

Louise Lawler : unpacking the white cube = ich packe den weissen Würfel aus

Autor(en): **Storr, Robert / Hürzeler, Catherine**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(1989)**

Heft 22: **Collabroation Christian Boltanski, Jeff Wall**

PDF erstellt am: **30.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-681209>

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.

LOUISE LAWLER: Unpacking the White Cube

ROBERT STORR

Louise Lawler has an eye. Little escapes it. Surveying the motley spectacle of modernism, her glance lights upon its gross phenomena and telling details with a subversive equanimity. Anti-formalist in aim, Lawler's casual invocation but exacting misuse of formalist conventions nonetheless accounts for the intellectual double takes her images often trigger. Close analysis of the figure/ground dynamic is her specialty. In most instances the "figure" consists of one or more discrete artifacts and the "ground" of the elaborate devices and compound contradictions that frame them. Rather than the primary structures of vanguard painting and sculpture, therefore, Lawler is fascinated by the physical matrix and by the social coordinates that simultaneously compartmentalize and homogenize the eclectic contents of the contemporary collection. Correspondingly, the space of her art is hardly a transcendent one; pure forms and the "white cube" in which they are shown are tinted, shaded and cluttered by the efforts and inadvertencies of architects, technicians, decorators, and well-heeled homebodies. Neither blurred nor hard, the edges that obsess Lawler delineate the dovetailing of artwork and cultural display. For those accustomed to catalog reproductions, stan-

dard installation shots or design magazine tableaux, Lawler's gaze may seem oblique. It is anything but. Hers is a decidedly editorial slant. Determined to break us of interpretative habits rooted in the contemplative enthrallment of the pure presence of the object, she routinely points her camera away from her ostensible "subject." The more self-contained the painting or sculpture, the more disorienting this shift in vantage is. Take for example her 1982 project for WEDGE - "A Picture Is No Substitute for Anything." In collaboration with Sherrie Levine, who rephotographed paintings by Mondrian from a monograph on the artist, Lawler, working in situ, photographically reframed similarly canonical pictures from the collections of the Museum of Modern Art, the Art Institute of Chicago and the Los Angeles Museum of Art. In the case of Mondrian's grids, which presuppose an identity between the picture's axis and the viewer's equipoise, Lawler's sidelong viewpoint as well as her sly quotation and distortion of the Dutchman's diamond-shaped or rectangular formats wreak gentle havoc with his faith in art's power to impose transcendent order on environmental chaos. At the Musée d'Orsay, meanwhile, Lawler found a mortuary Mondrianism in the push-pull of labels, wall tiles, moldings and shelves that surround and support a Carpeaux bronze. Elsewhere, looking behind the scenes of

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



LOUISE LAWLER, *GREEN / GRÜN*, 1986, *CIBACHROME*, 31 $\frac{1}{2}$ x 47" / 80 x 120 cm.

LOUISE LAWLER, *HOW MANY PICTURES / WIEVIELE BILDER*, 1989,

CIBACHROME, 48 $\frac{1}{16}$ x 61 $\frac{1}{8}$ " / 122 x 155 cm.

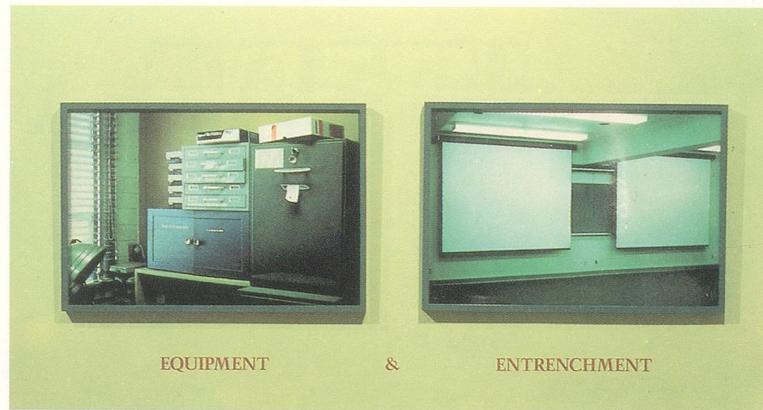
a municipal museum, she recorded the frozen pantomime of antique plaster casts residing in their basement cold storage. Writhing under sheets of PVC wrap, these forgotten simulacra of classical statues again in vogue are the "newest of Laocoons." Seldom are the professional custodians or proud owners of the objects and settings she photographs physically present. In one instance, when a staff member from Paris' Musée de Picasso does appear, her head is cropped with the same matter-of-factness which Lawler applies to any inanimate piece of decor. Holding out a polychromed Cubist construction of a guitar as if to say "a Picasso in the hand is worth . . .," the anonymous owner is in effect reduced to a living pedestal for the work.

An unassuming familiarity with museological stagecraft thus informs Lawler's pictures. That and an easy charm seems to have disarmed many who might have had reason to be wary of her polemical motives. Granted privileged access to the hidden reserves of public institutions, Lawler has also been given the run of several private collections where she has documented the site specificity of countless deracinated paintings and sculptures.

Indeed, Lawler has a knack for getting patrons to participate in the critique of their own taste. So far her greatest coup was her 1984 inventory of the collection of Mr. and Mrs. Burton Tremaine. As she has on other such reconnaissance missions – for

example, that covering the corporate holdings of Paine-Webber, Inc. – Lawler carefully stipulates that the works have been arranged by their owners. Sometimes the absurdity of the situations depicted speaks for itself; consider the Wittgensteinian implications of hanging Jasper Johns' *DEVICE CIRCLE* on a Diana-Vreeland-red wall, as did the Tremaines. Other times, Lawler discovers unsuspected correspondences among her found objects, noting, for example, the curious affinity between the marginal drips of a vintage Pollock painting and the filligree embellishment of a soup tureen on the sideboard beneath it. Seemingly mindful of the modernist tendency toward deliberate heterogeneity of composition, she pauses to memorialize the Tremaine's sitting room, where a Lichtenstein head placed on a lamp base and an Orphic abstraction by Robert Delaunay share time and space with the atomized image of Stevie Wonder radiating from a Sony portable. More so than a vigorous simultaneity, however, such abrupt juxtapositions evoke a vaguely morbid surreality far more bizarre in its way than Lautréamont's paradigmatic description of "the chance encounter of a sewing machine and an umbrella on a dissecting table."

That same morbidity is explicit in an image repeated in Lawler's last show. Mixed in among a variety of pictures of artworks in their unnatural habitats, including some of Jeff Koons' monstrous



LOUISE LAWLER, *EQUIPMENT AND ENTRENCHMENT / EINRICHTUNG UND VERSCHANZUNG*, 1986,
 CIBACHROMES TRANSFER TYPE ON PAINT / CIBACHROME UND SCHRIFT AUF FARBE,
 56¹/₂ x 105³/₄" / 144 x 269 cm.

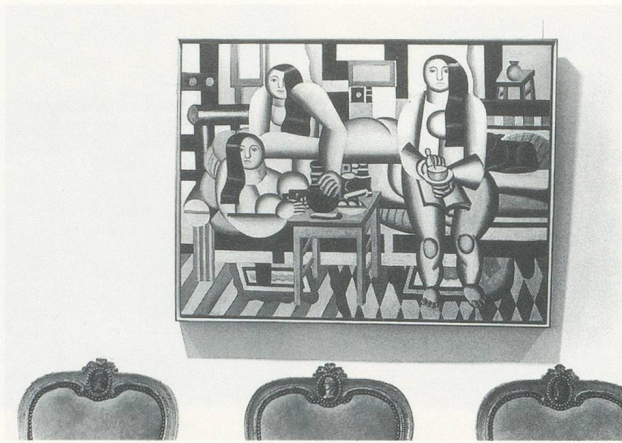
porcelain tchotchkes grouped in a jumble-sale colloquy in the backroom of his gallery, were four Cibachromes of a gilt Marilyn tondo by Warhol. Formerly belonging to the Tremaines, the adjacent tag identified it as Christie's Lot # 12, with an estimate of \$ 300,000 to \$ 400,000. Waiting to be sold off as part of the estate of the late Mrs. Tremaine, the painting, which Lawler captioned with the queries "Does Andy Warhol Make You Cry?" and "Does Marilyn Monroe Make You Cry?," now constitutes an eternally recyclable coinage backed by the provenance of multiple deaths among the rich and famous.

Lawler, however, sheds no tears, nor does she gloat. She just notices. Although she traffics in the multi-medium strategems of her deconstructivist peers, printing her texts and riddles on matchbooks, postcards, brochures and glasses, satirically (re)presenting show announcements and making audio tapes in which the names of Top 40 artists are uttered like bird calls (she has an "ear" as well as an eye), her primary and most effective tool remains the camera. With it she has composed an episodic narrative that tracks the movement of all manner of OBJETS D'ART from gallery to residence, and from there either to auction house or to museum, closely observing "the psychopathology of (their) everyday life" along the way. That phrase, of course, is borrowed from Freud by way of Walter Benjamin, who uses it in "The

Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction."

Widely quoted out of context – that context being the specific circumstances surrounding the rise of fascism in Europe – Benjamin's arguments have added to discussions of postmodernism an anachronistically apocalyptic tone radically at odds with the manifest, albeit perverse, pleasure most appropriators have taken in their work. Closer to the spirit of their enterprise is Warhol's sardonic romp through the image industry; "raiding the icebox" he called it when a museum once asked him to curate their collection. Warhol's colloquialism rings far truer than the brain-numbing discourses on cultural production, superficially inspired by Benjamin, that are presently fashionable. Indeed, there is something obscene about the presumption with which many have invoked the latter's intellectual severity and tragic destiny to lend a moral gloss to their academic experiments in art-world sedition.

There is another Benjamin, however, who should be required reading for all his latter-day disciples, one who knew the difference between political candor and political cant. That Benjamin was the impecunious esthetescholar who authored the brief autobiographical text "On Unpacking My Library," in which he both freely confesses to the misdemeanor of object fetishism and says at least as much about the poetics and imperatives of collecting as



LOUISE LAWLER, *THREE WOMEN, THREE CHAIRS* / DREI FRAUEN, DREI STÜHLE,
 ARRANGED BY / ARRANGIERT DURCH MR. + MRS BURTON TREMAINE, NEW YORK CITY, 1984,
 BLACK AND WHITE PHOTOGRAPH / SCHWARZWEISSPHOTO.

his better known essay does about the “necessary” obsolescence of original works of art and their replacement by mass-produced surrogates. Using his own experience as example, Benjamin permits his repressed romanticism to show, as well as a poignant humor that tempers his intellectual pessimism. “Property and possession belong to the tactical sphere,” he wrote, yet the goal of the true amateur is never merely mercenary. Rather it is an act of emotional transference and a bid for identity. “Ownership is the most intimate relationship that one can have to objects. Not that they come alive in [the collector]; it is he that lives in them.” A cagey and compulsive acquirer of books he sometimes neither read nor intended to read – books often remarkable only for their bindings or editions or obscure subjects – Benjamin explicated his own mania with exquisite self-irony. “Everything said from the angle of the real collector is whimsical.”

Applying the technology Benjamin analyzed in “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction” to the quirky psychological dialectics of “On Unpacking My Library,” Lawler sorts through the possessions of “real” collectors, mimicking their avidity and in the process whimsically reminding us that it takes one to know one. In so doing Lawler’s work affirms, but at the same time amply exceeds, the scope of her apparent political convictions. Op-

erating at what may seem the end of the era of the private connoisseur – “the phenomenon of collecting loses its meaning as it loses its personal owner,” said Benjamin, looking forward to the state monopoly of culture as well as to the disappearance of his own kind – Lawler not only scrutinizes the skills and prerogatives of the collector, but by giving free reign to her own sensibility reclaims and exercises them herself. A nimble provocateur, she thus combines a patient determination to make “anti-art” with an irrepressible delectation of art for art’s sake. Intent on seeing through traditional modernist values, she has nevertheless found their specter mirrored in her own appreciation of modernism’s context, a context whose anomalies and nuances are projected back through the camera into the space of the gallery. Less sternly iconoclastic than tartly belletristic – and free of the smugness that infects so much of the work of her deconstructivist cohorts – in the end Lawler’s images portray a comedy of contemporary manners; hers is the work of an unwilling esthete in spite of herself. After all, who else but someone with an acute eye as well as a sharp mind could have contemplated an archetypal Stella in a Museum in Los Angeles and seen that the aura photography and the printing press had supposedly removed from painting now glows in the polyurethane varnish of the floor beneath it.

LOUISE LAWLER:

Ich packe den weissen Würfel aus

ROBERT STORR

Louise Lawler hat ein gutes Auge. Es gibt kaum etwas, das ihr entgeht. Betrachtet sie das kunterbunte Spektakel des Modernismus, so lässt sie ihren Blick mit nahezu subversiver Teilnahmslosigkeit ebenso auf wohlbekanntesten Erscheinungen wie wirkungsvollen Details ruhen. Von der Absicht her sind Lawlers Bilder des Zufälligen und Alltäglichen anti-formalistisch. Ausser den Missbrauch formaler Konventionen zu fordern, tragen sie indes auch der intellektuellen Doppeldeutigkeit Rechnung und wirken so oft als Auslöser für Assoziationen. Genaue Analysen der Figur-Grund-Dynamik sind Lawlers Spezialität. Meist besteht die «Figur» aus einem oder mehreren einzelnen Kunstwerken und der «Grund» aus den wohldurchdachten Einrichtungen und komplizierten Ungereimtheiten in ihrer Umgebung. Es sind deshalb weniger die Hauptstrukturen avantgardistischer Malerei und Skulptur, die Lawler faszinieren. Vielmehr interessieren sie die physische Grundsubstanz und die sozialen Koordinaten, welche die ausgewählten Inhalte einer zeitgenössischen Sammlung gleichzeitig aufteilen und vereinheitlichen. Dementsprechend ist der Raum ihrer Kunst nicht transzendent: Lawler photographiert reine Formen und die «weissen Würfel»¹⁾, in denen diese gezeigt werden, von Architekten, Technikern, Dekorateurs und gutbetuchten Stubenhockern liebevoll vollgestopft und aufs sorg-

fältigste beleuchterisch und farblich abgestimmt. Die Schnittstellen, die Lawler sucht, zeigen die weder unscharf noch hart abgegrenzte Zone des Ineinandergreifens von Kunstwerk und Ausstellungssituation auf. Wer vertraut ist mit Katalogabbildungen, Standardphotos von Installationen oder auch Raumaufnahmen in Designzeitschriften, mag Lawlers Bilder etwas schräg finden. Sie sind jedoch alles andere als das. Ihr Blickwinkel zielt in dieser schrägen Verzerrtheit ganz eindeutig auf das Medium solcher Kunsteditionen ab. Unsere Interpretationsgewohnheiten, die auf einer kontemplativen Bezauberung schon rein angesichts des Objekts beruhen, sollen aufgebrochen werden. Deshalb blickt Lawlers Kamera für gewöhnlich weg vom scheinbaren «Subjekt». Je mehr das Bild oder die Skulptur auf sich selbst verweist, desto desorientierender fällt dieser Richtungswechsel aus. Betrachten wir zum Beispiel das Projekt, das sie 1982 für die Zeitschrift WEDGE gemacht hat: «A Picture Is No Substitute for Anything» (Ein Bild ist für nichts Ersatz). Louise Lawler arbeitete dafür mit Sherrie Levine zusammen, die Bilder von Mondrian aus Büchern heraus photographierte, während Lawler in situ Werke aus den Sammlungen des Museum of Modern Art, des Art Institute of Chicago und des Los Angeles Museum of Art, die ebenso klassisch sind, in einen neuen photographischen Rahmen gestellt hat. Im Falle von Mondrians Rastern, bei denen eine Einheit von Bildachse und Betrachtergleichgewicht

ROBERT STORR ist Maler und Kritiker. Er lebt in New York.

vorausgesetzt wird, untergräbt sowohl der seitliche Kamerastandpunkt als auch das versteckte Zitieren und Verzerren seiner rhombenförmigen oder rechteckigen Bildformate den Glauben des Holländers, dass die Kunst dem Chaos der Umwelt eine transzendente Ordnung aufzuerlegen vermag. Im Musée d'Orsay fand Lawler schliesslich gar eine Art Leichenhallen-Mondrianismus im Hin und Her von Namensschildern, Wandfliesen, Sims und Leisten, die eine Carpeaux-Bronze umgeben und stützen. Als sie ein andermal einen Blick hinter die Kulissen eines städtischen Museums warf, hielt sie die erstarrte Pantomime antiker Gipsabgüsse fest, welche die kalten Lagerräume im Keller bevölkerten. So wie diese vergessenen Abbilder klassischer Statuen sich da unter ihren Plastikhüllen winden, kommen sie als «Neueste Laokoons» wieder zu Erfolg. Nur selten sind die professionellen Hüter oder stolzen Besitzer dieser Objekte und Schauplätze selbst abgebildet. Als einmal eine Wärterin des Musée d'Orsay erscheint, ist ihr der Kopf abgeschnitten, als handle es sich um irgendein Versatzstück. Die mehrfarbige kubistische Konstruktion einer Gitarre herzeigend scheint die anonyme Besitzerin zu sagen: «Ein Picasso in der Hand ist besser als . . .» und wird damit zum lebendigen Sockel für das Werk.

Louise Lawlers Bilder zeugen von einer selbstverständlichen Vertrautheit mit der musealen Bühnentechnik. Diese Selbstverständlichkeit und eine gewisse Gefälligkeit scheinen schon manche Leute entwaffnet zu haben, die allen Grund gehabt hätten, sich vor ihren polemischen Motiven zu hüten. Louise Lawler, die Zugang hat zu den geheimen Beständen der öffentlichen Institutionen, konnte sich auch schon an einigen Privatsammlungen versuchen, wo sie die Besonderheiten des Standorts zahlloser Gemälde und Skulpturen in ihrer ganzen Entwurzelung dokumentierte.

Tatsächlich gelingt es Lawler immer wieder, Kunstliebhaber in die Kritik des eigenen Geschmacks mit einzubeziehen. Den grössten Coup landete sie bis anhin mit ihrem Inventar der Sammlung von Mr. und Mrs. Burton Tremaine. Wie schon bei anderen solchen «Erkundungsmissionen» – z.B. als sie die gesamten Bestände der Firma Paine-Webber Inc. aufnahm – bestand sie darauf, dass die Werke von ihren Besitzern gruppiert werden. Manchmal spricht die Absurdität der abgebildeten Orte für sich selbst. Man beachte nur die Wittgenstein-

sche Mehrdeutigkeit der Hängung der Tremaines, die Jasper Jones' *DEVICE CIRCLE* an einer Diana-Vreeland-roten Wand plazierte. Ein andermal entdeckte Lawler unerwartete Analogien zwischen ihren gefundenen Objekten, so z.B. als ihr die Farbspritzer am Rande eines bedeutenden Pollockbildes merkwürdig verwandt vorkommen mit der filigranen Verzierung einer Suppenschüssel auf dem Geschirrschrank darunter. Scheinbar der modernistischen Tendenz zu vor-sätzlicher Heterogenität folgend, verewigte sie das Wohnzimmer der Tremaines, wo ein Lichtenstein-Kopf auf dem Lampenfuss und eine orphische Abstraktion von Robert Delaunay Seite an Seite leben mit dem aufgelösten Rasterbild von Stevie Wonder, das von einem Sony-Portable herunterstrahlt. Solch abrupte Gegenüberstellungen evozieren in ihrer wirkungsvollen Gleichzeitigkeit gar eine leicht morbide Surrealität und sind auf ihre Weise weit bizarrer als Lautréamonts beispielhafte Beschreibung vom «zufälligen Zusammen-treffen einer Nähmaschine mit einem Regenschirm auf einem Seziertisch».

Dieselbe Morbidität wird in einem Bild deutlich, das in Lawlers letzter Ausstellung gezeigt wurde. Unter verschiedensten Aufnahmen von Kunstwerken in ihrer unnatürlichen Umgebung, einschliesslich einiger monströser Porzellankitschfiguren von Jeff Koons, die im Hinterraum seiner Galerie wie beim Ramschverkauf beisammenstehen, fanden sich auch vier Farbphotos eines vergoldeten Marilyn-tondos von Warhol. Ein Schild daneben identifizierte das Bild, das ursprünglich den Tremaines gehörte, als Christie's Los Nr. 12 mit einem Schätzwert von \$ 300 000.– bis \$ 400 000.–. Lawler versah dieses Porträt, das darauf wartete, als Teil des Nachlasses der verstorbenen Mrs. Tremaine verkauft zu werden, mit der Legende «Bringt Andy Warhol Sie zum Weinen?» und «Bringt Marilyn Monroe Sie zum Weinen?». Damit prägte sie ein ewig wiederverwertbares Bild, das durch die zahlreichen Nachlassverkäufe aufgrund von Todesfällen unter den Reichen und Berühmten stets neue Aktualität erlangt.

Louise Lawler vergiesst jedoch keine Tränen und kennt auch keine Schadenfreude. Sie beobachtet ganz einfach. Wie alle ihre dekonstruktivistischen Mitstreiter handelt auch sie mit den multimedialen Strategien. So druckt sie ihre Texte auf Streichholzbriefe, Postkarten, Flugblätter und graviert Gläser, lichtet Ausstellungs-

einladungen satirisch (wieder) ab und nimmt Tonbänder auf, worin die Namen der vierzig besten Künstler wie Vogelrufe erklingen (sie hat neben dem guten Auge eben auch ein gutes Ohr). Trotzdem bleibt die Kamera Lawlers wichtigstes Werkzeug. Sie hat damit einen episodischen Erzählstil gefunden, mit dem sie alle möglichen OBJETS D'ART auf ihrem Weg von der Galerie zum Wohnsitz und von dort entweder ins Auktionshaus oder ins Museum verfolgt. Dabei gilt ihre besondere Aufmerksamkeit «der Psychopathologie des Alltagslebens» dieser Werke. Dieser Ausdruck stammt natürlich von Freud und wird von Walter Benjamin in «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit» übernommen. Bei diesem vielzitierten Text Benjamins wird leider oft der Kontext ausser acht gelassen – dieser Kontext, der von den spezifischen Umständen des aufkommenden Faschismus in Europa geprägt ist. Benjamins Argumente haben in die Diskussion über die Postmoderne einen anachronistisch apokalyptischen Ton eingebracht, der in scharfem Gegensatz steht zum offenkundigen, wenn auch perversen Vergnügen, das die meisten, die ihn sich ganz einfach zu eigen machen, bei ihrer Arbeit zu empfinden scheinen. Ihnen steht Warhol mit seiner hemmungslosen Ausbeutung der Bildindustrie näher. «Den Eiskasten plündern» nannte er es, als ein Museum ihn anfragte, ob er Konservator ihrer Sammlung werden wolle. Warhols bildhafte Ausdrucksweise tönt jedoch viel echter als die geisttötenden, oberflächlich von Benjamin inspirierten Diskussionen über die Kulturproduktion, die zur Zeit Mode sind. Die Vermessenheit, mit der viele Benjamins intellektuelle Strenge und sein tragisches Schicksal bemühen, um ihre akademischen Experimente im Dschungel der Kunstwelt aufzupolieren, hat tatsächlich etwas geradezu Obszönes.

Es gibt aber noch einen anderen Benjamin, den all seine Schüler der jüngsten Generation lesen sollten, einen, der zwischen politischer Aufrichtigkeit und politischer Heuchelei zu unterscheiden wusste. Es war jener Benjamin, der – noch als mittelloser Ästhetikstudent – den kurzen autobiographischen Text «Ich packe meine Bibliothek aus» verfasste. Darin bekennt er sich freimütig zum Vergehen des Objektfetischismus und sagt mindestens ebensoviel über die Poetik und die Gebote des Sammelns wie in seinem bekannteren Essay über das «notwendige» Verschwinden originaler Kunstwerke und ihr Ersetztwerden durch Surrogate aus der Massenpro-

duktion. Benjamin führt in diesem Text seine eigenen Erfahrungen als Beispiel an und erlaubt sich, seinen unterdrückten Romantizismus zu zeigen. «Besitz und Haben sind dem Taktischen zugeordnet», schrieb er, obschon das Ziel des echten Liebhabers niemals der reine Kauf ist. Eher ist es ein Akt der gefühlsmässigen Überschreibung und eine Bewerbung um Identität. «Der Besitz ist das allertiefste Verhältnis, das ein Sammler zu Dingen überhaupt haben kann: nicht dass sie in ihm lebendig wären, er selber ist es, der in ihnen wohnt.» Als gewiefter und angefressener Bücherkäufer liest er diese zuweilen gar nicht und kaufte sie auch nicht in dieser Absicht. Die Bücher sind oft bloss wegen ihres Einbands, ihrer Edition oder eines obskuren Themas bemerkenswert. Benjamin spricht mit grossartiger Selbstironie von seiner eigenen Manie: «Schrullig ist alles, was aus dem Schwinkel eines echten Sammlers gesagt wird.»

Louise Lawler bedient sich der Technologie, die Benjamin in «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit» analysiert, und wendet sie auf die spitzfindige psychologische Dialektik von «Ich packe meine Bibliothek aus» an. Die Gier der echten Sammler nachäffend sortiert sie damit deren Besitzer durch und erinnert uns in ihrer eigenen «schrulligen» Weise daran, dass nur wer aus eigener Erfahrung spricht wirklich mitreden kann. Darin bestätigt Louise Lawlers Werk ihre offenkundige politische Haltung, weist aber gleichzeitig weit darüber hinaus. Ihre Arbeit setzt an dem Punkt ein, wo man vom Ende der Ära des privaten Kunstliebhabers sprechen könnte. «Das Phänomen der Sammlung verliert, indem es sein Subjekt verliert, seinen Sinn», sagte Benjamin mit Blick auf eine Monopolstellung des Staates in der Kultur und im Bewusstsein des Aussterbens seiner eigenen Art. Lawler erforscht nicht nur die Fähigkeiten und Vorrechte des Sammlers, sondern beansprucht diese auch für sich selbst. Sie macht davon Gebrauch, indem sie ihrer Sensibilität freien Lauf lässt. Da sie gerne provoziert, verbindet sich bei ihr die feste Entschlossenheit, «Anti-Kunst» zu machen, mit einer unbezähmbaren Lust an «l'art pour l'art». Sie hat es zwar darauf angelegt, die traditionellen modernistischen Werte zu durchschauen, findet deren Zerrbilder aber dennoch in ihrer eigenen Einschätzung der modernistischen Umgebung widergespiegelt, einer Umgebung, deren Anomalien und Nuancen sie durch ihre Kamera in den Galerieraum zu-

LOUISE LAWLER, THREE / DREI, 1984,
BLACK AND WHITE PHOTOGRAPH / SCHWARZ-WEISS PHOTO.



rückprojiziert. Ihre Werke sind nicht in erster Linie unerbittlich ikonoklastisch, sondern eher beissend belletristisch, und es fehlt ihnen jene Adrettheit völlig, an der so viele Arbeiten ihrer dekonstruktivistischer Kollegen krankten. Letztendlich porträtieren Lawlers Bilder eine Komödie zeitgenössischer Verhaltensweisen – es ist die Arbeit einer Ästhetin wider Willen. Wer anders als jemand mit scharfen Augen und klarem Verstand hätte sonst einen archetypischen Stella in einem Museum in

Los Angeles betrachten können und dabei bemerkt, dass die Aura, welche durch Photographie und Druckpresse anscheinend von der Malerei entfernt worden war, nun als leuchtende Flecken im Bodenlack ihre Spur hinterlassen hatten.

(Übersetzung: Catherine Hürzeler)

¹⁾ A. d. Ü.: Hier spielt der Autor auf das Buch «Inside the White Cube» von Brian O'Doherty an, in welchem der Modernismus und die Funktion des reinen «weissen Würfels» als Ausstellungsraum gegenseitig beleuchtet werden. Siehe dazu auch Parkett Nr. 14, 1987, S. 130.