Francis Alÿs : strange attractor = seltsamer Attraktor

Autor(en): **Storr, Robert / Opstelten, Bram**

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): **- (2003)**

Heft 69: **[Collaborations] Francis Alÿs, Isa Genzken, Anish Kapoor**

PDF erstellt am: **27.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-681019

Nutzungsbedingungen

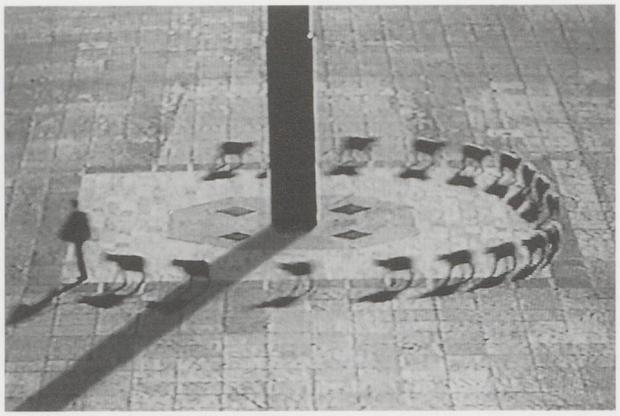
Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung 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



FRANCIS ALŸS, CUENTOS PATRIOTICOS / PATRIOTIC TALES (MULTIPLICATION OF SHEEP), Mexico D.F., 1997, videogram / PATRIOTISCHE GESCHICHTEN (VERMEHRUNG DER SCHAFE), Videogramm.

ROBERT STORR

STRANGE

Compose a graph. Label axis X movement, and the other, axis Y, stasis. Now choose two colors for dots of two distinctive sizes. On the key to the graph, identify the first as referring to groups, or rather members of a group in the appropriate number. The second will refer to individuals, though in reality the plural is a bit misleading since in all cases we will be dealing with the same individual pursuing different regimens. Mindful of the uncertain linkage between signifier and signified, as well as of the dialectical interchangeability of all terms, we will then "fold" and repeat this diagram in the space below the original and inscribe the inverse X axis with the designation non-movement, and the inverse Y axis with the designation non-stasis, thus underscoring the fact that in temporal situations walking is immanent in standing and standing is immanent in walking.

We will call this diagram, "The Expanded Field of Sculpture," or would if the name had not already been branded by another school of post-structuralist criticism. In keeping with the spirit of advanced opinion on such matters, we might alternatively title it "Debord's Delight," or "Delineations of *la Dérive*," in recognition of Situationism's chief theoretician, and the man who transformed meandering into a medium. It is a medium that, to borrow from the current lingo, nicely conflates absolutes of horizontality and verticality, the ground and the person who traverses it on foot or, as may happen, on hands and knees. However, in honor of the patron saint/demon of urban wanderers whose alertness to the interpenetrations of the ephemeral and the essential, the whimsical and rigorous, the splendid and the strange undergirds our appreciation of the ever-widening mesh of Modern art, we will instead call this exercise in nonsensical schematic rendering "Baudelaire's Boardgame." Within this field—which has been overlaid onto a reality characterized by labyrinthine streets and dusty paths more so than by the hard even grid of utopian-planners—you may plot a series of events, divided into the categories cited above.

For example, using the symbols for groups, chart the progressive gathering of a flock of sheep trouping in a perfect oval around the flagstaff at the center of a grand plaza. The actual location is the Zócalo in the heart of Mexico City, which, despite its "folkloric" aspects, is not where you expect to find someone choreographing a geometrical strict livestock ballet. The shepherd is the Belgian-born artist Francis

ROBERT STORR, artist, critic, and independent curator, is the Rosalie Solow Professor of Modern Art at New York University.

Alÿs, who is the organizer of every sequence mapped on the graph and often its protagonist.

Given that time is a factor in MULTIPLICATION OF SHEEP (LA MULTIPLICACIÓN DE LOS BORREGOS, Mexico, D.F., 1997) from the series *Patriotic Tales* (*Cuentos Patrióticos,* Mexico, D.F., 1997), as it is in all the others, we must refine our system and further color-code our dots to record the staggered entrance of the sheep into this ring. To that end, we will modulate the tone of the dots from dark to light to indicate which ones have been there longest. In similar fashion, we must take account of the gradual assembling of people in the lengthening shadow of the same flagpole in ZÓCALO (1999), another video-performance work from the series *Patriotic Tales.* Here the action is spontaneous rather than staged; in this vast expanse of pavement, people seeking protection from the raking sunlight routinely line up in the protective shade of this landmark at the top of which waves a huge banner. Hence, the slyly mocking reference to patriotism since these citizens are not standing proudly to attention under a national emblem but rather pragmatically marshalling themselves to escape the glare.

Now add another long line made up of hundreds of dots that snake irregularly in a contracting crescent. They represent men shoveling sand as they climb a barren hill. Their combined effort displaced a fraction of the mass of the hill by an immeasurably small unit of space. WHEN FAITH MOVES MOUNTAINS (Lima, 2002) is a group enterprise that measures collaboration in spade-fulls of dusty earth. By the same token, it is also an exercise in futility which affirms the status of labor in relation to earthworks. In considering the cultural specificities of movements and styles, remember that in North America the concept of labor was essentially left out of the equation in the seventies (and after) despite a fascination with Nazca Lines and other pre-Columbian precedents. Moreover, although Alÿs's project was executed by volunteers—most of them students—it was undertaken in a place where on a perennial basis "labor is cheap" because unemployment is perpetually high. Thus, along with its positive communitarian dimension, the express futility of the enterprise assumes an explicitly economic and ambiguously political dimension. Moreover, where great temples were once raised by multitudes, the uncanny visual correlation between the hill and the memory of ancient pyramids stirs discomforting thoughts of empires past and present, of industrious—and expendable—masses then and now.

ATTRACTOR

Finally, shifting our grid to a modern environment of more or less consistent verticals and horizontals, we can trace the path of a quasi-religious parade from midtown Manhattan over the East River to Queens. The participating members of the cult consist of art lovers and art professionals. The objects of their devotion are copies of paintings and sculptures by Picasso, Giacometti, and Duchamp, with Kiki Smith, a high priestess of the contemporary scene appearing in person on a sedan chair born aloft by her acolytes. To the sound of a traditional marching band drilled in such ceremonies, THE MODERN PROCESSION (New York City, 2002) simultaneously celebrated and lampooned the migration of the holy icons of Modernism from the Mother Church to its temporary home in exile.

Turning to the second symbol category, we may begin with the simplest proposition, even as we return to the site of our initial mapping of the shepherd and his flock. This time around, and in all that follow, whether in a crowd or on an empty thoroughfare, Alÿs is alone. In this instance, he is standing, or rather leaning, against a fence with other men on either side of him. He is tall and pale. In general, they

are shorter and darker skinned. In front of them are toolboxes and hand-lettered cards advertising skills such as plumber and painter. The setting then is an open-air job market in the Zócalo next to the National Cathedral and near other stretches of sidewalk where other men sell effigies of Commandante Zero (Subcomandante Marcos), leader of the popular Zapatista revolt in the Southern province of Chiapas, as well as caricature dolls of the "forward-looking," notoriously corrupt, and widely-despised former President Carlos Salinas de Gortari. In front of Alÿs is a small shoulder bag and a card saying "tourist." They are looking for work; he is there to look. Or so his sign seems to indicate, except that instead of blending in and "going native" as romantic travelers from Richard Burton, T. E. Lawrence, and John Reed have traditionally attempted to do, he has jarringly included himself in the "picturesque" reality of his unemployed cohort, in effect becoming the mirror image to other tourists embedded in the sights they have come to see. Their idleness is detached pleasure; the plumber's and painter's idleness is anxious anticipation, and Alÿs's idleness accents both. The point on the graph that "stands for" TURISTA (Tourist, Mexico City, 1996) is unique and fixed but begs for reiteration within its confines to mark prolonged and uneasy duration.

The incidents devoted to the actions of an individual that remain to be registered on this graph hew to the axis of movement rather than that of stasis. They include: the trajectory of a man walking down the street pulling a boxy steel model of a dog that magnetically picks up bottle caps, nails, and metal scraps in its vicinity (THE COLLECTOR, Mexico City, 1991–1992); that of a man strolling down the street wearing magnetized shoes to much the same effect, (MAGNETIC SHOES, La Habana, 1994); that of a man walking down the street with a paint can that drizzles a liquid thread of violet (THE LEAK, São Paulo, 1995); that of a man trailing a strand of blue yarn from the sleeve of his unraveling sweater (FAIRY TALES, Mexico City, 1992 & Stockholm, 1998); and that of a man pushing a block of ice down the same hot streets until the ice melts away, PARADOX OF PRAXIS (SOMETIMES MAKING SOMETHING LEADS TO NOTHING), part one (Mexico, D.F., 1997). Finally, for RE-ENACTMENTS (Mexico City, 2000), Alÿs performed the same walk twice, starting in a Mexico City gun shop where he purchased a heavy automatic pistol. Proceeding through a congested commercial district, he openly carried the pistol with muzzle aimed toward the ground until one of the many, sometimes oblivious sometimes intimidated, people he passed by reported him and the police arrived, sirens screaming, to arrest him and bundle him into their car. At considerable risk to himself, and implied risk to others, Alÿs set off on the first walk without warning anyone. The second he repeated with police cooperation, but the sense of casual recklessness and unspecified menace heading toward a possibly abrupt *A Bout de Souffle (Breathless)* denouement with Alÿs in the Belmondo role is undiminished.

Each of Alÿs's disturbances in the normal traffic patterns of everyday life spans a portion of the city, most involve a process of accumulation or depletion, all are willful, deadpan, understated, and efficient with regard to their apparent aimlessness. And, whether documented in videos or photos, all are visually memorable. One of them, PARADOX OF PRAXIS, presages the Sisyphusian dynamics of WHEN FAITH MOVES MOUNTAINS. As a solo performance the former aligns the idea of futility with the frustrations of Beckett's existential clowns, but taken together with the latter and its "pointless" expenditure of human resources both may plausibly be viewed through the distorting prism of Georges Bataille's anti-capitalist logic of potlatch ritual and ecstatic, gratuitous waste. Or, as seems more satisfying, the slightly displaced hill may be read as a perversely conceived anti-monument to collective endeavor in a society without appropriate vocations or rewards for which the disappearing block of ice is the anti-sculptural equivalent in the realm of solitary endeavor.

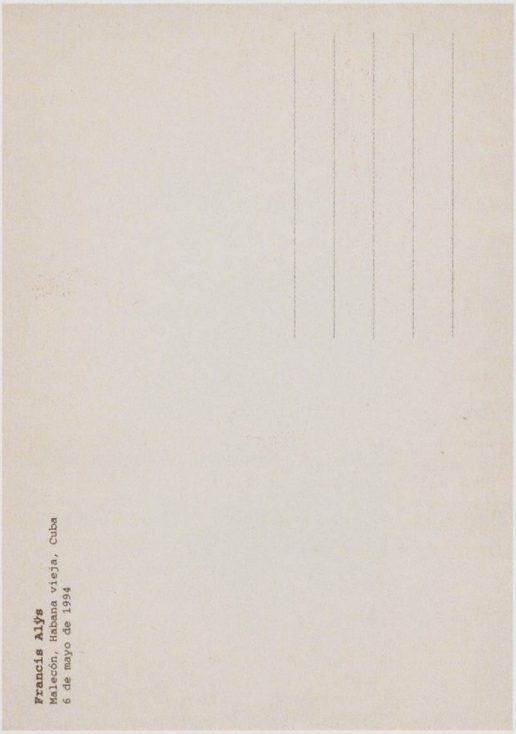
Overall, Alÿs operates in the world by simultaneously drawing attention to and away from himself in order to focus on situations whose latent characteristics he brackets by presence and absence or underlines by his passage. In corresponding polarities between working assumptions and their contextual impact, THE COLLECTOR and MAGNETIC SHOES cast the artist in the role of a benign anarchist—a social particle for which we might borrow the physics-based

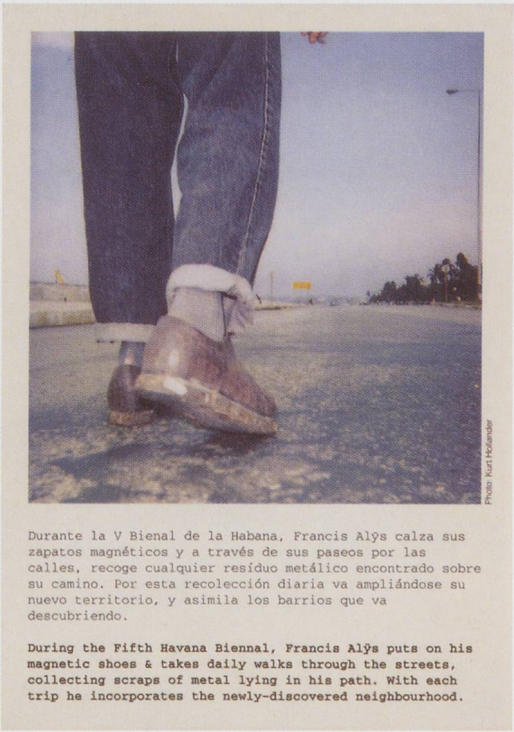
nomenclature of "strange attractor." However, in RE-ENACTMENTS, Alÿs becomes that anarchic particle's sinister opposite, not so much a "strange repeller" but a potentially violent being who generates fear and draws to itself the force of official violence.

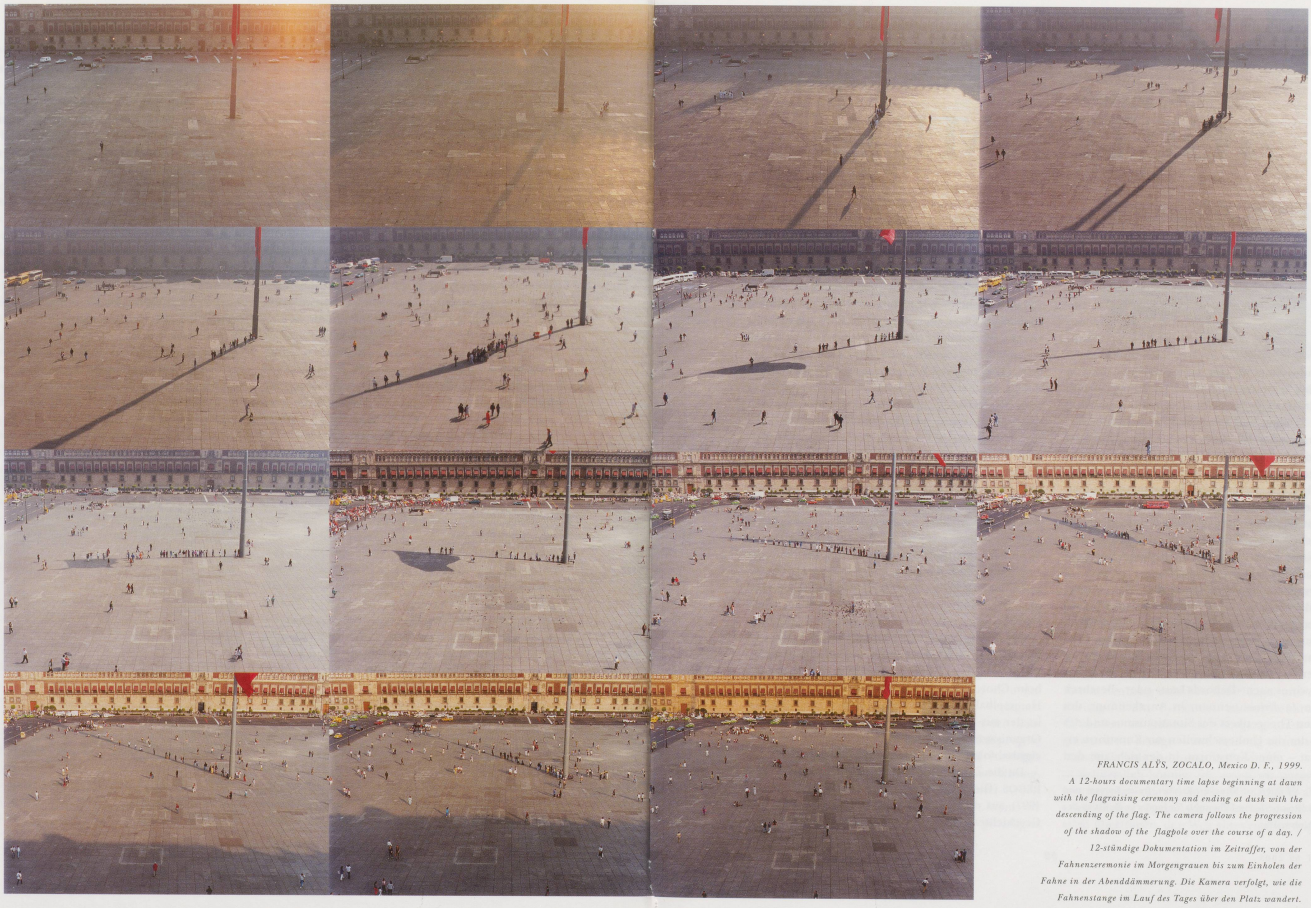
By now, of course, the graph proposed has been covered in points and loops, and lines and zigzagging rays that tend towards mobility or immobility and represent in various codes the artist himself, those he enlists to his purposeless purpose, or those whose curious behavior he observes from his shifting position as an unflappable, undeterrable odd-man-out. The analytic device suggested mimics the rule-bound conceits we have inherited from late formalism. A by-product of the attempt to reconcile prescribed models of the expanding field of sculpture with the actual diversification of sculptural practices epitomized by Alÿs's evolving body of performance work—is he an ambulatory monument or is he ain't?—the parameters set by "Baudelaire's Boardgame" are patently absurd. So too are the pseudo-scientific prototypes that inspired it.

Charming—like his faux-naif paintings—superficially capricious but also deftly disruptive and not infrequently saturnine Alÿs's art is absurd as well, but in a disciplined and revealing way. If you remove the diagram upon which his activities have been configured and resist the temptation to impose another one with better academic credentials, you can readily see that all along he has been overlapping premises and procedures while connecting the dots between the quotidian poetics of the supercharged urban environment—a sleeping dog, a broken window patched with plastic—and the social and cultural tensions that condition whatever freedom the Baudelairian "flaneur" or contemporary nomad still has. There may not be much, but within the tightening coordinates of "global" reality as well as within the rigidifying theoretical matrices of conceptually oriented practice, Alÿs has found room for maneuver.

FRANCIS ALŸS, MAGNETIC SHOES, 1994, 5th Havana Biennale, postcard / MAGNETISCHE SCHUHE, Postkarte.







FRANCIS ALŸS, ZOCALO, Mexico D. F., 1999.
A 12-hours documentary time lapse beginning at dawn with the flagraising ceremony and ending at dusk with the descending of the flag. The camera follows the progression of the shadow of the flagpole over the course of a day. /
12-stündige Dokumentation im Zeitraffer, von der Fahnenzeremonie im Morgengrauen bis zum Einholen der Fahne in der Abenddämmerung. Die Kamera verfolgt, wie die Fahnenstange im Lauf des Tages über den Platz wandert.

ROBERT STORR

SELTSAMER

Zeichnen wir ein Diagramm und nennen wir die x-Achse Bewegung, die y-Achse Stillstand. Wählen wir nun zwei unterschiedliche Farben für Punkte zweierlei Grösse und geben wir in der Legende an, dass die Punkte der einen Farbe sich auf Gruppen beziehen, oder besser: auf Angehörige einer Gruppe in entsprechender Zahl, und die der anderen auf Einzelpersonen – obwohl in Wirklichkeit der Plural leicht irreführend ist, weil wir es stets mit ein und demselben Individuum zu tun haben werden, das von Fall zu Fall in unterschiedliche Handlungsabläufe verwickelt ist. Eingedenk der unsicheren Beziehung zwischen Zeichen und Bezeichnetem sowie der dialektischen Austauschbarkeit der jeweiligen Variablen werden wir als Nächstes das Diagramm «umklappen» und in gespiegelter Form darunter nachzeichnen. Die x-Achse des gespiegelten Diagramms versehen wir mit der Bezeichnung Nicht-Bewegung und die y-Achse mit der Bezeichnung Nicht-Stillstand um so die Tatsache zu unterstreichen, dass in zeitlich ablaufenden Situationen dem Stehen das Gehen und dem Gehen das Stehen immanent ist.

Wir werden dieses Diagramm den «Erweiterten Bereich der Skulptur» nennen – das heisst, wir würden es gerne, wäre dieser Begriff nicht bereits von einer anderen Richtung der poststrukturalistischen Kritik zum Schlagwort erhoben worden. Ganz im Geiste der neuesten Sichtweise in Dingen dieser Art könnten wir es auch «Debords Lust» oder «Beschreibung von *la dérive*» nennen, in Anerkennung des wichtigsten Theoretikers des Situationismus und des Mannes, der das Umherschweifen zur Kunstform erhoben hat – einer Kunstform, in der sich, um den derzeitigen Fachjargon zu bemühen, Horizontalität und Vertikalität in ihrer Reinform aufs Wunderbarste miteinander verbinden, nämlich in Gestalt des Bodens und der Person, die zu Fuss oder gegebenenfalls auf Händen und Knien über diesen Boden geht. Stattdessen aber werden wir unser Nonsensdiagramm «Baudelaires Brettspiel» nennen, zu Ehren des Schutzpatrons (beziehungsweise Schutzdämonen) der Grossstadtwanderer, dessen Sinn für die gegenseitige Durchdringung von Ephemerem und Wesentlichem, von Launenhaftem und Exaktem, von Grossartigem und Sonderbarem unserem Verständnis des sich ständig erweiternden Geflechts der modernen Kunst zugrunde liegt. Dieses Koordinatensystem, das über eine Wirklichkeit gelegt wurde, die eher durch ein Gewirr von Strassen und staubigen Wegen gekennzeichnet ist als durch das strenge, regelmässige Strassennetz utopischer Städteplaner, erlaubt es uns, aufgegliedert nach den oben angeführten Kategorien eine Reihe von Ereignissen einzuzeichnen.

So kann man mit den Zeichen für Gruppen die allmähliche Ansammlung einer Herde von Schafen graphisch darstellen, die in einem perfekten Oval um einen Fahnenmast in der Mitte eines weiten Platzes herumtrotten. Der Schauplatz ist, um genau zu sein, der Zócalo (Marktplatz) im Herzen von Mexico City, ungeachtet seiner «volkstümlichen» Seiten nicht unbedingt ein Ort, an dem man jemanden beim Choreographieren eines geometrisch strengen Hammelballetts anzutreffen erwartet. Der Schafhirt ist der aus Belgien gebürtige Künstler Francis Alÿs, Organisator jeder im Diagramm verzeichneten Ereignisabfolge und oft auch deren Protagonist.

Da die Zeit in LA MULTIPLICACIÓN DE LOS BORREGOS (Die Multiplikation der Schafe, Mexico, D. F., 1997) aus der Serie *Cuentos Patrióticos* (Patriotische Geschichten, Mexico, D. F., 1997), wie in allen ande-

ROBERT STORR ist Künstler, Kritiker, freier Kurator und Inhaber des Rosalie-Solow-Lehrstuhls für moderne Kunst an der New York University.

ATTRAKTOR

ren Fällen auch, ein wesentlicher Faktor ist, müssen wir unser System weiter ausfeilen und eine zusätzliche farbliche Codierung der Punkte vornehmen, um den zeitlich gestaffelten Eintritt der Schafe in diesen Ring zu erfassen. Zu diesem Zweck werden wir den Tonwert der Punkte je nachdem, wie lange sich die Schafe im Ring aufhalten, von dunkel nach hell abstufen. In ähnlicher Weise wäre die allmähliche Ansammlung von Menschen im länger werdenden Schatten des gleichen Fahnenmastes in ZÓCALO (1999) zu erfassen, einer weiteren Videoperformance-Arbeit aus der Serie der *Cuentos Patrióticos*. Hier ist die Handlung eher spontan als inszeniert: Auf dem weiten gepflasterten Platz reihen sich Menschen, die Schutz vor dem Licht der niedrig stehenden Sonne suchen, gewohnheitsmässig im schützenden Schatten dieses Wahrzeichens auf, an dem zuoberst eine riesige Fahne weht. Daher der unterschwellig spöttische Hinweis auf Patriotismus, da diese Bürger nicht stolz unter einem Symbol ihres Landes strammstehen, sondern sich vielmehr pragmatisch darunter aufstellen, um dem grellen Sonnenlicht zu entfliehen.

Zeichnen wir nun zusätzlich eine weitere lange Linie aus Hunderten von Punkten ein, die sich in einer schrumpfenden Halbmondform unregelmässig schlängeln. Die Punkte sind Menschen, die Sand schaufeln, während sie einen kahlen Hügel hinaufsteigen. Durch ihre vereinte Anstrengung wurde ein winziger Teil der Masse des Hügels um eine unmessbar kleine räumliche Masseinheit verlagert. CUANDO LA FE MUEVE MONTAÑAS (Wenn der Glaube Berge versetzt, Lima 2002) ist ein Kollektivprojekt, das die Zusammenarbeit in Spaten voll staubiger Erde misst. Es ist zugleich eine sinnlose Übung, die auf den Stellenwert der körperlichen Arbeit im Zusammenhang mit Erdarbeiten pocht. Wenn wir Kunstrichtungen und Stilarten in ihrer jeweiligen

FRANCIS ALŸS, UNTITLED, Mexico D.F., 1991, photograph / Photographie.

kulturellen Eigenart betrachten, erinnern wir uns, dass im Nordamerika der 70er Jahre (und danach) der Faktor Arbeit im Wesentlichen unberücksichtigt blieb, ungeachtet der Faszination, die von den Bodenzeichnungen der Nazca und anderen präkolumbianischen Vorbildern ausging. Hinzu kommt, dass Alÿs' Projekt, obwohl von Freiwilligen – überwiegend Studenten – ausgeführt, an einem Ort realisiert wurde, wo aufgrund der chronisch hohen Arbeitslosigkeit Arbeit allzeit billig ist. So erhält das Unterfangen, neben seiner positiven kommunitaristischen Seite, durch seine ausgesprochene Sinnlosigkeit auch eine ausdrückliche wirtschaftliche und vieldeutig politische Dimension. Wo grosse Tempel einst von Massen errichtet wurden, lässt der unheimliche optische Zusammenhang zwischen dem Hügel und der Erinnerung an alte Pyramiden zudem beunruhigende Gedanken an Reiche der Vergangenheit und Gegenwart, an emsige – und beliebig austauschbare – Massen damals und heute aufkommen.

Schliesslich können wir, wenn wir unser Koordinatensystem auf ein modernes Umfeld aus mehr oder weniger regelmässigen Vertikalen und Horizontalen übertragen, den Weg eines religiös angehauch-

ten Umzugs von Midtown Manhattan über den East River nach Queens nachzeichnen. Die teilnehmenden Anhänger des Kults sind Kunstliebhaber und Vertreter des Kunstbetriebs. Die Objekte ihrer Anbetung sind Kopien von Gemälden und Skulpturen von Picasso, Giacometti und Duchamp, während Kiki Smith, eine Hohepriesterin der zeitgenössischen Kunstszene, höchstpersönlich hoch oben auf einer von ihren Ministranten getragenen Sänfte auftritt. Zu den Klängen einer traditionellen, in Zeremonien dieser Art geübten Kapelle feierte THE MODERN PROCESSION (New York City 2002) den Umzug der sakralen Ikonen der Moderne von der Mutterkirche zu ihrem vorübergehenden Zuhause im Exil und zog ihn gleichzeitig durch den Kakao.

Wenn wir uns der zweiten Kategorie von Zeichen zuwenden, können wir uns zunächst den simpelsten Sachverhalt vornehmen, selbst wenn wir zur Stätte unseres ursprünglichen Studiums des Schafhirten und seiner Herde zurückkehren. Dieses Mal, wie in allen nachfolgenden Fällen, ist Alÿs, ob in einer Menschenmenge oder auf einer leeren Durchfahrtsstrasse, allein. In diesem Fall steht er oder vielmehr lehnt er sich gegen einen Zaun, flankiert von anderen Männern. Er ist gross gewachsen und bleich, während sie, im Grossen und Ganzen, kleiner und von dunklerer Hautfarbe sind. Vor ihnen stehen Werkzeugkästen, und von Hand beschriftete Pappschilder weisen auf ihre Fähigkeiten als Klempner oder Anstreicher hin. Der Schauplatz ist also ein «Markt» für Gelegenheitsarbeiter auf dem Zócalo neben der Nationalen Kathedrale und unweit anderer Gehsteigabschnitte, wo andere Männer Bildnisse von Commandante Zero (Subcommandante Marcos), dem Anführer des populären Zapatisten-Aufstandes in der südlichen Provinz Chiappas, sowie karikaturhafte Puppen des «vorausschauenden», notorisch korrupten und weithin verachteten ehemaligen Präsidenten Carlos Salinas de Gortari feilbieten. Vor Alÿs steht eine kleine Umhängetasche und ein Schild mit der Aufschrift *Turista*. Sie suchen Arbeit; ihn interessiert die Szenerie. So viel scheint zumindest sein Schild zu verstehen zu geben, nur dass er im Unterschied zum klassischen Typus des romantischen Reisenden von Richard Burton und T. E. Lawrence bis John Reed, der sich unter die «Eingeborenen» zu mischen und deren Lebensweise anzunehmen versuchte, sich selbst als Fremdkörper in die «pittoreske» Wirklichkeit seiner arbeitslosen Nebenmänner einreiht und sich damit effektiv zum Spiegelbild anderer Touristen macht, die sich selbst in den Sehenswürdigkeiten «einnisten», die zu besichtigen sie gekommen sind. Deren Müssiggang ist unbeteiligtes Geniessen, die Untätigkeit des Klempners und Anstreichers dagegen banges Warten, und Alÿs' Nichtstun hebt beides hervor. Der Punkt im Diagramm, der «stellvertretend» für TURISTA (Tourist, Mexico City 1996) steht, ist ein einzelner Fixpunkt, der aber innerhalb seiner Grenzen Wiederholung erheischt, um eine längere und quälende Dauer zu bezeichnen.

FRANCIS ALŸS, STUDY FOR "TWO SISTERS," 2001, diptych, part II, oil and encaustic on canvas on wood, 11 5/16 x 7 5/8 x 13/16" / STUDIE FÜR «ZWEI SCHWESTERN», Diptychon, Teil II, Öl und Enkaustik auf Leinwand auf Holz, 28,8 x 19,4 x 2,1 cm.

Die die Handlungen einer Einzelperson betreffenden Begebenheiten, die weiterhin ihrer Eintragung in dieses Diagramm harren, halten sich eher an die Achse der Bewegung als an die des Stillstandes. Zu ihnen zählen: der Weg eines Mannes, der eine Strasse entlanggeht und dabei ein kastenförmiges Blechmodell eines Hundes hinter sich her zieht, das Flaschenverschlüsse, Nägel und Metallschrott in seiner Nähe magnetisch aufsammelt (THE COLLECTOR, Mexico City 1991–92); der Weg eines Mannes, der mit magnetischen Schuhen eine Strasse entlangspaziert und dabei mehr oder weniger den gleichen Effekt erzielt (MAGNETIC SHOES, La Habana 1994); der Weg eines Mannes, der die Strasse entlanggeht mit einer Farbbüchse, aus der ein feines blaues Rinnsal träufelt (THE LEAK, São Paulo 1995); der Weg eines Mannes, der einen blauen Faden vom Ärmel seines ausfransenden Pullovers hinter sich her zieht (FAIRY TALES, Mexico City 1992 & Stockholm 1998); sowie der Weg eines Mannes, der einen Eisblock immer dieselben heissen Strassen entlangschiebt, bis das Eis wegschmilzt – in PARADOX OF PRAXIS (SOMETIMES MAKING SOMETHING LEADS TO NOTHING) / Paradox der Praxis (Manchmal führt es zu nichts, wenn man etwas macht), Teil I, Mexico, D.F., 1997. Schliesslich machte Alÿs für RE-ENACTMENTS (Nachinszenierungen, Mexico City, 2000) zweimal denselben Spaziergang: Zunächst kaufte er in einem Waffengeschäft in Mexico City eine schwere Schnellfeuerwaffe, ging dann durch ein überfülltes Geschäftsviertel, wobei er die Waffe, den Lauf nach unten gerichtet, offen mit sich herumtrug, bis schliesslich einer der vielen, teils nichts bemerkenden, teils eingeschüchterten Passanten, die Polizei rief, die mit heulender Sirene eintraf, um ihn festzunehmen und in ihr Auto zu packen. Unter erheblicher Gefahr für seine eigene Person und indirekt auch für andere machte sich Alÿs das erste Mal ohne jede Vorwarnung auf den Weg. Beim zweiten Mal wiederholte er das Ganze unter Mitwirkung der Polizei, doch der Eindruck von Leichtsinn und dunkler Gefahr, die auf ein möglicherweise abruptes Ende à la *A Bout de Souffle (Ausser Atem)* mit Alÿs in der Rolle Belmondos zusteuert, ist unvermindert stark.

FRANCIS ALŸS, STUDY FOR "TWO SISTERS," 2001, diptych, part I / STUDIE FÜR «ZWEI SCHWESTERN», Diptychon, Teil I.

Die Aktionen, mit denen Alÿs die üblichen Verlaufsmuster des Alltags aufbricht, erstrecken sich jeweils über einen Teil der Stadt und es geht dabei meist um einen Vorgang der Anhäufung oder Verringerung. Sie sind immer vorsätzlich, durch Emotionslosigkeit und Understatement gekennzeichnet und in Anbetracht ihrer offenkundigen Ziellosigkeit überaus effizient. Und ob sie nun durch Videoaufnahmen oder Photos dokumentiert werden, die Bilder prägen sich tief ein. PARADOX OF PRAXIS, zum Beispiel, weist auf die sisyphusartige Dynamik von WHEN FAITH MOVES MOUNTAINS voraus. Während Erstere, eine Einpersonenperformance, für sich gesehen, die Vorstellung von Vergeblichkeit mit den Frustrationen von Samuel Becketts existenziellen Clowns verbindet, ist es im Zusammenhang mit Letz-

terer und ihrem «sinnlosen» Aufwand an menschlicher Arbeit durchaus vertretbar, beide durch die Zerrbrille von Georges Batailles antikapitalistischer Logik des Potlatschrituals und der ekstatischen, grundlosen Verschwendung zu betrachten. Man kann aber auch, was eher einleuchtet, die minimal verlagerte Düne als ein – von der Idee her perverses – Antidenkmal für das kollektive Streben in einer Gesellschaft ohne geeignete Beschäftigung oder angemessene Löhne verstehen, für die der wegschmelzende Eisblock das antiskulpturale Äquivalent im Bereich des individuellen Strebens ist.

Insgesamt betätigt sich Alÿs in der Welt, indem er die Aufmerksamkeit gleichzeitig auf sich zieht und von sich ablenkt, um Situationen in den Blickpunkt zu rücken, deren latente Besonderheiten er durch An- und Abwesenheit in Klammern setzt oder durch sein Hindurchgehen unterstreicht. Entsprechend ist das Spannungsfeld zwischen Arbeitshypothese und kontextueller Wirkung, wenn der Künstler in THE COLLECTOR und MAGNETIC SHOES in die Rolle eines gutmütigen Anarchisten schlüpft: eines sozialen Elements, für dessen Klassifizierung man den physikalischen Terminus des «seltsamen Attraktors» oder Anziehungspunktes beiziehen könnte. In RE-ENACTMENTS jedoch wird Alÿs zum finsteren Widerpart jenes anarchischen Elements, weniger zu einem «seltsamen Abstossungspunkt» als vielmehr zu einem potenziell gewalttätigen Wesen, das Angst erzeugt und die Gewalt der Hüter des Gesetzes auf sich zieht.

Mittlerweile ist das vorgeschlagene Diagramm natürlich überzogen mit Punkten und Schleifen, Linien und zickzackförmigen Strahlen, die zu Beweglichkeit oder Unbeweglichkeit neigen und in jeweils unterschiedlichen Codes stellvertretend für den Künstler selbst oder für jene stehen, die er für seine zwecklosen Zwecke rekrutiert, beziehungsweise für die, deren seltsames Verhalten er aus der immer wieder wechselnden Warte eines unerschütterlichen, unverdrossenen Aussenseiters beobachtet. Das vorgeschlagene analytische Hilfsmittel imitiert die regelgebundenen Vorstellungen, die wir vom späten Formalismus geerbt haben. Die Parameter von «Baudelaires Brettspiel» – ein Nebenprodukt des Versuchs die vorgegebenen Modelle eines erweiterten Skulpturbegriffs in Einklang zu bringen mit der tat-

FRANCIS ALŸS, FAIRY TALES, Stockholm, 1998 / MÄRCHEN.

sächlichen Diversifizierung der bildhauerischen Praxis, für welche das Werk von Alÿs das beste Beispiel liefert (ist er nun ein wandelndes Denkmal oder nicht?) – sind offenkundig absurd. Dasselbe gilt für die pseudowissenschaftlichen Vorbilder, die den Anstoss dazu gaben.

Die Kunst des Francis Alÿs ist bezaubernd – wie seine sich naiv gebenden Gemälde –, auf den ersten Blick kapriziös, aber auch raffiniert verstörend und nicht selten finster; sie ist auch absurd, allerdings auf eine disziplinierte und aufschlussreiche Art. Rückt man das Diagramm, in dem seine Aktivitäten aufgezeichnet sind, etwas weiter weg und widersteht der Versuchung, ein anderes, wissenschaftlich besser abgesichertes darüber zu stülpen, so wird man unschwer erkennen, dass Alÿs immer schon zuliess, dass sich Prämissen und Prozeduren überlappten, während er seine Verbindungslinien schlug, von den poetischen Fixpunkten des Alltags in der überbordenden Grossstadt – ein schlafender Hund, ein mit Plastik notdürftig abgedecktes, zerbrochenes Fenster – zu den sozialen und kulturellen Spannungen, welche die Freiräume bestimmen, die dem Baudelaireschen Flaneur oder modernen Nomaden noch geblieben sind. Viel mag davon nicht übrig sein, aber Francis Alÿs hat zwischen den immer enger geschnürten Koordinaten der «globalen» Wirklichkeit und den zunehmend erstarrenden theoretischen Schablonen der konzeptuell ausgerichteten Kunst seinen Spielraum gefunden.

(Übersetzung: Bram Opstelten)

FRANCIS ALŸS, FAIRY TALES, Mexico D.F., 1992, photo document / MÄRCHEN, Photodokument.