Adrian Ghenie : rememberment of things past = Vergangenes neu zusammengesetzt

Autor(en): **Mircan, Mihnea / Rehkopf, Kurt**

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): **- (2017)**

Heft 99: **Collaborations Cao Fei, Omer Fast, Adrian Ghenie, Lynette Yiadom-Boakye**

PDF erstellt am: **27.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-817169

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

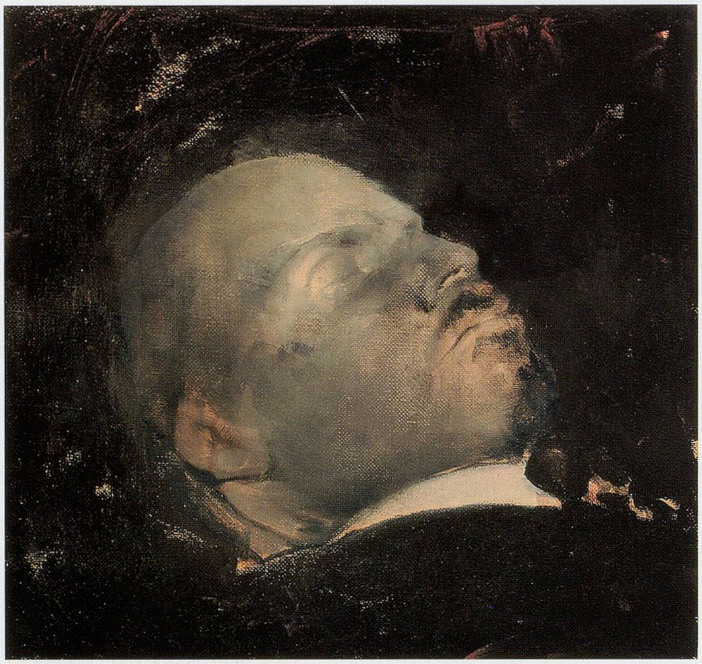
http://www.e-periodica.ch

ADRIAN
GHENIE

ADRIAN GHENIE, DUCHAMP'S FUNERAL II, 2003, oil and acrylic on canvas, 78 1/4 x 118 1/2 in.
DUCHAMP'S BEGRÄBNIS II, Öl und Acryl auf Leinwand, 200 x 300 cm. (ALL IMAGES COURTESY OF
THE ARTIST, THADDAEUS ROPAC, PARIS; GALERIA PLAN B, CLUJ ROMANIA; PACE GALLERY, NEW YORK;
NICODEM GALLERY, LOS ANGELES; TIM VAN LAERE GALLERY, ANTWERP; AND GALERIE JUDIN, BERLIN)

Rememberment of Things Past

MIHNEA MIRCAN



ADRIAN GHENIE, TURNING BLUE, 2008, oil and acrylic on canvas, 12 1/4 × 12 1/4" / BLAUVERFÄRBUNG, Öl und Acryl auf Leinwand, 31 x 31 cm.

One is an assembly of prosthetic viscera and transplanted veins, grafted together to construct an infinite body. The other is a golem of plastic and toxic light, peering unblinkingly into a scene of ravage. Two figures borrowed from the bestiaries of the twentieth century will guide this exploration of Adrian Ghenie's portraiture, an endeavor whose realism does not seek to picture life but instead to capture time—the stretched time of putrefaction, lifeless endurance, and contagion that his models inhabit as they continue to discharge contaminates into the present.

The first of these deathless corpses belongs to Vladimir Ilyich Lenin, caught in sickening close-up in TURNING BLUE (2008), then nearer still in THE LEADER (2008). The clinical nature of the first canvas, a montage of bruises and ruptures that does not disguise its origin in a photograph, shifts to theatrical in the latter, as otherworldly light illuminates the cheekbone and closed eye of the revolutionary. Ghenie's double take reflects on the dual roles of this anatomy, and the odd hagiography uniting them. In his essay "Bodies of Lenin: The Hidden Science of Communist Sovereignty," anthropologist Alexei Yurchak describes the ontological ambiguity of the exhibit preserved in the mausoleum on Moscow's Red Square for the last nine decades, recounting the incredible resources and ingenuity marshalled to prevent this physically and symbolically elastic body from ever hardening into a relic. Yurchak writes that,

MIHNEA MIRCAN is a curator based in Leuven, Belgium.

remarkably, "Scientists have maintained not only the features of Lenin's face but also the shape of his heels, the pigmentation around his armpits, the strength of hair attachment on his chest, and the flexibility of his knee joints"—every part, whether or not it is visible to the flocks of tourists and pilgrims who visit the display. Lenin is conserved as a "dynamic form": "work on the body can never cease; the body cannot be allowed simply to lie there in an embalmed state. It must be continuously examined, fixed, resculpted and reembalmed."[1)]

Yurchak compares the creation of Leninism, to the treatment of his biological remains, turning this assemblage of joints and limbs into a visual equivalent for a polity. Decades of replacing dead tissue have altered the body's original composition to the extent that it now inhabits a spectral terrain between carrion and representation, a cyborg-icon whose heart and brain are extended through political and medical protocols. A member of the preservation team employs the phrase "living sculpture" to convey this paradox, "as if to say *this is a sculpture of the body that is constructed of the body itself.*"[2)] For his body to appear unaffected by the passage of time, it must constantly change. Evidencing a different paradigm from Ernst Kantorowicz's classic distinction between, and blur-

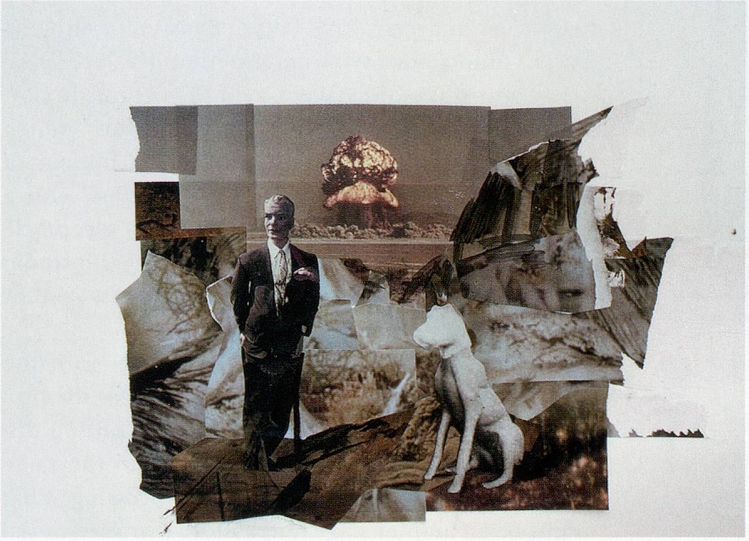
ADRIAN GHENIE, THE LEADER, 2008, oil and acrylic on canvas, 8 $^{5}/_{8}$ x 12" / DER FÜHRER, Öl und Acryl auf Leinwand, 22 x 30,5 cm.

ADRIAN GHENIE, THE DEVIL 1, 2010, oil on canvas, 80 $^{3}/_{4}$ x 90 $^{1}/_{2}$" / DER TEUFEL 1, Öl auf Leinwand, 205 x 230 cm.

ring of, the king's "body of nature" and his "body of grace," Lenin is ec-static: rescued by medicine from the stasis of demise, maintained by a secular theology in a condition of stilled agility.

Throughout the communist East, in Russia as much as in Ghenie's native Romania, the 1990s were a mix of abrupt political change and deep-seated inertia, of quickly toppled monuments and lingering societal reflexes. Lenin's legacy in Russia still remains in a state of suspension—and thus so does his body: "Attitudes are split between those who consider it a sacred symbol of the heroic revolutionary past, an evil emblem of a criminal regime, or a neutral monument of national history."[3] Ghenie's two paintings depict the intersection of something not quite ending and something not quite beginning: On canvas as in reality, Lenin is stranded between the various allegorical tools—and forms of political confabulation—that separate death from life, the metaphysical frameworks through which these exchanges between flesh and effigy can be given the appearance of sense, or a political instrumentality. Between the stale apathy of TURNING BLUE and the prefigured ascension in THE LEADER, the revenant—neither carcass nor apparition, propelled forward by its own simulacral élan of becoming-same—is an image in search of its signified, of context and consolation.

The relationship between inanimate and living forms takes a different trajectory in THE DEVIL (2008). Ghenie borrows his lopsided protagonist from a black-and-white image by *Life* magazine photographer Loomis Dean, one of numerous American photojournalists invited to document the aftermath of nuclear experiments at the Nevada Test Site. An entire town was built at Yucca Flat and peopled with hundreds of store mannequins to study the effects of a blast on everything from houses to clothes to canned food. The News Nob, a strategic spot positioned seven miles from the test site itself, was established in 1952 as a designated area for journalists to witness the detonations. In tandem with aerial photography of craterous depressions or clouds dissolving into their own brightness, photojournalistic routine at the News Nob established an iconography of sorts: the categories into which an indirect gaze onto the blast would fall, the postures and positions, protocols, instruments, and crepuscular photogenics by which an event whose intensity defies capabilities of technical registration and mortally threatens the naked eye could be obliquely apprehended, segmented into points of view, and seemingly domesticated. Dean's own experience leads to an insistent focus on portraiture, on the make-believe of familial and domestic devastation played out by the mannequins. Take the



ADRIAN GHENIE, study for THE DEVIL 3, 2010, collage and acrylic on paper, 12 3/4 x 18 7/8" / Studie für DER TEUFEL 3, Collage und Acryl auf Papier, 32,7 x 48 cm.

title of the particular photograph that serves as Ghenie's source: SCORCHED MALE MANNEQUIN CLAD IN DARK BUSINESS SUIT STANDING IN DESERT 7,000 FT. FROM THE 44TH NUCLEAR TEST EXPLOSION, A DAY AFTER THE BLAST, INDICATING THAT HUMANS COULD BE BURNT BUT STILL ALIVE, YUCCA FLAT, NEVADA, 1955. The dummy's serviceable smile is still legible under different degrees of burn, its retinas seared by winds emanating from the blast.

The collective image-rapture induced by the lethal combustion of atomic energy that held the gaze of journalists and brought thousands of atomic tourists to Las Vegas, the unleashing of a crazed, noxious excess of photo-sensitivity in which these documentarians and witnesses operate, are captured, shaped, and measured in the plastic flesh of the dummy, made to see something we cannot. A cog in an abstract machine that bestows life and quantifies death, askew, mute, and lethal, the mannequin conduces the dark glow of avisuality, that anxious relation structuring the atomic unconscious discussed by film theorist Akira Mizuta Lippit. Drawing on early film and post-Hiroshima Japanese cinema, Lippit analyzes avisuality as an abyssal unseeing that shoots through modernity's epiphanies, a substance that corrodes the thresholds of the visible world, complicating or twisting their geometry by a new optics of causes and effects, by a pulsating synthesis of glare and blackness. A repertoire of surrogate images and ersatz glimpses, of which Dean's super- and subhuman dummy is one, surrounds and spectrally grounds the efflorescence, beyond sight and history, of the atomic bomb: Like allegories (in Paul de Man's proposition), they persist in visualizing what they have already demonstrated they cannot show.

ADRIAN GHENIE, study for THE STIGMATA, 2010, collage and acrylic on paper, 27 $^{1}/_{2}$ x 20 $^{3}/_{4}$" / Studie für DIE STIGMATA, Collage und Acryl auf Papier, 70 x 52,7 cm.

ADRIAN GHENIE, NOUGAT 2, 2010, oil on canvas, 86 $^{1}/_{2}$ x 78 $^{3}/_{4}$" / NOUGAT 2, Öl auf Leinwand, 220 x 200 cm.

In THE DEVIL, the dummy survivor, thrust into the present by the malignant energy with which it is perpetually infested, encounters a man on an armchair. Possibly a self-portrait, the figure leans forward to retch up an impressionist pink splatter. Their meeting occurs in a space that could be a studio or a gallery, as amorphous traces and penumbrae are organized into something like a grid of picture display. This is a recurrent trope in Ghenie's work, which often places perpetrators and victims in milieus of artistic production or presentation, shaded with a sense of provisionality or inadequacy. As a receptacle for such apparitions, the environment of the studio connotes artificiality and constructedness rather than historiographic decorum.

Linking the dummy's sickening charge with the stream of vomit or casting the mannequin as the titular demon are not interpretations the painting discourages, yet it forces the characters into the same space and ontological regime, compressing what might be an ampler stage and a more intricate causal

ADRIAN GHENIE, THE DEVIL 2, 2010, oil on canvas, 78 $^{3}/_{4}$ x 90 $^{1}/_{2}$" / DER TEUFEL 2, Öl auf Leinwand, 200 x 230 cm.

chain of pathogens, infection, and ejecta. In place of the semblance of an exchange, painter and model exist in separate domains within the painting's suggestion of three-dimensional collage. Ghenie has a keen interest in the scenographic dispositifs of religious art, in which context this image could have been an annunciation or a temptation. But these tropes are deployed here to opposite effect: Rather than delineate the crossing of borders between earthly and otherworldly realms, the scene is resolved as one of mutual obliviousness and severed contact. Revulsion reduces the self to nothing more than the skin that separates convulsed innards from inimical surroundings, an impoverished interiority that works as counterpart to the silent, battered guest, incapable of enunciating an identity. The demonic element indicated by the title might indeed be circling the eyeless, desensitized space between them: a negative sublime, an emptying-out and withdrawal of the self from the innumerable, immense, and ever grimmer statistics of modernity that it can no longer compute or bear.

Lenin the time traveler, with his baggage of implants and his political exoskeleton; and the mannequin, a drifter through ontologies and regimes of representation, playing both the role of a person and that of a technological apparatus that could wipe out all personhood: These are stand-ins for flesh, for life and death, degrading into radioactive or political half-lives. Ghenie explores a tortured mnemonics via a specific repertoire of characters: villains, both infamous and anonymous, from what the artist has called "a century of humiliation."[4] Enveloped in folds of ambiguity, blemished by the grain of a vintage print, tumefied by deteriorated archival footage, evanescing in a flurry of pixels, his figures slip between categories of historiographic discourse with the same energy with which they are made and un-made by their pictorial environments, their features ricocheting between the canted, facing planes of impossible architectures, bifurcating into multiple, unsynthesizable vanishing points. For Ghenie, the visage is a locus of rememberment, assembling distorted fragments and amputated likenesses to models real or imagined, drawn from history or nightmare: re-memberment rather than remembrance, elucidation, or a partitioning of guilt and martyrdom. Cheeks, foreheads, and lips heave and ripple, bones protrude, stuporous grins freeze as iridescent smears, consumed by the effort to hold together against onslaughts of zombie chiaroscuro. The energy that makes these images cohere as paintings is equal to the stamina with which the faces resist being disassembled into force fields of abstraction.

In Ghenie's historical portraits, rooms contract or swell, their moribund and eternal inhabitants anamorphically knotted with perspective lines and architectural lineaments. Psychaesthenic buffoons, they *become* space: As in Caillois's description, their proprioception is constructed from the other side of their senses.[5] Emerging from blurs and exquisite smudges, as parleys between composition and decomposition, subjected to something of a painterly martyrdom, they appear as the different configurations of a malleable stuff that oozes somewhere between the skeleton and the mask. Ghenie's figures are sick with death and chronically dying, fermenting, obstinate and immovable; elsewhere antonyms of reason coagulate as political programs, bonfires are made of the values of the Enlightenment, negative social contracts are signed hastily on the brink of apocalypses, and sovereign beasts hunt in packs. Embalmed in paint to slow their decrepitude, marionetted by invisible pulleys of space and memory but never pushed beyond recognition, his ideologues, tyrants, and torturers persist, petrified and insulting, waiting in a dull netherworld. Like a sci-fi monster staring into the camera in the final scene to guarantee a sequel, they hold the potentiality to return as malevolent speech, as headlines, hats, or badges. Ghenie might be saying that nothing is ever really lost, and that ends and beginnings, "inaugurations" and "epochal shifts," repurpose the same scabrous, oily fragments.

1) Alexei Yurchak, "Bodies of Lenin: The Hidden Science of Communist Sovereignty," *Representations* 129 (Winter 2015), 117–18.
2) Ibid, 128.
3) Ibid, 145.
4) Adrian Ghenie, quoted in Jane Neal, "Adrian Ghenie," *Art Review* 46 (December 2010), 70.
5) Roger Caillois, "Mimicry and Legendary Psychasthenia" (1935), trans. John Shepley, *October* 31 (Winter 1984), 30.

Vergangenes neu zusammengesetzt

ADRIAN GHENIE, STIGMATA 2, 2010, oil, acrylic and collage on canvas, 78 $^{3}/_{4}$ x 94 $^{1}/_{2}$" / Öl, Acryl und Collage auf Leinwand, 200 x 240 cm.

MIHNEA MIRCAN

Der eine ist eine Ansammlung von Organprothesen und transplantierten Blutgefässen, die zusammen einen endlosen Körper ergeben. Der andere ist ein Golem aus Plastik und toxischem Licht, der ungerührt auf eine Szene der Verwüstung starrt. Zwei Figuren aus den Bestiarien des 20. Jahrhunderts sollen die folgende Erkundung der Porträtmalerei von Adrian Ghenie leiten, deren Realismus nicht das Leben abbilden will, sondern die Zeit einfangen – die gedehnte Zeit von Verwesung, lebloser Beständigkeit und Verseuchung, in der seine Modelle leben, während ihr Gift sich fortwährend in die Gegenwart entlädt.

Der erste dieser unsterblichen Leichname gehört Wladimir Iljitsch Lenin. Er wird in TURNING BLUE (Blauverfärbung, 2008) erst aus unerträglicher und in THE LEADER (Der Führer, 2008) dann aus noch grösserer Nähe erfasst. Der klinische Charakter des ersten Gemäldes, das als Montage aus Blutergüssen und Rupturen seinen photographischen Ursprung nicht verhehlt, geht im zweiten ins Theatralische über, wenn ein ausserweltliches Licht den Wangenknochen und das geschlossene Auge des Revolutionärs erhellt. Ghenies zweifaches Porträt denkt über die Doppelfunktionen dieser Anatomie und die merkwürdige Hagiographie nach, durch die sie verbunden sind. Der Anthropologe Alexei Yurchak beschreibt in seinem Essay «Bodies of Lenin: The Hidden Science of Communist Sovereignty» die ontologische Mehrdeutigkeit des Moskauer Ausstellungsstücks, das seit neun Jahrzehnten im Leninmausoleum auf dem Roten Platz aufbewahrt wird, und berichtet von der Genialität und den unglaublichen Mitteln, die verhindern sollen, dass dieser physisch und symbolisch elastische Körper für immer zu einem Relikt erstarrt. «Die Wissenschaftler», hebt Yurchak hervor, «haben nicht nur Lenins Gesichtszüge konserviert, sondern auch die Form seiner Fersen, die Pigmentierung rund um seine Achselhöhlen, die Stärke seiner Brustbehaarung und die Beweglichkeit seiner Kniegelenke» – jedes Körperteil, ob für die Touristen- und Pilgerströme, die an dem Leichnam vorbeiziehen, sichtbar oder nicht. Lenin wird als «dynamisches Gebilde» erhalten, was bedeutet, dass «die Arbeit an seinem Körper niemals enden kann; der Körper darf nicht einfach in einem einbalsamierten Zustand daliegen. Er muss laufend untersucht, repariert, neu geformt und neu einbalsamiert werden.»[1]

Yurchak vergleicht die Erschaffung des Leninismus mit der Behandlung der biologischen Überreste Lenins und erklärt diese Assemblage von Gelenken und Gliedmassen zum visuellen Äquivalent einer politischen Ordnung. Der jahrzehntelange Austausch von totem Gewebe hat die ursprüngliche Zusammensetzung des Körpers so stark verändert, dass er sich heute in einem gespenstischen Terrain zwischen Aas und Abbild bewegt – eine Cyborg-Ikone, deren Herz und Gehirn mithilfe politischer und medizinischer Praktiken ins Unendliche erweitert werden. Ein Mitglied des Konservierungsteams spricht von einer «lebenden Skulptur», um dieses Paradox zu vermitteln, «als wollte er sagen, *dies ist eine Skulptur des Körpers, die aus dem Körper selbst aufgebaut ist.*»[2] Damit dieser Körper von der vergehenden Zeit unberührt erscheint, muss er sich ständig verändern. Als Beleg für ein Paradigma, das sich von Ernst Kantorowicz' klassischer Unterscheidung zwischen den zwei Körpern des Königs – dem «natürlichen Körper» und dem «Körper der Gnade» – und ihrer Verwischung abhebt, ist Lenin ek-statisch: von der Medizin vor der Stase, dem Stillstand des Untergangs gerettet und von einer säkularen Theologie in einem Zustand ruhender Agilität gehalten.

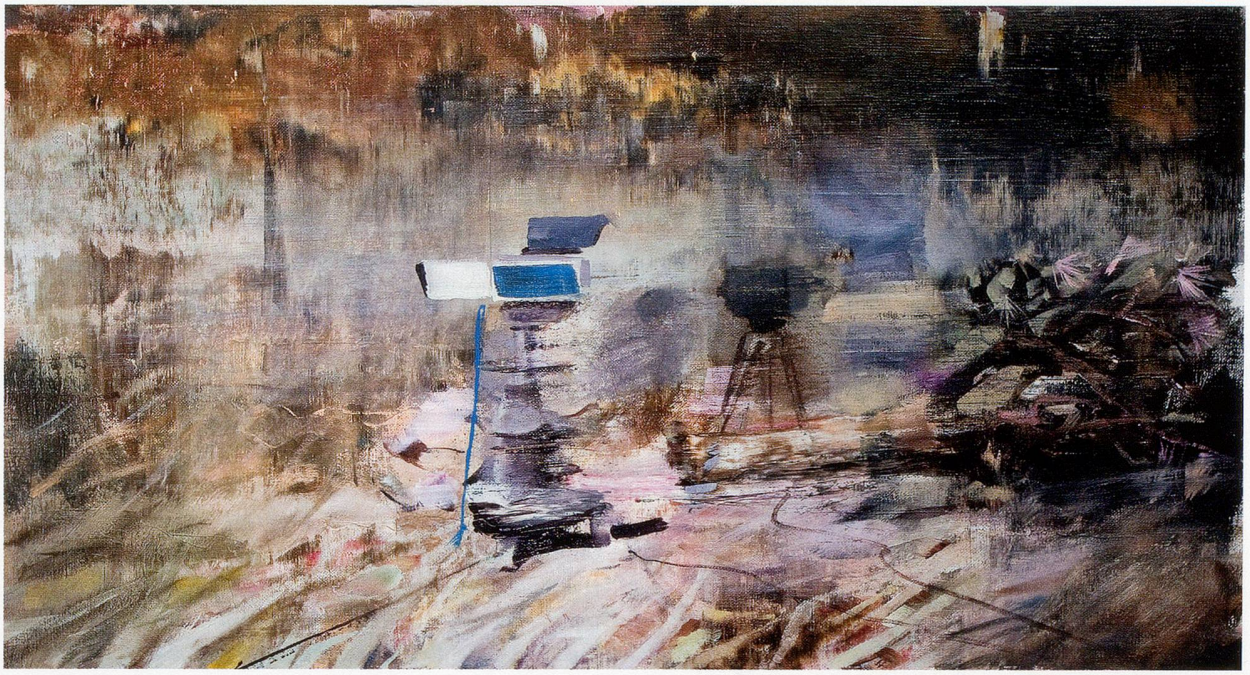
Im gesamten kommunistischen Osten, in Russland genauso wie in Ghenies Heimatland Rumänien, waren die 1990er-Jahre eine Mischung aus abruptem politischem Wandel und tief verwurzelter Trägheit, aus eilig gestürzten Denkmälern und fortdauernden gesellschaftlichen Reflexen. Lenins Vermächtnis befindet sich in Russland bis heute in einem Schwebezustand – und damit auch sein Körper: «Die einen sehen darin ein heiliges Symbol der heroischen Re-

MIHNEA MIRCAN ist Kurator im belgischen Löwen.

volutionsvergangenheit, andere ein böses Sinnbild eines kriminellen Regimes oder ein neutrales Denkmal der Nationalgeschichte.»[3] Ghenies Gemälde beschreiben den Schnittpunkt zwischen etwas nicht wirklich Endendem und etwas nicht wirklich Beginnendem: Auf der Leinwand wie in der Realität ist Lenin zwischen den verschiedenen allegorischen Mitteln – und Formen der politischen Konfabulation – gestrandet, die den Tod vom Leben trennen, zwischen den metaphysischen Gerüsten, durch die diesem Wechselspiel von Fleisch und Nachbildung ein Anschein von Sinn oder eine politische Zweckdienlichkeit verliehen werden kann. Zwischen der schalen Teilnahmslosigkeit von TURNING BLUE und der prophezeiten Auferstehung in THE LEADER wird der Wiedergänger – der weder Kadaver noch Himmelsbesucher ist und von seinem eigenen simulakralen Schwung des Gleichwerdens vorwärtsgetrieben wird – zum Bild auf der Suche nach dem, wofür es steht, nach Kontext und Trost.

Einen anderen Verlauf nimmt die Beziehung zwischen unbelebten und lebenden Formen in THE DEVIL (Der Teufel, 2008). Die windschiefe Hauptfigur hat Ghenie einem Schwarz-Weiss-Photo des *Life*-Photographen Loomis Dean entnommen, der wie viele andere amerikanische Photojournalisten eingeladen war, die Folgen von Atomtests in der Wüste von Nevada zu dokumentieren. Auf dem Testareal Yucca Flat wurde eigens eine ganze Stadt errichtet und mit Hunderten von Schaufensterpuppen bevölkert, um die Auswirkungen einer Atomexplosion auf alle möglichen Dinge zu untersuchen, von Häusern über Kleidung bis hin zu Konserven. Der News Nob, ein strategischer Aussichtspunkt rund elf Kilometer vom eigentlichen Testgelände entfernt, wurde 1952 eingerichtet, damit Journalisten die Explosionen mit ansehen konnten. Zusammen mit Luftbildaufnahmen von kraterförmigen Vertiefungen oder von Wolken, die sich in ihrer eigenen Helligkeit auflösen, begründete das photojournalistische Programm auf dem News Nob eine Art Ikonographie – eine Ikonographie der Kategorien indirekter Blicke auf die Explosion, aber auch der Posen und Positionen, der Protokolle, der Instrumente und der Bildwirksamkeit von Strahlenbüscheln, durch die ein Ereignis, dessen Intensität sich den Möglichkeiten der technischen Erfassung widersetzt und das blosse Auge tödlich bedroht, indirekt verstanden werden konnte – in Blickwinkel zerlegt und scheinbar gezähmt. Deans eigene Erfahrung führte zu einer eindringlichen Konzentration auf Porträts, auf eine von den Schaufensterpuppen aufgeführte Vorspiegelung von familiärer und häuslicher Verwüstung. Man betrachte den Titel der speziellen Photographie, die Ghenie als Quelle diente: SCORCHED MALE MANNEQUIN CLAD IN DARK BUSINESS SUIT STANDING IN DESERT 7,000 FT. FROM THE 44TH NUCLEAR TEST EXPLOSION, A DAY AFTER THE BLAST, INDICATING THAT HUMANS COULD BE BURNT BUT STILL ALIVE, YUCCA FLAT, NEVADA, 1955 (Versengte männliche Schaufensterpuppe in dunklem Geschäftsanzug 7000 Fuss von der 44. Atomexplosion entfernt am Tag nach der Detonation in der Wüste stehend, was darauf hindeutet, dass Menschen verbrennen, aber noch am Leben sein konnten, Yucca Flat, Nevada, 1955). Das beflissene Lächeln der Puppe mit den vom Explosionswind versengten Netzhäuten ist unter verschiedenen Verbrennungsgraden noch zu erkennen.

Der kollektive Bilderrausch, ausgelöst von der tödlichen Verbrennungswirkung der Atomenergie, die dem Blick der Journalisten standhielt und Tausende von Atomtouristen nach Las Vegas lockte, und die Entfesselung eines so verrückten wie schädlichen Übermasses an Lichtempfindlichkeit, in dem diese Dokumentaristen und Augenzeugen operieren, werden im künstlichen Fleisch der Puppe, die dazu bestimmt war, etwas zu sehen, das für uns unsichtbar ist, eingefangen, geformt und vermessen. Als Rädchen in einer abstrakten Maschine, die Leben schenkt und den Tod quantifiziert, trägt die schief, stumm und todbringend präsente Schaufensterpuppe zum dunklen Glühen der Avisualität bei, jener angsterfüllten, von dem Filmtheoretiker Akira Mizuta Lippit diskutierten Beziehung, die das atomare Unbewusste strukturiert. Gestützt auf den frühen Film und das japanische Kino nach Hiroshima analysiert Lippit Avisualität als ein abgrundtiefes Nichtsehen, das durch die Offenbarungen der Moderne schiesst. Diese Substanz, so Lippit, zersetzt nicht nur die Grenzbereiche der sichtbaren Welt, sondern verkompliziert oder verzerrt durch eine neue Optik der Ursachen und Wirkungen, eine pulsierende Synthese von Grelle

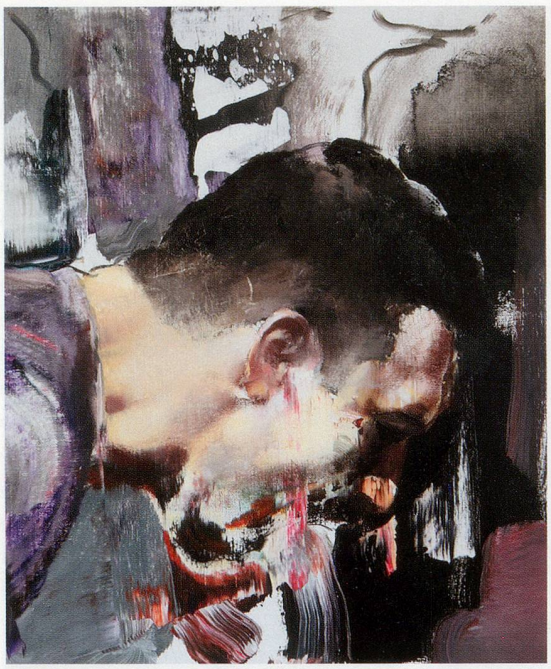


ADRIAN GHENIE, THE BLOW, 2010, oil on canvas, 13 3/4 x 25 5/8" / DER SCHLAG, Öl auf Leinwand, 35 x 65 cm.

und Schwärze, auch deren Geometrie. Jenseits von Anschauung und Geschichte umgibt und erdet ein Repertoire von Ersatzbildern und -blicken, zu denen auch Deans über- und untermenschliche Puppe gehört, auf gespenstische Weise die Ausblühungen der Atombombe: Wie Allegorien (bei Paul de Man) visualisieren sie beharrlich, wovon sie bereits bewiesen haben, dass sie es nicht zeigen können.

In THE DEVIL trifft der künstliche Überlebende – von der heimtückischen Energie, die ihn dauerhaft verseucht hat, in die Gegenwart gestossen – auf einen Mann in einem Sessel. Möglicherweise ein Selbstporträt, beugt der Mann sich vor, um einen impressionistischen rosafarbenen Spritzer herauszuwürgen. Die Begegnung findet in einem Raum statt, der ein Atelier oder eine Galerie sein könnte: Amorphe Spuren und Halbschatten sind wie das Raster einer Bilderschau angeordnet. Diese wiederkehrende Trope in Ghenies Werk platziert Täter und Opfer häufig in Milieus der Kunstproduktion oder -präsentation, über die der Künstler einen Schatten der Vorläufigkeit oder Unzulänglichkeit legt. Als Behältnis für solche Geistererscheinungen impliziert die Atelierumgebung eher Künstlichkeit und Konstruiertheit als historiographischen Anstand.

Die krank machende Aufladung der Puppe mit dem Schwall von Erbrochenem zu verknüpfen oder in der Puppe den titelgebenden Teufel zu erkennen, sind keine Interpretationen, die das Gemälde nicht zuliesse, dennoch zwängt es die Figuren in denselben Raum und dieselbe ontologische Ordnung und verdichtet, was eine grössere Bühne sein könnte – und eine kompliziertere Kausalkette von Erregern, Infektion und Auswürfen. Anstatt den Anschein eines Austauschs zu erwecken, existieren Maler und Modell innerhalb der optisch suggerierten dreidimensionalen Collage des Bildes in getrennten Bereichen. Ghenie interessiert sich brennend für die szenographischen Dispositive der religiösen Kunst, in deren Zusam-



ADRIAN GHENIE, SELF-PORTRAIT NO. 4, 2010, oil on canvas, 18 7/8 x 15 3/4" / SELBSTPORTRÄT NR. 4, Öl auf Leinwand, 48 x 40 cm.

menhang dieses Werk eine Verkündigung oder Versuchung hätte sein können. Hier aber werden diese Tropen für einen gegenteiligen Effekt genutzt: Anstatt das Überschreiten von Grenzen zwischen irdischen und überirdischen Gefilden zu schildern, wird die Szene von gegenseitiger Nichtwahrnehmung und Kontaktlosigkeit beherrscht. Abscheu reduziert das Ich zu nichts weiter als der Haut, die verkrampfte Eingeweide von feindseliger Umgebung trennt, ein verarmtes Innenleben, das als Gegenstück zu dem stillen, gebeutelten Besucher wirkt, der unfähig ist, eine Identität zu artikulieren. Das im Titel angedeutete teuflische Element könnte tatsächlich in dem blinden, desensibilisierten Raum zwischen ihnen kreisen: eine negative Erhabenheit, ein Entleeren des Ichs und sein Rückzug von den unzähligen, unüberschaubaren und immer trostloseren Statistiken der Moderne, die es nicht länger errechnen oder ertragen kann.

Lenin, der mit Implantaten bepackte Zeitreisende mit seinem politischen Exoskelett, und die Schaufensterpuppe, eine durch Ontologien und Darstellungssysteme treibende Figur, spielen sowohl die Rolle einer Person als auch die einer technischen Apparatur, die jedes Menschsein auslöschen könnte: Als Doubles für das Fleisch, für das Leben und den Tod, zerfallen sie zu radioaktiven oder politischen Halbwertzeiten. Ghenie erforscht eine gemarterte Mnemotechnik mithilfe eines speziellen Figurenrepertoires von berüchtigten und namenlosen Verbrechern aus einem von ihm so bezeichneten «Jahrhundert der Erniedrigung».[4] Eingehüllt in Falten der Mehrdeutigkeit, entstellt von der Körnung eines Originalabzugs, angeschwollen durch schadhaftes Archivmaterial, in einem Pixelgestöber verblassend, gleiten seine Figuren mit derselben Energie zwischen den Kategorien des historiographischen Diskurses dahin, mit der sie von ihren bildhaften Umgebungen erzeugt und beseitigt werden, während ihre Züge an den abgeschrägten, einander zugewandten Flächen unmöglicher Architekturen abprallen und sich zu multiplen, nicht synthetisierbaren Fluchtpunkten verzweigen. Für Ghenie ist das Gesicht ein Ort des Neuzusammensetzens, an dem verzerrte Bruchstücke und amputierte Ebenbilder zu realen oder erfundenen, aus Geschichte oder Albtraum bezogenen Vorlagen zusammengefügt werden – mehr ein Ort des Neuzusammensetzens als des Wiedererinnerns, des Erklärens oder eines Aufteilens von Schuld und Martyrium. Wangen, Stirnen und Lippen heben und kräuseln sich, Knochen treten hervor, stumpfsinniges Grinsen gefriert zu schillernden Schmierstreifen, verzehrt von dem Bemühen, gegen die Angriffe eines untoten Helldunkels zusammenzuhalten. Die Energie, die diese Bilder als Gemälde zusammenhält, entspricht der Ausdauer, mit der die Gesichter sich dagegen wehren, in Kraftfelder der Abstraktion zerlegt zu werden.

In Ghenies historischen Porträts ziehen Räume sich zusammen oder schwellen an, während ihre todgeweihten und ewigen Bewohner mit perspektivischen Linien und architektonischen Gesichtszügen anamorphotisch verknotet sind. Diese psychasthenischen Hanswurste *werden* zu Raum: Wie bei Caillois beschrieben, wird ihre Tiefensensibilität von der anderen Seite ihrer Sinne konstruiert.[5] Als Resultat von Verhandlungen zwischen Komposition und Zersetzung einer Art malerischem Martyrium unterworfen, entstehen sie aus Verwischungen und exquisiten Klecksen und erscheinen wie die unterschiedlichen Konfigurationen eines formbaren Materials, das irgendwo zwischen dem Skelett und der Maske hervorquillt. Ghenies Figuren sind todkrank, permanent im Sterben und Vergären begriffen und chronisch stur und unbeweglich; anderswo gerinnen Antonyme des Verstands zu politischen Programmen, werden die Werte der Aufklärung zu Lagerfeuern und gehen mächtige Bestien im Rudel jagen. In Farbe einbalsamiert, um ihre Hinfälligkeit zu verlangsamen, und durch unsichtbare Fäden von Raum und Erinnerung zu Marionetten gemacht, aber niemals bis zur Unkenntlichkeit entstellt, bestehen seine Ideologen, Tyrannen und Folterer versteinert und beleidigend fort – Wartende in einer düsteren Unterwelt. Wie ein Science-Fiction-Ungeheuer, das in der letzten Szene in die Kamera starrt, um eine Fortsetzung zu garantieren, besitzen sie das Potenzial, als übelwollende Sprache zurückzukehren, als Schlagzeile, Hut oder Abzeichen. Womöglich will Ghenie deutlich machen, dass nichts jemals wirklich vergangen ist und dass Enden und Anfänge, «Inaugurationen» und «epochale Veränderungen» dieselben schuppigen, öligen Fragmente neuen Zwecken zuführen.

(Übersetzung: Kurt Rehkopf)

1) Alexei Yurchak, «Bodies of Lenin: The Hidden Science of Communist Sovereignty», in *Representations*, Nr. 129 (Winter 2015), S. 117–118.
2) Ebd., S. 128.
3) Ebd., S. 145.
4) Adrian Ghenie zit. n. Jane Neal, «Adrian Ghenie», in *Art Review*, Nr. 46 (Dezember 2010), S. 70.
5) Roger Caillois, «Mimese und legendäre Psychasthenie» (1935), in ders., *Méduse & Cie*, aus dem Französischen übersetzt von Peter Geble, Berlin: Brinkmann & Bose, 2007, S. 36–37.

ADRIAN GHENIE, study for THE BLOW, 2010, collage and acrylic on paper, 13 x 19" / Studie zu DER SCHLAG, Collage und Acryl auf Papier, 32,8 x 48,2 cm.