A poesy of diagnostics or the object-neurology of Dennis Oppenheim = Poïesis der Diagnostik oder Dennis Oppenheims Objekt-Neurologie

Autor(en): **Denson, G. Roger / Heibert, Frank**

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): **- (1992)**

Heft 33: **Collaborations Rosemarie Trockel & Christopher Wool**

PDF erstellt am: **27.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-680858

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

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

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

G. ROGER DENSON

A Poesy of Diagnostics or the Object-Neurology of Dennis Oppenheim

There is no theory or foundation governing Dennis Oppenheim's work but there is a pattern of images, metaphors, and metonyms which recur and guide his production, just as there are underlying attitudes that mediate between the tragic and the comic. But these features too seem uncertain; they are not so much images and attitudes as they are suggestions of images and attitudes—phasing virtualities that, in their dubiety, appear to be quivering like mirages under the blistering desert sun or experiments in a lab that by virtue of their instability are difficult to discern as going well or wrong. Other artists share Oppenheim's concern with poetic contingency (Vito Acconci and Bruce Nauman come especially to mind); poesy and contingency, after all, are prime features of the ironic strain of thought that has gained prominence with postmodern theories disavowing commensurate and foundational systems. But then Oppenheim has long been among the most visible and vital members of the first generation of artists to repudiate hegemonic thought and materials; his conceptualism and body art successfully challenged many of the epistemological and utopian foundations of 20th Century art—particularly those reaching their ideological and formal zeniths in Minimalism. Yet few artistic oeuvres can be seen as refuting ontological and epistemological conditions or challenging conventional, autocratic orders of thought as consistently and pointedly as Oppenheim's. Not that Oppenheim advances this refutation as central to his work but he does model the widespread traumas that jolt the West's most entrenched myths with newly detonated ambiguities.

In place of the rational, critical, or informational functions and overlay of most conceptually derived art, Oppenheim offers the bare neurology beneath art and—by implication—of all experience and thought. Not since the development of painterly expressionism has a model of human nerves, neurology, or neurosis been so openly displayed. But whereas the neurology of expressionism traces the physical status of the individual (the artist) in paint and functions as a symbol of the expressionist's empathy with a singular and subjective nature, Oppenheim's model of an instable neurology is disclosed through the objects of mass production, the extended assets and flaws of the collective nervous system embodied in all objective cultural production.

The objects used by Oppenheim in his work are objective—or at least they are before he procures

G. ROGER DENSON is a writer who lives in New York.

and assimilates them into technopoetic hybrids—for their functions are defined by consensus and produced according to demonstrable economic principles such as a post-industrial consumer demand. Both pre-industrial and industrial modes of production are still essential to human existence, but both were until recently thought to be subsumed in a larger, post-industrial equation for civilization. Recently, however, post-industrial society seemed preoccupied with the threats to its pre-industrial and industrial support systems: crises in the Middle East threatened oil supplies; global-warming impended with shortages of lumber and the systematic eradication of the world's rainforests; acid rain destroyed crops and forests in Southern Canada and the Northern U.S., melt-downs of nuclear cores irradiated the land and atmosphere surrounding Three Mile Island and Chernobyl; global warming evaporated life-giving lakes and streams in the Third World; land-fills diminished as the swelling supply of non-degradable plastics choked the environment. It is amidst such environmentally reflective malaise that Oppenheim conceived of STEAM FOREST WITH PHANTOM LIMBS as a perversely funny model of the tragic predicaments of simple existence complicated by the industrial demand for material consumption. In place of a tree with branches, Oppenheim outfits a faux tree trunk with hot-plates submerged in glass containers filled with water; the convergence of heat and water causes steam to rise in a column where the missing limbs can be imagined extending. This hydro-materialization induces a psychosomatic representing, a substitution of spatial allegories in place of literal representations of what is not (nor ever was) really there but by the power of suggestion is missed by present and future generations. In an industrially reliant community, an absence of resources like trees bring both financial and emotional ruin, and hence a given community suffers, feeling its loss by mentally projecting representations of the trees the community once depended on for its prosperity.

But Oppenheim is equally concerned with what this sculptural analogue means to the individual faced with the trauma of the post-industrial shift, particularly the cultural afficianado who finds s/he is denied the epistemological security of scientific truth and the financial guarantee of the modern commodity, both of which were presumed to exist by earlier (modern and pre-modern) generations. Oppenheim's art maximizes the symptomatic value of art, offering a diagnostics of societal pathology and technological hazards of industrial and post-industrial civilization; but it also indicates how art conducts the energies of repressed social contents, particularly when those passages are geopolitical and economic and are clogged by denial. Postmodern art is an alleviation of this swelling, a re-distribution of the pressure in creative outlets that prevent the social arteries of civilization from rupturing ominously in more fundamental venues. In this sense, Oppenheim's art depicts the personal disorders that arise from the larger social discontent and manifest in mutations of the unconscious and conscious functions.

Perhaps Oppenheim's work is best analogized by mental and somatic disorders: with phobias (THOUGHT BONES FROM BETWEEN THE FINGERS OF FEAR, MURDER IN HAWAIIAN SHIRTS), malignancies (LIVER WITH PENCILS, HEART WITH PAPER, LUNGS WITH BRUSHES), hypochondria (BAD CELLS ARE COMIN'), bulimia (HOT VOMIT MACHINE), impaired functions (BURNT RAINBOW), vertigo (WHIRLPOOL), catatonic stupor (BLACK POOL), epilepsy (TREMOR), multiple personality (CUTTING TOOLS), schizophrenia (COLLISION WAKE), hallucination (SPIRIT NOTES, GYPSUM GYPSIES), invasive organisms (BLACK DOG IN CAGE) and various other impairments that can be genetically, environmentally, and culturally induced. But despite their pathological inclinations, Oppenheim's analogies are never oppressive; rather, they are blackly comic tableaux about social and individual malaise, catalysts for laughter at our own physical and psychological predicaments. And yet they still offer—almost as an afterthought—a slow, extended contemplation of things in a madly accelerating world barraged aggressively by social events and images.

If post-industrial art promotes the view that culture has been depleted of significant material uniqueness, we have only ideas and their near-infinite combinations to invigorate aesthetic and intellectual systems. Oppenheim is thus modeling the view that with the desiccation of Western materiality

DENNIS OPPENHEIM, INSTALLATION BLUM HELMAN WAREHOUSE, NEW YORK: LIVER WITH PENCILS, 1992, HEART WITH PAPER, 1992, LUNGS WITH BRUSHES, 1992 / LEBER MIT BLEISTIFTEN, HERZ MIT PAPIER, LUNGEN MIT PINSELN.

and the exhaustion of consumerism, we have only mentality to sustain our interest in art, a condition that deprives those who cherish the old material forms or long nostalgically for an art of older times as an alternative to the new conceptual hegemony.

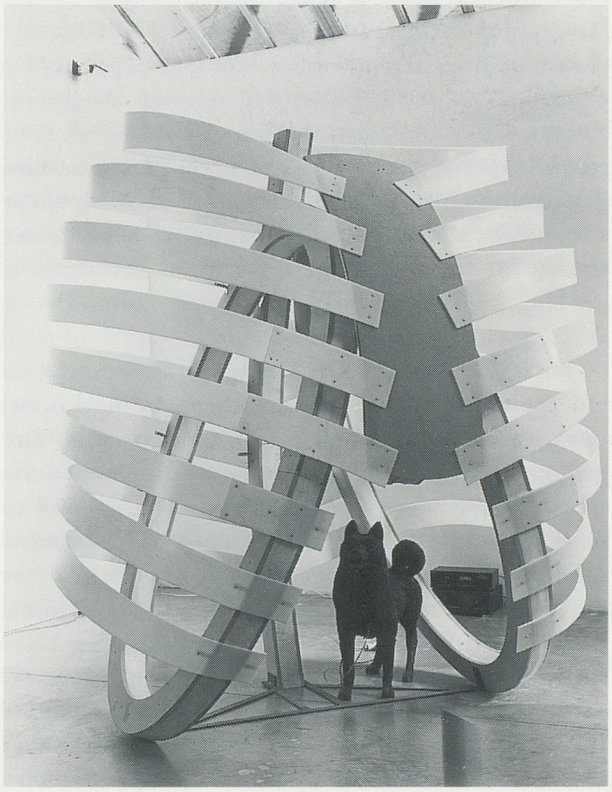
The feeling of loss also characterizes TOE TO HEEL—WOMAN TRAPPED IN A MAN'S BODY, only here loss is not felt for something which once was but for something which never was yet is desperately desired. It is one of the socio-psychological marks of our post-industrial society that a man or woman can afford to invest emotional anxiety in mental representations of what s/he is not, rather than in representations of what s/he has not and yet needs. Oppenheim is not so much charting the development of a civilization which grows increasingly artificial and ostentatious as a result of its economic growth, nor is he articulating an object-lexicon of that civilization's neuroses and psychoses in the clinical sense; what is apparent, however, is that Oppenheim's object-vignettes materialize the mythos of loss, the poesy of frustrated compensation, and the pathos of post-traumatic synthesis that captivates the post-industrial neurotic and psychotic (and may

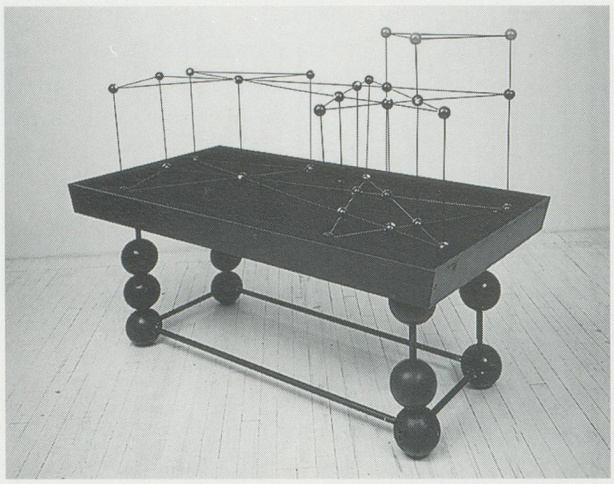
even preoccupy a great many individuals who —if they indeed exist—have satisfactorily integrated these factors).

This complex of fragile psychic contents and nervous energy is so charged in Oppenheim's work that we often mistakenly presume sculptures which are perfectly still are about to move, and when we find out that they do not, we resist their stasis and assert that they should be kinetic. ABOVE THE WALL OF ELECTROCUTION is one such work; FIGURE SKATING is another; both model human conditions of inconsolable loss, shock-induced denial, and the desire for compensation—neurotic tremors that rack our bodies and mentalities in the wake of violence and despair. In combining these psychological tremors with mesmerizing material vignettes, Oppenheim figuratively conjugates visual, material, and spatial "verbs"—sculptures animated by their association in psychological time even as they remain motionless in space-time. Given that Oppenheim parodies psychological shock with seemingly unsuitable and ridiculous metaphors and material means, he compounds the stress of inconsolable loss and the contorted efforts at compensation. Fabricated animal heads and inflatable bodies clearly manufactured as gags or children's toys initially allude to unabashed glee rather than to the remorse of tragedy; but when the inflatable bodies are seen hanging from animal's snouts and teeth which Oppenheim in turn hangs from a meat-rack, we are witness to little more than an organization of fabricated objects and a processing of psychological suggestions that parody an animal slaughter that is only too real in our civilization.

Similarly, in FIGURE SKATING, one might remain unmoved by the conjunction of shapes and objects suggesting a flurry of figure skaters. But upon hearing Oppenheim discuss the work as referring to the Nazi massacre of 8,000,000 people, some might become indignant—even outraged—until realizing that the apparent and inappropriate levity of the work corresponds in history with the banal festivities that all too often conceal a population's complicity with—and denial of—genocide. Thus, in interpreting Oppenheim's work, it makes sense to consider the widespread trauma resulting from a society's exposure to its own obscenity and the leveling revisions that ensue in that society's values. If FIGURE SKATING evokes the trauma of the international community as it uncovers the genocidal pathology underscoring nationalistic festivities and contrived propaganda, VIBRATING DOLLS can be poetically annexed even more easily to the widespread shock expressed by the mass populace as it faces the cultural and biological consequences of the sexual revolution. Here Oppenheim alludes to our retrograde sublimations—and perhaps to the premature sexual orientation of children—with a trio of black Raggedy Ann and Andy dolls copulating to the motion of electrical sawalls, a particularly insightful conjunction of metaphors for the libidinous enlargement that accompanied Western industrial expansion in the last quarter-century. Of particular interest here is the black coloring of the dolls, considering that as art objects

DENNIS OPPENHEIM, BLACK DOG IN CAGE, 1992, wood press board, styrofoam, steel, acrylic, animal form, amplifier, speakers / SCHWARZER HUND IN KÄFIG, 1992, Holz, Pressspan, Acryl, Tierform, Lautsprecher, Verstärker.





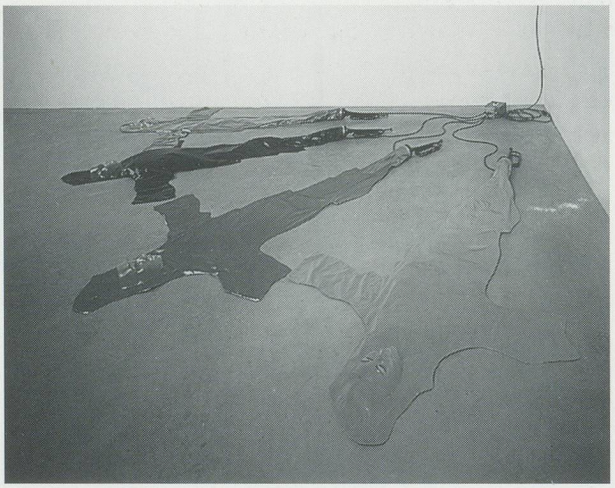
DENNIS OPPENHEIM, BLACK POOL, 1990, wood, steel, aluminum rods, billiard balls, bowling balls, black pipe, felt / Holz, Aluminiumstäbe, Billardkugeln, Kegelkugeln, schwarzes Rohr, Filz. (PHOTO: DAVID SUNDBERG)

they are interjected before a predominantly white milieu. The equation of dolls to audience easily embodies the current racial equation whereby the integration of disenfranchised races has been arrested by a white, voyeuristic control. Oppenheim confronts "moral" standards of decency by posing the question: Can anything be more obscene than social inequity? In doing so he implicates the white patriarchal constituencies in America who lash out at sex and the alleged relaxation of moral values in art to distract from the real and serious threats to a working democracy which has the responsibility to embrace the disenfranchised.

With so much darkness in the world, and with so much art reflecting it, post-industrial culture is becoming ulcerated, at least in its global centers. The generation dominating cultural evolution for nearly three decades—the baby-boomers—is beginning to loose its hold. GUT BIRTHDAYS allegorizes the crisis of the baby-boomers as they act out their denial that they have become the corrupt and corruptible adults which as youth they detested. Oppenheim's black wet suits, stretched and suspended like shadow specters of the past, present and future invite a myriad of interpretations, but my favorite associates the wet suits with the U.S. Navy Seals, the elite paramilitary squadrons known for their covert "black" operations around the world. Such an interpretation levels conspiracy charges against a generation that once was so idyllic as to condemn the rampant conspiracies among its elders but which, in middle age, now faces the reality of its own failures, its own humanity.

Oppenheim understands that there is an urgent need for levity and quietude. And so a work like SLOW CLAP FOR SATIE can be interpreted as Oppenheim's milestone, modeling a return to the Aristotelian principle that art's cathartic function is among its most valuable. The slow clap, the slow turn, the slow gaze, the slow read, the slow rhythm: these are Oppenheim's alternatives to the postmodern loss, particularly the loss of self-control. Rather than mourn, we are urged to slow down, to look, to listen, to appreciate, to breathe at a pace befitting humans in contemplative repose. If Oppenheim resorts to the absurd, the sardonic, or the tragi-comic like a post-industrial Aristophanes to slow or arrest our attention, it is because we have grown numb to the shock of the modern and scientific and require the curative treatment of poetry and comic relief to ease the malaise provoked by the enormous cultural overgrowth of modernism and its equally drastic abatement in recent years.

DENNIS OPPENHEIM, SPIRIT NOTES, 1988, fabric, electric blower, masks, electric timer / GEISTERNOTEN, 1988, Stoff, Gebläse, Masken, Timer.



G. ROGER DENSON

Poïesis der Diagnostik oder Dennis Oppenheims Objekt-Neurologie

Das Werk Dennis Oppenheims wird von keiner zugrundeliegenden Theorie bestimmt, aber es gibt ein Muster aus wiederkehrenden Bildern, Metaphern und Metonymien, das seine künstlerische Produktion lenkt, ebenso wie unterschwellige subjektive Haltungen, die zwischen Tragik und Komik vermitteln. Doch diese Charakteristika erscheinen ungewiss; sie sind weniger Bilder und Haltungen als vielmehr Vorstellungen von Bildern und Haltungen – phasenverschobene Möglichkeiten, die in ihrer Unbestimmtheit zu oszillieren scheinen wie flimmernde Luftspiegelungen unter der gleissenden Wüstensonne oder Laborexperimente in jenem ungewissen Stadium, da sich noch nicht sagen lässt, ob sie gelingen oder nicht. Oppenheim interessiert sich für das poetische Zufallsprinzip, und das hat er mit anderen Künstlern gemeinsam (man denkt vor allem an Vito Acconci oder Bruce Nauman); Poïesis und Zufall sind schliesslich von ausschlaggebender Bedeutung in dem ironischen Denken, das sich gemeinsam mit den postmodernen Theorien durchgesetzt hat, die jeglichem messbaren und grundlagenorientierten System aggressiv abgeschworen haben. Doch Oppenheim gehört seit langem zu den exponiertesten und vitalsten Mitgliedern der ersten Künstlergeneration, die hegemoniales Denken und Material ablehnen; sein Konzeptualismus und seine *body art* haben viele der epistemologischen und utopischen Grundlagen der Kunst des 20. Jahrhunderts erfolgreich in Frage gestellt – insbesondere diejenigen, die ihren ideologischen und formalen Höhepunkt im Minimalismus erreicht haben. Doch es gibt wenige Künstler, die mit ihrem Œuvre so schlüssig und scharf wie Oppenheim ontologische und epistemologische Voraussetzungen widerlegen oder konventionelle, autokratische Denkmethoden herausfordern. Oppenheim misst dieser Widerlegung nicht etwa eine zentrale Rolle in seinem Werk zu, doch er gestaltet die verbreiteten Traumata, die die tiefverwurzelten Mythen des Westens mit frischen, explosiven Vieldeutigkeiten ins Wanken bringen.

Anstelle der rationellen, kritischen und informationellen Funktionen und Ausrichtungen der meisten konzeptionell geprägten Kunst präsentiert Oppenheim die blosse Neurologie unter der Kunst und – als natürliche Folge – die Neurologie jeglicher Erfahrung und jeglichen Denkens. Seit dem Aufkommen des Expressionismus in der Malerei ist kein Modell menschlicher Nerven, Neurologie oder Neurose mehr so offen ausgestellt worden. Doch

G. ROGER DENSON lebt als Schriftsteller in New York.

während die Neurologie des Expressionismus den physischen Status des Individuums (des Künstlers) in Öl nachzeichnet und als Symbol der Empathie des Expressionisten mit einer einzigartigen einzelnen, subjektiven Natur fungiert, öffnet sich Oppenheims Modell einer instabilen Neurologie über die Objekte der Massenproduktion: die ausgedehnten Vorzüge und Makel des kollektiven Nervensystems verkörpert in jeglicher objektiven kulturellen Produktion.

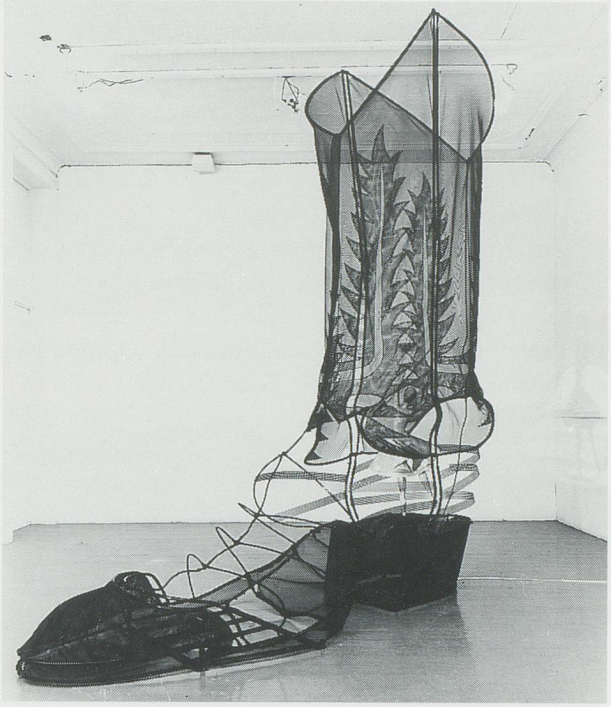
Die Objekte, die Oppenheim in seinem Werk benutzt, sind objektiv – zumindest bis Oppenheim sie ausfindig macht und in seine technopoetischen Hybride einarbeitet, denn ihre Funktionen sind qua Konsens definiert und nach nachvollziehbaren Prinzipien wie demjenigen der post-industriellen *Konsumentennachfrage* produziert worden. Sowohl die vorindustriellen als auch die industriellen Produktionsweisen sind immer noch wesentlich für die menschliche Existenz, doch bis vor kurzem wurde angenommen, dass beide im weiteren, post-industriellen Sinne mit «Zivilisation» gleichzusetzen wären. In der letzten Zeit scheint sich die post-industrielle Gesellschaft jedoch über die Bedrohung ihrer vorindustriellen und industriellen Stützsysteme Sorgen zu machen: Krisen im Nahen Osten bedrohten den Ölnachschub; die globale Aufheizung drohte mit Holzknappheit und der systematischen Abholzung der Regenwälder des Planeten; saurer Regen zerstörte Ernte und Wald in Süd-Kanada und dem Norden der USA; Kernschmelze verstrahlte die Regionen um Three Mile Island und Tschernobyl; durch die globale Aufheizung verdunsteten lebensspendende Seen und Flüsse in der Dritten Welt; die mikrobielle Bodensanierung vor Ort wurde in dem Masse immer unpraktikabler, wie anschwellende Mengen biologisch nicht abbaubaren Plastiks die Umwelt erstickten. In diesem Kontext der allgemeinen Umwelt-Malaise hat Oppenheim mit STEAM FOREST WITH PHANTOM LIMBS (Dampfender Wald mit Phantomgliedern) ein pervers-komisches Modell von der tragischen Bedrängnis einfacher Existenz geschaffen, kompliziert durch die industrielle Notwendigkeit materiellen Konsums. Anstelle eines Baums mit Ästen versieht Oppenheim einen falschen Baumstamm mit Heizplatten in wassergefüllten Glasgefässen; das Zusammenwirken von Hitze und Wasser lässt dort Dampf aufsteigen, wo die fehlenden Glieder imaginiert werden könnten. Diese Hydro-Materialisierung führt zu einer psychosomatischen Darstellung, einer räumlichen Allegorie anstelle der wortwörtlichen Darstellung von etwas, das nicht da ist – und es niemals war –, aber dank der Vorstellungskraft vermisst wird von gegenwärtigen und zukünftigen Generationen. In einer von der Industrie abhängigen Gemeinschaft würde das Fehlen von Ressourcen wie Bäumen zum finanziellen wie emotionalen Ruin führen; die Gemeinschaft leidet also und verspürt ihren Verlust in der geistigen Projektion jener Bäume, von denen einst ihr Wohlstand abhing.

Doch Oppenheim geht es ebenso darum, was diese bildnerische Analogie für den einzelnen bedeutet, der mit dem Trauma der post-industriellen Verschiebung konfrontiert ist, insbesondere für den Kultur-*aficionado*, der feststellt, dass ihm die epistemologische Sicherheit wissenschaftlicher Wahrheit und die finanzielle Sicherheit moderner Güter verweigert werden, beides Voraussetzungen, die von früheren (modernen und vormodernen) Generationen als selbstverständlich angenommen wurden. Oppenheims Werk steigert den symptomatischen Wert der Kunst, indem es eine Diagnose der gesellschaftlichen Pathologie und der technologischen Gefährdungen der industriellen und post-industriellen Zivilisation anbietet; ausserdem zeigt es an, wie Kunst die Energien unterdrückter sozialer Aussagen steuern kann, vor allem, wenn die Energieströme geopolitisch und wirtschaftlich orientiert sind und durch Verleugnung blockiert werden. Die postmoderne Kunst entspricht einem Abschwellen der Geschwulst, einer Umverteilung des Drucks auf kreative Ventile, wodurch verhindert wird, dass die sozialen Arterien der Zivilisation an entscheidenderen Stellen platzen. In diesem Sinne stellen Oppenheims Kunstwerke die persönlichen Störungen dar, die aus allgemeiner gesellschaftlicher Unzufriedenheit entstehen und sich in Mutationen der unbewussten und bewussten Funktionen ausdrücken.

Oppenheims Œuvre lässt sich wahrscheinlich am besten anhand mentaler und somatischer Erkrankungen analogisieren: mit Phobien (THOUGHT BONES FROM BETWEEN THE FINGERS OF FEAR

«Denkknochen zwischen den Fingern der Angst», MURDER IN HAWAIIAN SHIRTS «Mord in Hawaiihemden»), bösartigen Wucherungen (LIVER WITH PENCILS «Leber mit Stiften», HEART WITH PAPER «Herz mit Papier», LUNGS WITH BRUSHES «Lungen mit Bürsten»), Hypochondrie (BAD CELLS ARE COMIN' «Böse Zellen auf dem Vormarsch»), Bulimie (HOT VOMIT MACHINE «Heisse Erbrechmaschine»), Behinderungen (BURNT RAINBOW «Verbrannter Regenbogen»), Schwindel (WHIRLPOOL), katatonischem Stupor (BLACK POOL «Schwarze Lache»), Epilepsie (TREMOR «Erschütterung»), Persönlichkeitsspaltung (CUTTING TOOLS «Schneidwerkzeuge»), Schizophrenie (COLLISION WAKE «Folgen des Zusammenpralls»), Halluzination (SPIRIT NOTES «Notizen des Geistes», GYPSUM GYPSIES «Gips-Zigeuner»), eindringenden Organismen (BLACK DOG IN CAGE «Schwarzer Hund in Käfig») – und diversen anderen Krankheiten, die genetisch, umweltbedingt und kulturell entstanden sein können. Doch trotz ihrer Neigung zum Pathologischen sind Oppenheims Analogien nie niederdrückend, sie sind vielmehr Tableaux voll schwarzen Humors über soziale und individuelle Missstände, Katalysatoren des Lachens über unsere eigene missliche physische und psychologische Lage; zugleich ermöglichen sie, fast wie ein nachträglicher Gedanke, eine langsame, ausgedehnte Betrachtung der Dinge in einer immer schneller werdenden Welt, die aggressiv von gesellschaftlichen Ereignissen und Bildern überschwemmt wird.

Wenn post-industrielle Kunst die Ansicht propagiert, dass die Kultur ihrer Einzigartigkeit in puncto bedeutungstragendes Material beraubt worden ist, so können wir nur mit Ideen und ihren nahezu unendlichen Kombinationsmöglichkeiten die ästhetischen und intellektuellen Systeme neu beleben. Oppenheim setzt die Sichtweise um, dass uns angesichts der Austrocknung des westlichen Materialismus und der Erschöpfung des Konsumismus nur der Geist zur Verfügung steht, um unser Interesse an der Kunst aufrechtzuerhalten – diese Situation ist ein Verlust für diejenigen, die an den alten materiellen Formen hängen und nostalgisch die alten Kunstformen als Alternative zu der neuen konzeptuellen Hegemonie zurücksehnen.



DENNIS OPPENHEIM, TOE TO HEEL. WOMAN TRAPPED IN A MAN'S BODY, 1990, aluminum, netting, cord, wax, fiberglass, electric turntable, expanded steel, wood, spotlight, H: 12' / VON ZEHE BIS FERSE. FRAU IN MÄNNERKÖRPER GEFANGEN, 1990, Aluminium, Gitter, Schnur, Wachs, Fiberglas, Plattenspieler, Stahl, Holz, Spotlicht, H: 366 cm. (PHOTO: DAVID SUNDBERG)

Das Gefühl eines Verlustes prägt auch TOE TO HEEL – WOMAN TRAPPED IN A MAN'S BODY (Von Zeh bis Ferse – Frau in einem Männerkörper gefangen), nur dass der Verlust sich hier nicht auf etwas bezieht, das es einmal gegeben hat, sondern auf etwas, das es niemals gab und das doch so verzweifelt ersehnt wird. Es gehört zu den soziopsychologischen Kennzeichen der post-industriellen Gesellschaft, dass ein Mann oder eine Frau es sich leisten kann, sich mit emotionaler Energie darauf einzulassen, sich im Geiste etwas vorzustellen, das er/sie nicht hat, aber dennoch braucht. Oppenheim skizziert nicht so sehr die Entwicklung einer Zivilisation, die im Zuge ihres ökonomischen Wachstums immer künstlicher und aufdringlicher wird, und er formuliert auch kein Objekt-Lexikon der Neurosen und Psychosen dieser Zivilisation im klinischen Sinne; vielmehr wird ganz deutlich, dass Oppenheims Objekt-Vignetten dem

Mythos des Verlustes Gestalt geben, der Poïesis frustrierter Kompensation und dem Pathos der posttraumatischen Synthese, die den post-industriellen Neurotiker und Psychotiker fasziniert (und sogar eine grosse Zahl von Individuen beschäftigen mag, die – falls sie tatsächlich existieren – diese Faktoren zufriedenstellend integriert haben).

Dieser Komplex fragiler psychischer Inhalte und nervöser Energie ist in Oppenheims Arbeiten so spannungsgeladen, dass man oft irrtümlicherweise annimmt, die vollkommen reglosen Skulpturen müssten sich jeden Moment bewegen, und wenn wir merken, dass sie das nicht tun, widerstehen wir ihrer Stauung und behaupten, sie wären vielmehr kinetisch. ABOVE THE WALL OF ELECTROCUTION (Über der Mauer der Elektrokution) ist so ein Werk, oder FIGURE-SKATING (Eiskunstlauf); beide gestalten menschliche Zustände des untröstlichen Verlustes, der Verleugnung durch Schock, der Sehnsucht nach Kompensation – neurotische Erschütterungen, die unseren Körper und Geist bis an die Schwelle der Gewalt beuteln. Indem Oppenheim diese psychologischen Erschütterungen mit faszinierenden Vignetten verbindet, konjugiert er visuelle, materielle und räumliche «Verb»-Skulpturen, die durch ihre Zusammenfügung in psychologischen Zeiträumen belebt werden, auch wenn sie in Raum und Zeit bewegungslos bleiben. Indem Oppenheim den psychologischen Schock mit anscheinend unpassenden und lächerlichen Metaphern und materiellen Mitteln parodiert, vermischt er die Belastung des untröstlichen Verlustes mit den verkrampften Versuchen der Kompensation. Künstliche Tierköpfe und aufblasbare Körper, die eindeutig als Gags oder Spielzeuge produziert worden sind, lassen zunächst eher an ungetrübte Heiterkeit denken als an tragische Gewissensbisse; doch wenn die aufblasbaren Körper zwischen den Zähnen der Tierschnauzen hängen, die wiederum von Fleischerhaken herabbaumeln, dann betrachten wir in dieser Anordnung fabrizierter Objekte nicht mehr und nicht weniger als eine Folge psychologischer Anspielungen, die ein Tiergemetzel parodieren, das in unserer heutigen Zivilisation nur allzu wirklich ist.

Ähnlich kann den Betrachter in FIGURE-SKATING die Kombination aus Gestalten und Gegenständen zunächst ungerührt lassen, die nach einem Durcheinander von Eiskunstläufern aussieht; doch wenn man Oppenheim hört, wie er das Werk in Bezug zu den acht Millionen Menschen setzt, die von den Nazis massakriert wurden, dann wird so mancher indigniert, ja, empört reagieren, bis ihm aufgeht, dass die scheinbar unangemessene Leichtfertigkeit des Werkes den banalen Vergnügungen in der Geschichte entspricht, die nur zu oft verdecken, wie eine Bevölkerung gleichzeitig zum Komplizen eines Völkermords wird und diesen leugnet. Man sollte bei der Interpretation von Oppenheims Arbeiten über das verbreitete Trauma nachdenken, dass eine Gesellschaft mit ihrer eigenen Obszönität konfrontiert worden ist und die darauffolgenden Korrekturen ihrer Werte wieder einebnet.

FIGURE-SKATING behandelt das Trauma der internationalen Gemeinschaft bei der Aufdeckung der völkermörderischen Pathologie, die unter nationalistischen Feierlichkeiten und raffinierter Propaganda lauert; bei VIBRATING DOLLS (Vibrierende Puppen) fällt eine poetische Verbindung zu dem Schock der Masse angesichts der Krisen und Konsequenzen der kulturellen und biologischen sexuellen Revolution noch leichter. Hier spielt Oppenheim auf unsere rückwärts gerichtete Sublimation an, indem er ein Trio aus männlichen und weiblichen schwarzen Lumpenpuppen im Takt von elektrischen Allzwecksägen kopulieren lässt – eine besonders scharfsinnige Metaphernverbindung für die libidinöse Aufblähung, von der die industrielle Expansion des Westens in den letzten 25 Jahren begleitet wurde. Man beachte auch die schwarze Farbe der Puppen, schliesslich werden sie als Kunstobjekte überwiegend vor einem weissen Publikum ausgestellt. Damit verkörpern sie die derzeitige Rassensituation, in der die Integration entrechteter Rassen durch die voyeuristische Kontrolle der Weissen verhindert wird. Oppenheim geht «moralische» Massstäbe des Anstands mit der Frage an: Kann es etwas Obszöneres geben als soziale Ungleichheit? Dadurch greift er jene patriarchalischen Wählerschichten in Amerika an, die Sexualität und eine angebliche moralische Verwahrlosung in der Kunst geisseln, um von den wirklichen und ernsthaften Bedrohungen der funktionierenden Demokratie abzulenken, die eigentlich die Verantwor-

tung hat, auch die Entrechteten nicht auszugrenzen. Angesichts von so viel Düsternis in der Welt, und bei so viel Kunst, die sie widerspiegelt, wird die post-industrielle Kultur zu einem Eitergeschwür, zumindest in ihren Zentren. Die Baby-Boom-Generation, die seit fast drei Jahrzehnten die kulturelle Entwicklung prägt, verliert langsam ihren Einfluss. GUT BIRTHDAYS (Geburtstage im Bauch) ist eine Allegorie der Krise dieser Generation: Die Baby-Boomer agieren darin ihre Verdrängung der Tatsache aus, dass aus ihnen die korrupten und korrumpierbaren Erwachsenen geworden sind, die sie als Jugendliche verabscheuten. Oppenheims schwarze Gummianzüge, gedehnt und aufgehängt wie gespenstische Schatten der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, regen zu unzähligen Interpretationen an; meine Lieblingsassoziation ist die Verbindung der Gummianzüge mit den *U.S. Navy Seals*, den paramilitärischen Elite-Schwadronen, die für ihre «schwarzen» Geheimoperationen rund um die Welt bekannt sind. Diese Lesart beschuldigt eine Generation der Verschwörung, die einst so idealistisch war, die ungezügelten Verschwörungen ihrer Eltern zu verdammen, und heute, in den mittleren Jahren, ihrem eigenen Scheitern, ihrer eigenen Menschlichkeit ins Gesicht sehen muss. Oppenheim hat begriffen, dass es ein grosses Bedürfnis nach Leichtigkeit und Gelassenheit gibt. Daher lässt sich eine Arbeit wie SLOW CLAP FOR SATIE (Langsamer Applaus für Satie) als Meilenstein in seinem Werk sehen, denn sie stellt eine Rückkehr zum aristotelischen Prinzip der kathartischen Funktion von Kunst dar. Das langsame Klatschen, das langsame Umdrehen, der langsame Blick, das langsame Zuhören: das sind Oppenheims Alternativen zum postmodernen Verlust, insbesondere dem Verlust der Selbstkontrolle. Statt zu trauern, sollen wir das Tempo verlangsamen, hinschauen, zuhören, geniessen, in einem Rhythmus atmen, der zu dem Menschen in einer kontemplativen Haltung passt. Wenn Oppenheim wie ein postmoderner Aristophanes zu den Mitteln des Absurden, des Sardonischen oder des Tragikomischen greift, um unsere Aufmerksamkeit zu verlangsamen oder zu bannen, so nur deshalb, weil wir abgestumpft sind dem Schock von Moderne und Wissenschaft gegenüber und die heilende Wirkung von Poesie und komischer Erleichterung brauchen, um das Unbehagen zu lindern, das von dem wuchernden Wachstum des Modernismus und seinem ebenso drastischen Zusammenbruch in den letzten Jahren hervorgerufen wurde. *(Übersetzung: Frank Heibert)*

DENNIS OPPENHEIM, GUT BIRTHDAYS, 1992, steel, electrical cord, clamps, woods, wet suits, light fixtures, neon, weights, cable / GEBURTSTAGE IM BAUCH, 1992, Stahl, Kabel, Klammern, Hölzer, Tauchanzüge, Lichtfassungen, Neon, Gewichte.