

Peripheral : Visions = Periphère : Visionen

Autor(en): **Storr, Robert / Breger, Udo**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(1987)**

Heft 14: **Collabroation Gilbert & George**

PDF erstellt am: **11.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-680076>

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.

Peripheral Visions

ROBERT STORR

Increasingly, Postmodernism in New York has become the affair of fainthearted suicides. Perched on every available ledge in a city of skyscrapers – to the ablest climbers go the most visible – they proclaim the nullity of contemporary life and the end of art. Yet somehow these avatars of ennui just can't bring themselves to take the definitive step. And while they contemplate the abyss in a state of dramatized inertia, we watch them from below with rapt indifference. This reciprocal fixation is called "closure." No one, it seems, has sufficient sense, or pity, to yell "Jump!"

Yet it is action we crave, and a release from numbed voyeurism. And, outside the closed circle of this static spectacle, things are moving. Regardless of the prevailing assumption that our "fin de siècle" is an epoch of ceaseless repetition, there are growing signs of change. Not for the better, in all likelihood, but change nonetheless. For few at the top or bottom of society have the luxury of standing still. A senescent president muffs his lines but delegates his powers to mercenaries. Anticolonial wars of liberation become national wars of attrition which the "Big Powers" seek to manage. The combatants, however, remain murderously unmanageable. Meanwhile, with economic "booms"

having a proven tendency to convert themselves into "busts" the speculative euphoria of the early 1980s dissipates. Already, giddiness has set in. Soon more resolute sky-divers may be crowding access to the highest windows.

Despite ourselves we are about to be thrust back into "history." The question is what – if any – art can respond to the dislocations that are destined, and what art is ample or savvy enough to convincingly instruct those who mistook sloganeering and publicity for analysis, and TV. time for their own uncertain lifespan. Not many come to mind. Of those who do, curiously enough, there are several already relegated to the purgatory of the immediate past. Chief among them is the painter-collagist Nancy Spero. Known as a "feminist" – which she most certainly is but which label has become a primary means of isolating and so disregarding her achievement – Spero, now in her 60s, is notable for her stamina and her stubborn refusal to be boxed in by stylistic, ideological or generational labels. All these factors would seem to suggest an eccentric, perhaps intractable art. Instead, Spero's work distinguishes itself by its openness and dynamism. That dynamism is of a unique variety.

Choosing her subject matter from the writings of Antonin Artaud – a genuine modernist who, to use his words, was all but "suicided by society" –,

ROBERT STORR is a painter and critic who lives in New York.

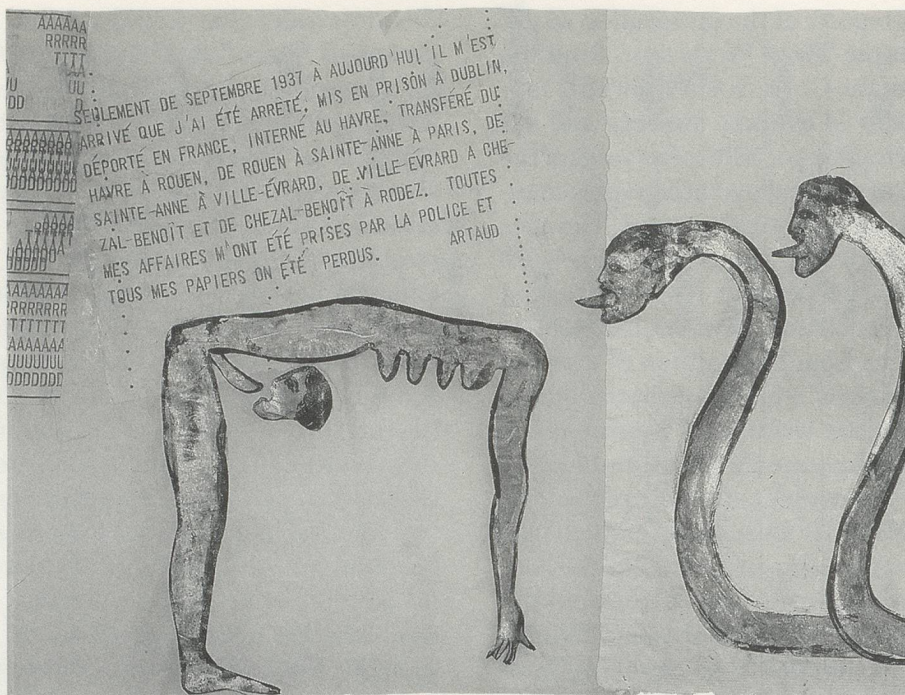
from grisly press reports of the persecution of political activists in the Third World, and from the mythic conflicts of the Gods, Spero strews her tableaux with episodes of extreme violence and anguish. Often, and most especially in her work of the 1970s, these images are rendered in a graphic manner of incomparable emotional urgency. Her gesture is sharp and concise, her surfaces sore with abrasions, her colors a peculiar range of bruised ochres and black. For all that, however, her pictures do not preach to us from the position of a secure and earnest "humanism" – to choose the malignant and often misogynistic writings of Artaud as her text raises many of the same issues and ambivalences as Simone de Beauvoir's perversely pioneering feminist essay, "Must We Burn Sade?" Much less, for all its expressivity, is Spero's work, in the conventional sense of the term, "Neo-Expressionist."

Quite the opposite. Much of the new Expressionist work either implicitly or explicitly reinvokes the romantic cult of the painter as hero living out freedoms lesser men and women have been obliged to forswear. The subject of these paintings are the acts of individuals, their scale a metaphor for the grandiosity of the artist's vision, their heft and "value" a promise of permanence. Everything in Spero's work contradicts these expectations. Spero has rendered the fat of Expressionism and preserved the sinew and the skin. Thus, though vigorous figures animate her work, and touch informs it, Spero's paintings, drawings and collages are remarkable for their almost ephemeral physical presence. Cut like monstrous paper-dolls or stamped with brittle contours on otherwise denuded sheets of paper joined end to end in scrolls, the very delicacy of her often tiny images heightens our awareness of the extreme situations to which they allude. And while heroes – or rather heroines – do appear from time to time, never does their maker intrude as a principal protagonist. What enthalls us is not the drama of the artistic creation but the political, historical and sexual dramas to which Spero, like us, is witness.

It is a drama of carnal torment, rebellion and celebration. In it women struggle against the violence done to them, parade their vitality and mock

the authorities that would confine them to their rhetorical "place." In *NOTES IN TIME ON WOMEN*, for example, a nude female figure, legs spread, is catapulted over the quotation from Derrida, "there is no essence of woman, there is no truth about women, feminist women ... are men ..." Such critical counterpoint between text and image is essential to Spero's enterprise, and, it should be added, it has been characteristic of her work since long before the advent of currently fashionable forms of appropriation and deconstruction. The constant slippage from one representational code (pictures) to another (words), and often their jarring confrontation, results in a fully realized dialectic between perceptual apprehension and conceptual inquiry. Images do not exist merely as talking heads for a more important critical soundtrack, nor do words merely caption visual scenarios. Each sign, whether graphic or verbal, is both felt and thought. Each discourse is interrupted and answered by its contrary. Tidiness is inimical to her purpose.

To accommodate such a multiplicity of voices and languages, Spero has improvised a new pictorial format. Stretching the standard rectangle into long ribbons over which are distributed a wealth of disparate incidents, Spero has arrived at the perfect structure for a discursive as opposed to a narrative art, an unframed, uncompartimentalized version of the "bande-dessinée." (The English term comic strip, emphasizes content over form and is, for that reason, less useful here.) Hung in disjunctive groupings, some of these segments are positioned vertically and others horizontally. As in the case of the *CODEX ARTAUD*, the measurements of each distinct section may run from twenty inches in width to sixteen to thirty feet in length or height. On several occasions, moreover, Spero has overstepped the edge of her paper support and printed images directly on the wall, in a Lascaux-like dispersion of phantom-silhouettes. What Spero has done is to explode the conventional pictorial grid and permit its axes to extend at will in all directions. To follow the complex detail and grasp the complex syntax of a given series of these pictorial fragments one must constantly readjust one's gaze,



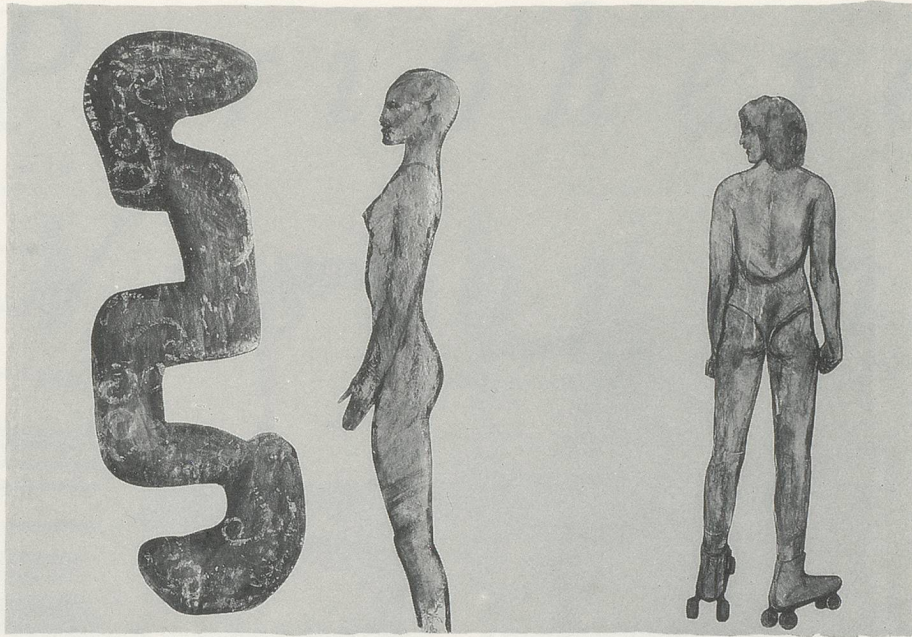
NANCY SPERO, DETAIL: CODEX ARTAUD (VI) 1971,
 PAINTING AND TYPEWRITER, COLLAGE ON PAPER / MALEREI UND SCHREIBMASCHINENSCHRIFT, COLLAGE AUF PAPIER,
 20½ x 124½" / 52 x 316,3 cm (Photo: David Reynolds)

jumping from one extreme of vision to another and then back to images too hastily scanned in the process.

In this respect, "reading" a work by Spero is akin to reading stanzas of shaped verse projected on a mural scale. And as with the best of concrete poetry, one experiences a uniquely active visual and intellectual engagement. Contradictions, digressions and ruptures in the flow of the line do not engender the sense of confusion and stasis that is evident in much recent work using the closed framing of the traditional easel painting as a means to impose an absolute relativism on a host of incommensurable symbols and modes of address. Rather, the notion of dynamic simultaneity, which

was the hallmark of early modernism, returns within a new and expansive structure. The key lies with the viewer's capacity to exploit peripheral vision as a way of encompassing a whole that is always about to exceed one's scope, while at the same time using focused vision as a way to take full account of each of the dense images and phrases which flash within that field.

This, then, is the formal structure of a new "history painting." For that is what Spero has been up to for the past twenty years. Cross-referencing icons from the past with documents and emblems that invoke current events, her codices – contemporary hieroglyphic chronicles – depict a syn-



NANCY SPERO, 2 DETAILS: *THE FIRST LANGUAGE / DIE ERSTE SPRACHE*, 1981,
PAINTING, COLLAGE, HANDPRINTING ON PAPER / MALEREI, COLLAGE, HANDDRUCK AUF PAPIER,
20" x 190 ft. / 0,50 x 57,91 m.





NANCY SPERO, DETAIL: CODEX ARTAUD (XXV), 1971,
 PAINTING AND TYPEWRITER, COLLAGE ON PAPER / MALEREI UND SCHREIBMASCHINENSCHRIFT, COLLAGE AUF PAPIER,
 20½ x 124½" / 52 x 316,3 cm (Photo: David Reynolds)

chronous and thoroughly modern sense of time. No “mainstream” obtains; the sequencing of images is dispersed and channeled by numerous currents, tributaries and deltas. None of the “great narratives” circumscribes the range of her interests – neither that of Freud nor Marx nor any of the more recent theorists – yet all find a place within the spacious framework of her work, which also incorporates the generally ignored stories of the sexual, cultural and economic “Other.” Nor is any apocalypse foreseen, any halt to the challenges of perpetual flux. To grasp meaning thus requires a temporal equivalent to peripheral vision, a full acknowledgement of our involuntary and discomfoting capacity for simultaneously looking back

and thinking forward. “History is a nightmare from which I am trying to awake,” wrote Joyce at the beginning of the modernist age. Perhaps the most radical and truthful admission at the end of the modern epoch is that there is no “end,” and that we have been awake all along. The idea of finality, it turns out, has been a weary daydream. Hence, in the last analysis post-modernism demonstrates that we cannot outrun, reenact or stop history – though we may at any point put a stop to ourselves – but must live in it as fully conscious of our circumstances as curiosity and tolerance will allow. Spero is one of a small contingent of artists who make that alternative seem not only conceivable, but in brief moments, hopeful.

Periphere Visionen.

ROBERT STORR

Die New Yorker Postmoderne ist zu einer Angelegenheit verzagter Selbstmörder geworden. In einer Stadt der Wolkenkratzer verkünden sie, von allen erreichbaren Fenstersimsen herab – die weit herum sichtbarsten sind den fähigsten Kletterern vorbehalten –, die Nichtigkeit des zeitgenössischen Lebens und das Ende der Kunst. Trotzdem bringen diese Inkarnationen der Langeweile es irgendwie nicht fertig, den endgültigen Schritt zu tun. Und indem sie in einem Zustand dramatisierter Trägheit den Abgrund beschauen, betrachten wir sie mit gespannter Gleichgültigkeit von unten. Diese reziproke Fixierung wird «geschlossener Zustand» genannt. Niemand hat genügend Verstand oder Mitleid, wie es scheint, «Spring!» zu schreien.

Trotzdem ist es Action, nach der wir verlangen, und eine Erlösung von stumpfem Voyeurismus. Und ausserhalb dieses geschlossenen Kreises sind Dinge in Bewegung. Ungeachtet der herrschenden Annahme, dass unser Fin de siècle eine Epoche unaufhörlicher Wiederholungen sei, gibt es wachsende Anzeichen der Veränderung. Aller Wahrscheinlichkeit nach nicht zum Besseren, aber trotzdem Veränderung. Denn wenige an der Spitze oder auf dem Grund der Gesellschaft beherrschen den Luxus stillzustehen. Ein alternder Präsident bringt seine Texte durcheinander,

ROBERT STORR ist Künstler und Kunstkritiker. Er lebt in New York.

aber er delegiert seine Macht an Söldnertruppen. Antikoloniale Befreiungskriege werden zu nationalen Zermürbungskriegen, welche die «Grossmächte» in die Hand zu nehmen suchen. Die Kombattanten bleiben jedoch auf mörderische Weise schwer zu handhaben. Angesichts der nachweislichen Tendenz wirtschaftlicher «Booms», sich selbst in «Pleiten» umzuwandeln, löst sich die spekulative Euphorie der frühen achtziger Jahre mittlerweile in nichts auf. Schon setzt Schwindelgefühl ein. Möglicherweise werden bald resolutere Himmelstaucher die Zugänge zu den höchsten Fenstern verstopfen.

Ohne es zu wollen, sind wir im Begriff, in die «Geschichte» zurückgeworfen zu werden. Die Frage lautet, welche Kunst – wenn überhaupt eine – vermag auf die Verschiebungen, die vorausbestimmt sind, Antworten zu geben? Und welche Kunst ist umfassend genug oder hat Köpfchen genug, um auf überzeugende Art diejenigen zu belehren, die Phrasendrescherei und Propaganda mit kritischer Analyse verwechseln und «TV-Time» als ihre eigene ungewisse Lebensdauer missdeuten? Viel fällt einem dabei nicht ein. Und von den Künstlern, an die man denkt, sind merkwürdigerweise einige bereits an das Fegefeuer der unmittelbaren Vergangenheit verwiesen. Die wichtigste unter ihnen ist die Malerin/Collagistin Nancy Spero. Bekannt als «Feministin» – was sie ganz gewiss ist, welches Aushängeschildchen aber ein pri-

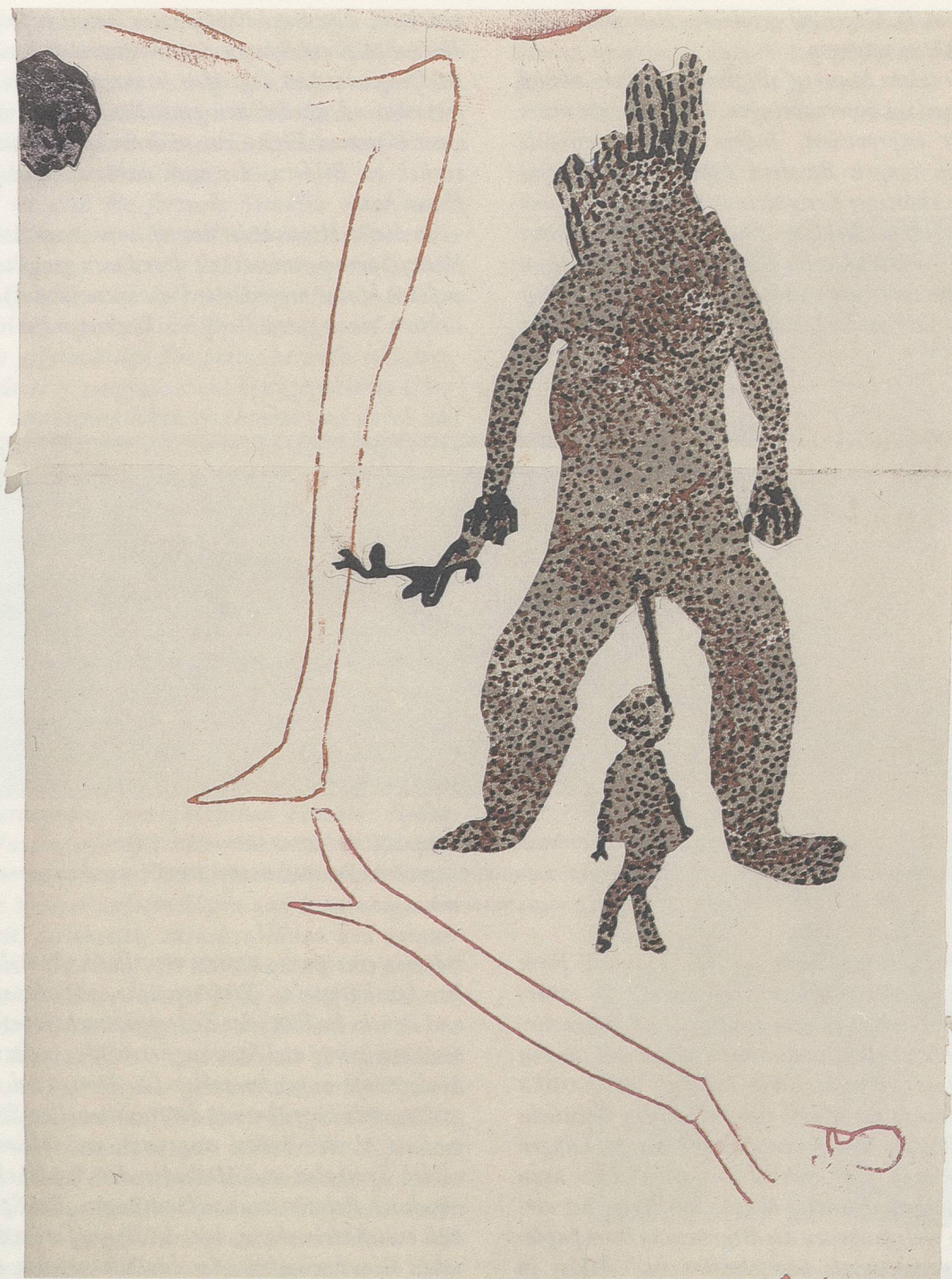
märes Mittel geworden ist, um das von ihr Geleistete zu isolieren und somit zu übergehen – ist die mittlerweile über sechzigjährige Spero berüchtigt für ihre Zähigkeit und ihre halsstarrige Weigerung, mittels stilistischer, ideologischer oder die Generation betreffender Aushängeschildchen in Schubladen gepackt zu werden. Alle diese Faktoren sollten auf eine exzentrische, vielleicht eigensinnige Kunst schliessen lassen. Statt dessen zeichnet sich das Werk der Spero durch Offenheit und Dynamik aus. Diese Dynamik ist von einer einzigartigen Vielfalt.

Dadurch, dass sie ihre Inhalte aus den Schriften Antonin Artauds bezieht – einem unverfälschten Modernen, der, um seine Worte zu benutzen, beinahe «von der Gesellschaft selbstgemordet» worden wäre –, aus schauerlichen Presseberichten über die Verfolgung politischer Aktivisten in der Dritten Welt und aus den mythischen Auseinandersetzungen der Götter, sind die Bilder der Spero mit Episoden extremer Gewalt und Pein übersät. Diese Bilder sind häufig, und ganz besonders in ihrem Werk der siebziger Jahre, in einer graphischen Manier von emotionaler Dringlichkeit dargestellt. Ihre Gestik ist scharf und bündig, ihre Oberflächen sind wund von Abschürfungen, ihre Farben eine eigentümliche Auswahl von zerstoßenem Ocker und Schwarz. Trotz alledem predigen uns ihre Bilder nicht vom Standpunkt eines sicheren und ernsthaften «Humanismus» her – und indem sie die gehässigen und oft weiberfeindlichen Werke Artauds als Ausgangspunkt wählt, schneidet sie eine Vielzahl der gleichen Sachverhalte und Ambivalenzen an wie Simone de Beauvoirs in eigensinniger Weise bahnbrechender feministischer Essay «Müssen wir Sade verbrennen?» Auch ist das Werk Speros, angesichts all seiner Expressivität, keineswegs im konventionellen Sinn des Wortes «neoexpressionistisch».

Ganz im Gegenteil. Viele der neuen expressionistischen Arbeiten beschwören, stillschweigend oder ausdrücklich, den romantischen Kult des Malers als eines Helden, der Freiheiten auslebt, denen geringere Männer und Frauen entsagen mussten. Thema dieser Bilder ist das Tun und Handeln von Einzelmenschen, ihr Format eine Metapher für die Grossartigkeit der Vision des Künstlers, ihre Bedeutung und ihr «Wert» eine Verheissung von Dauerhaftigkeit. Diesen Erwartungen widerspricht im Werk der Spero alles. Sie hat

das Fett des Expressionismus ausgeschmolzen und die Sehnen und die Haut bewahrt. So sind ihre Gemälde, Zeichnungen und Collagen, obwohl kraftvolle Figuren ihr Werk beleben und Berührung sie beseelt, auffallend wegen ihrer beinahe ephemeren physischen Präsenz. Wie riesenhafte Papierpuppen geschnitten oder auf sonst entblösten, an den Enden rollenförmig verbundenen Papierbögen mit zerbrechlichen Konturen gestanzt, steigert die blossе Zartheit ihrer vielfach winzigen bildlichen Darstellungen unsere Bewusstheit der extremen Situationen, auf die sie anspielen. Und indem von Zeit zu Zeit tatsächlich Helden – oder vielmehr Heldinnen – auftreten, drängt sich die Macherin niemals als hauptsächliche Trägerin der Handlung auf. Was uns bezaubert, ist nicht das erregende Geschehen der künstlerischen Schöpfung, sondern sind die dramatischen politischen, historischen und sexuellen Vorgänge, deren Zeuge Spero ist, wie auch wir es sind.

Es ist ein Drama fleischlicher Qual, Rebellion und Zelebrierung. Darin kämpfen Frauen gegen die ihnen zugefügte Gewalt, stellen ihre Vitalität zur Schau und verspotten die Autoritäten, die sie auf ihren schönrednerischen «Platz» zu verbannen pflegen. In NOTES IN TIME ON WOMEN (Rechtzeitige Anmerkungen zu Frauen), zum Beispiel, wird eine nackte Frauenfigur, die Beine gespreizt, über ein Derrida-Zitat katapultiert, «... es gibt kein absolutes Sein der Frau, es gibt keine die Frauen betreffende Wahrheit, feministische Frauen... sind Männer...» Ein solcher kritischer Kontrapunkt zwischen Text und Bild ist wichtig für das Unterfangen der Spero und war, das sollte hinzugefügt werden, für ihr Werk charakteristisch lange vor der Ankunft der gegenwärtig modischen Spielarten der «Aneignung» und «Deonstruktion». Das fortwährende Überleiten von einem gegenständlichen Code (Bilder) zu einem anderen (Wörter), und deren häufig aufreibende Konfrontation, mündet in eine vollständig verwirklichte Dialektik zwischen wahrnehmungsmässigem Erfassen und konzeptuellem Untersuchen. Bilder existieren nicht nur als sprechende Köpfe für eine wichtigere kritische Tonspur, noch sind Wörter bloss dazu da, visuelle Szenarien mit einer Legende zu versehen. Jedes Zeichen, ob graphisch oder verbal, wird sowohl gefühlt wie gedacht. Jeder Gedankengang wird unterbrochen



NANCY SPERO, DETAIL: SKY GODDESS, DIPTYCH II / HIMMELSGÖTTIN, DIPTYCHON II, 1986,
HANDPRINTING AND COLLAGE ON PAPER / HANDDRUCK UND COLLAGE AUF PAPIER, 110 x 54" / 279,4 x 137,2 cm

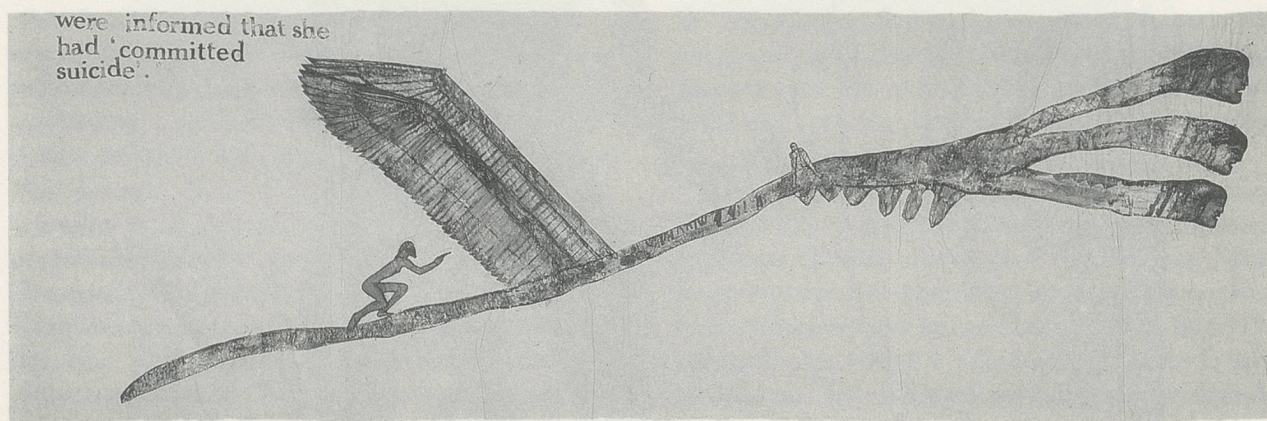
(Photo: David Reynolds)

und von seinem Gegenteil erwidert. Nettigkeit steht ihren Absichten entgegen.

Um eine solche Mannigfaltigkeit von Stimmen und Ausdrucksweisen unterzubringen, hat Spero ein neues Bildformat improvisiert. Indem sie das normale Rechteck zu langen Bändern dehnt, über die eine Fülle ungleichartiger Ereignisse verteilt sind, ist Spero bei der perfekten Struktur einer diskursiven Kunst angelangt – verstanden im Gegensatz zur narrativen Kunst –, bei einer ungerahmten, nicht in Bildfelder eingeteilten Version der *bandes dessinées* (der englische

zudehnen. Um dem komplizierten Detail zu folgen und die komplizierte Syntax einer bestimmten Serie dieser Bildfragmente zu begreifen, muss man seinen Blick fortwährend wieder neu einstellen, indem man von einer extremen Vision zur anderen springt und dann zurück zu Bildern, die man dabei zu hastig überflogen hat.

In dieser Hinsicht ist das «Lesen» einer Arbeit von Nancy Spero verwandt mit dem Lesen gestalteter und auf eine Mauer projizierter Verszeilen. Und wie bei der Lektüre eines guten Beispiels konkreter Poesie erlebt



NANCY SPERO, DETAIL: TORTURE OF WOMEN (XI) / GEWALTÄTIGKEIT AN FRAUEN (XI), 1976,

HANDPRINTING AND TYPEWRITER, COLLAGE ON PAPER / HANDDRUCK UND SCHREIBMASCHINENSCHRIFT, COLLAGE AUF PAPIER,

20" x 125 ft. / 0,50 x 38,1 m (Photo: David Reynolds)

Begriff «comic strip» erhebt den Inhalt über die Form und ist hier deshalb weniger angebracht). In unterscheidenden Gruppierungen gehängt, sind einige dieser Segmente vertikal und andere horizontal an den rechten Platz gebracht. Wie im Fall des CODEX ARTAUD können die Masse jedes einzelnen Teilstücks sich von fünfzig Zentimetern Breite bis zu Längen zwischen knapp fünf Metern und etwas über neun Metern bewegen. Darüber hinaus hat Spero bei verschiedenen Gelegenheiten die Begrenzung ihres papierenen Trägermaterials überschritten und Bilder in einer Lascaux-ähnlichen Verteilung von Bildsilhouetten direkt auf die Wand gedruckt. Spero hat damit das konventionelle Bildgitter gesprengt und seinen Achsen gestattet, sich nach Belieben in alle Richtungen aus-

man ein einzigartig aktives visuelles und intellektuelles Involviertsein. Widersprüche, Abschweifungen und Brüche im Fluss der Zeile rufen nicht jenes Gefühl von Verwirrung und Stauung hervor, das in der neueren Malerei oft augenscheinlich ist. Dort wird die abschliessende Einrahmung der traditionellen Staffeilmalerei als ein Mittel eingesetzt, um inkommensurablen Symbolen und Methoden des Ausdrucks einen absoluten Relativismus aufzudrängen. Bei Spero verhält es sich vielmehr so, dass der Begriff einer dynamischen Gleichzeitigkeit, der das Kennzeichen der frühen Moderne war, innerhalb einer neuen und expansiven Struktur wiederkehrt. Der Schlüssel liegt beim Betrachter und seiner Fähigkeit, peripheres Sehvermögen als eine Methode zu benutzen, ein Ganzes zu

umfassen, das stets im Begriff ist, seinen Horizont zu überschreiten, während er zur gleichen Zeit konzentriertes Sehvermögen als eine Methode benutzt, um jedes der dicht aneinandergereihten Bilder und alle Sätze, die innerhalb dieses Sichtfeldes aufblitzen, vollständig zu berücksichtigen.

Dies ist also die formale Struktur einer neuen «Geschichtsmalerei». Denn das ist es, was Spero über die vergangenen zwanzig Jahre hinweg im Schilde führte. Querverweise herzustellen zwischen Bildern aus der Vergangenheit und Dokumenten und Emblemen, die gegenwärtige Ereignisse heraufbeschwören; ihre Codizes – zeitgenössische hieroglyphische Chroniken – veranschaulichen synchrones und durch modernes Zeitempfinden. Kein «Hauptstrom» herrscht vor; das Aufeinanderfolgen-Lassen der Bilder ist zerstreut und wird durchfurcht von zahlreichen Strömungen, Zuflüssen und Deltas. Keine der «großen Erzählungen» vermag ihre Interessen voll abzudecken – weder die von Freud noch die von Marx, auch keine irgendeines der neueren Theoretiker. Trotzdem finden alle einen Platz innerhalb des ausgedehnten Systems ihrer Arbeit, welches auch die gemeinhin nicht beachteten des sexuell, kulturell und wirtschaftlich «Anderen» in sich enthält. Auch ist keinerlei Apokalypse zu sehen, keinerlei Unterbruch im stets herausfordernden, unaufhörlichen Fließen. Bedeutung erfassen erfordert also eine zeitliche Entsprechung zur peripheren Vision, ein vollständiges Eingeständnis unserer unfreiwilligen und beunruhigenden Fähigkeit, gleichzeitig zurückzublicken und vorauszudenken. «Geschichte ist ein Alptraum, aus dem ich zu erwachen suche», schrieb Joyce zu Beginn des modernen Zeitalters. Vielleicht ist am Ende der modernen Epoche das radikalste und wahrste Eingeständnis das, dass es kein «Ende» gibt und dass wir die ganze Zeit wach gewesen sind. Die Vorstellung von Finalität, so stellt sich heraus, ist ein ermüdender Tagtraum gewesen. Daher demonstriert die Postmoderne, in der abschliessenden Analyse, dass wir Geschichte nicht überrunden, wiederholen oder anhalten können – obwohl wir an jedem beliebigen Punkt uns selbst ein Ende machen können –, sondern in ihr leben müssen, und zwar in einem so vollen Bewusstsein unserer Lage, wie Neugier und Toleranz es zulassen. Nancy Spero ist eine aus einem kleinen Kontingent von Künstlern,

die diese Alternative nicht nur vorstellbar erscheinen lassen, sondern, in kurzen Augenblicken, als zu erhoffende.

(Übersetzung: Udo Breger)



NANCY SPERO, DETAIL: SKY GODDESS, DIPTYCH II /
HIMMELSGÖTTIN, DIPTYCHON II, 1986,
HANDPRINTING AND COLLAGE ON PAPER / HANDDRUCK UND
COLLAGE AUF PAPIER, 110 x 54"/279,4 x 137,2 cm

(Photo: David Reynolds)