

John Baldessari : ein "flüchtiger" Essay, neu gelesen = rereading a fugitive essay

Autor(en): **Singerman, Howard / Joss, Margret**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(1991)**

Heft 29: **Collaborations John Baldessari & Cindy Sherman**

PDF erstellt am: **14.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-681015>

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 «flüchtiger» Essay, neu gelesen

HOWARD SINGERMAN

Ob John Baldessaris *Fugitive Essays* [Flüchtige Essays] erfolgreiche Arbeiten sind, ist schwer zu sagen; auch ist ihr Standort in Baldessaris Werk unklar. Die 1980 bei Sonnabend in New York unter diesem Titel ausgestellten sechs Arbeiten kamen nicht gut an, obwohl sich die ersten Kritikerinnen, Joan Casademont und Barbara Cavaliere, mit dem Werk in besonders vielsagender Weise auseinandersetzten. Und wenn FUGITIVE ESSAY (WITH CATERPILLAR) [Flüchtiger Essay (mit Raupe)] in Coosje van Bruggens kürzlich erschienenem, umfassendem Buch auch ausführlich vorgestellt wird, war doch keiner der *Fugitive Essays* in der Retrospektive ausgestellt, zu deren Anlass das Buch entstand. Die *Fugitive Essays* stehen ausserhalb Baldessaris Werk, wie es bisher zu sehen war. Casademont schrieb seinerzeit, sie schienen zwar «typisch Baldessari», aber irgendwie sei «die Methodik fehlgeschlagen». ¹⁾ Ich glaube, Casademont und van Bruggen haben recht, doppelt recht sogar: Sinnigerweise haben sich die *Fugitive Essays* uns entzogen; zudem haben sie gerade

eine gewisse Abgetrenntheit, eine unüberwindliche Grenze zum Thema.

Durch beinahe alle Werke von Baldessari läuft eine Linie; die Linie, welche die starren Blicke, die Palmen und die TV-Standbilder der 70er Jahre aneinanderreichte, läuft weiter und trennt die mehrfachen Bilder im Werk des letzten Jahrzehnts voneinander. Denn wenn die Montage – die vom Künstler in den 80er Jahren am beharrlichsten verfolgte Strategie – auf einer Zwischenlinie insistiert, von einem Schnitt abhängt, dann ist es die Funktion dieses Schnittes, völlig unterschiedliche Bilder miteinander zu verbinden. Die Arbeiten provozieren – und evozieren – die Bedingungen, unter welchen ihre Bilder kombiniert werden. Auch in den *Fugitive Essays* hat es Linien – auf der Wand eingeschriebene Bleistiftlinien, für die Kritik haben sie aber lediglich eine trennende Funktion. Sie verlaufen vertikal statt horizontal – was in Baldessaris Werk die privilegierte Richtung wäre – und teilen die Wand in drei Segmente auf.

FUGITIVE ESSAY (WITH CATERPILLAR) enthält drei Bilder, eines in jeder der mit Bleistift abgegrenzten Flächen. Auf der linken Seite, schwarz

HOWARD SINGERMAN ist Kunstkritiker; er schreibt aus Rochester, New York.

eingerahmt und in Augenhöhe gehängt, ist ein quadratisches, schwarzweisses Bild mit einem Teil eines Torsos und einer Armbeuge. In der Mitte, knapp über dem Boden, befindet sich ein Farbbild, ein Teil einer roten Handtasche und ihres Henkels, von einem gleichschenkligen Dreieck umrahmt. Rechts oben an der Wand hängt eine grosse, schwarzweisse Raupe mit Wulsten und Dornen, die in einen unregelmässig sechseckigen Rahmen gepasst ist, der den Umrissen des Tieres folgt. Angesichts dieses Rätsels war es zum Glück nicht nötig, «den Code zu knacken». Casademont schrieb, «der von Baldessari verfasste Presstext überliess (vermutlich absichtlich) nichts der Phantasie.» In einer Wiedergabe von Baldessarıs Text fährt sie von oben nach unten fort:

Auf der höchsten Stufe, nahe der Decke, hingen die «unregelmässigen» Stücke, Photographien dessen, was der Künstler als «Vorahnung, Angst, das Dionysische, Chaotische, Unerforschte» kategorisierte, und das er mit Nahaufnahmen von einer Hornisse, einem Rhinoceros, einer Raupe, jeweils in geometrisch «unregelmässigen» Rahmen, darstellte. Auf der mittleren Stufe befanden sich die «regelmässigen» Stücke in kleinen quadratischen oder rechteckigen Rahmen – Photographien eines menschlichen Armes, eines menschlichen Rückens. Wie Baldessari erklärte, ist solche Regelmässigkeit typisch für «klassische Salonphotographie und -thematik». Und ganz unten hingen die symmetrischen, «apollonischen» Abbildungen geometrischer Figuren, welche «Beherrschung, Verstand, Passivität» darstellten.

In Baldessarıs Pressemitteilung wurden Apoll und Dionysos noch mit einer weiteren Dualität überlagert. Dionysos und dem literarisch überhöhten Bild werden die *Imagisten* zugeordnet, also Dichter, die sich, wie Ezra Pound es ausdrückte, dem Bild als «intellektuellem und emotionalem Komplex in einem kurzen Moment» verschrieben hatten.²⁾ Auf diesen Moment griff Baldessari in seiner einzeiligen Zusammenfassung zurück: Die *Imagisten* vertreten «den jetzt lebendigen revolutionären Impuls, die unausgedrückten Möglichkeiten». Die Raupe, nur durch ihre eigene Form begrenzt, ist so etwas wie ein imagistisches Gedicht. Sie ist ihres rhetorischen Umfeldes beraubt, für sich allein dargestellt, gleichsam wie im *vers libre*; es gibt keinen formalen Rahmen, keine konventionelle Einfriedung, die ihre Bildkraft dämpfen würde. Die Raupe löst Analogien

aus und lässt Anspielungen zu, weil sie, wie ein Gegenstand, autonom, natürlich, unangetastet ist. (Eigentlich ist die Raupe nicht bloss Baldessarıs Bild für die *Imagisten*. Sie ist auch die Analogie der Imagisten selbst für die analogische Funktion eines poetischen Bildes: «Vielleicht», schrieb T. E. Hulme, «ist die naheliegendste Analogie die haarige Raupe. Wenn man jedes Segment ihres Körpers als ein Wort betrachtet, sind die Haare auf dem Segment die Vision, die der Dichter dahinter erblickt.»)³⁾

Der Raupe, dem Dionysischen und dem Imagistischen stellt Baldessari die dreieckig eingerahmte Handtasche, das Apollonische und die *Fugitives*⁴⁾ – eine in Nashville, Tennessee, in den frühen 20er Jahren entstandene Gruppe von Südstaatenpoeten – gegenüber. In Baldessarıs Pressemitteilung wurden die *Fugitive Essays* als «Tribut an die *Fugitive Poets*... als Regionalisten, Traditionalisten und Klassizisten sowie an ihre Auseinandersetzung mit dem Gefühl in der Kunst» dargestellt. Sie bestritten die Idee, dass ein Gefühl direkt ausgedrückt oder – von der kritischen Warte aus gesehen – direkt in einem Kunstwerk erspäht werden kann. Vielmehr kann ein Gefühl nur vermittelt werden, solange es an einen Gegenstand gebunden ist; es kann daher notwendigerweise nur als Erkenntnis verstanden werden. Daher ist – im Gegensatz zur unvermittelten Identität von Raupe und Rahmen – zwischen der Handtasche und dem Rahmen ein genau abgemessener Abstand. Das rote Dreieck der Handtasche und der lange Bogen des Henkels reimen sich auf die Dreiecksform des Rahmens, der sie einfasst und der ihre Unterwerfung unter die Gesetze der Form oder, um zu den *Fugitives* zurückzukehren, einer poetischen Tradition markiert.

«All unsere Konzepte und Geschichten zusammengenommen», schrieb der *Fugitive* John Crowe Ransom, «können nicht zum Ganzen zusammengefügt werden, von dem wir ausgegangen sind.»⁵⁾ Und trotz all unserem Streben nach einem dionysischen Weg jenseits der Erkenntnis, werden unsere Bilder immer durch genau die Konzepte und Geschichten verseucht, welche unsere Trennung markieren. Wenn Poesie ein Versuch der Versöhnung ist, ist sie, gleichsam unversöhnlich, immer auch «die Zurschaustellung von Opposition». So ist Poesie nicht eine Über-

windung von Erkenntnis, sondern Erkenntnis in anderer Form, eine historische Aufzeichnung von Versuchen und Fehlschlägen. Was sie heute an Kraft vorzuweisen hat, rührt nicht von ihren Erfolgen her, baren Barriere, sowie von ihrer Altehrwürdigkeit. So ist denn in der Poesie Ironie, also intellektuelle Distanz und Selbstzweifel, nicht nur der bevorzugte, sondern sogar der notwendige Ton.

Indem sich Baldessari einer Poetik der Ironie zuwandte, wurde er – wie vor ihm die *Fugitive Poets* – zum Kritiker. Casademonts Klage, er habe der Phantasie nichts überlassen, zeigt, dass er wohl eine Grenze überschritten und sich die Rolle des Kritikers angemasst hat. (In Barbara Cavalieres Besprechung ist diese Verschiebung implizit enthalten: wie in Ergänzung zu Baldessarıs Rollentausch, spielt sie die



JOHN BALDESSARI, *FUGITIVE ESSAYS (WITH CATERPILLAR)*, 1980, 2 b/w photos, 1 color photo, detail, 7³/₄ x 7³/₄" / *FLÜCHTIGE ESSAYS (MIT RAUPE)*, 1980, 2 s/w-Photos, 1 Farbphoto, Detail, 19,7 x 19,7 cm.

imagistische Poetin: «Wortwörtliche dionysische Irrationalität, oben anstossend. Mittelzonen-Klassiker, Normalhöhe. Regelmässiges, symmetrisches, stabiles apollonisches Unten. Sechs visuelle Gedichte, je drei Photos, eines pro Wand. Strophen.»⁶⁾ Zumindest hat Baldessari die Rolle des Kritikers als Erläuterer, der verdeckte Symbole blosslegen und erklären soll, übernommen. Aber wie die meisten kritischen Versuche ist auch der von Baldessari flüchtig, nur schwer fassbar; die Bedeutung, welche er den

Bildern zuschreibt, ist nicht mit ihnen verbunden, wird von ihnen nicht mitgetragen, wie die Haare von der Raupe. Vielmehr erdrücken die Adjektive und Kategorien, in denen wir die Bilder sehen sollen, die einzelnen Bilder geradezu und verhindern eine zusammenfassende Schilderung. Im Abstand zwischen den Bildern entsteht kein dritter Begriff. Oder, um mit John Miller zu sprechen, der das zentrale Anliegen in Baldessarıs Werk auf den Punkt gebracht hat: Es gibt keinen «einschlägigen Bezugsrahmen», den man «wiederherstellen» könnte. Vielmehr ist da nur Baldessarıs eigene, grosse, massige, überproportionierte kritische Deutung.

Es gibt allerdings einen weiteren Spieler, einen *verhinderten* dritten Begriff. Es ist das Fragment von Arm und Torso, das die unartikulierte, neutrale Fläche zwischen den kodifizierten Schichten von *FUGITIVE ESSAY (WITH CATERPILLAR)* besetzt. Allerdings ist das Bild selbst nicht neutral; es ist lediglich ungelesen, nicht kritisch gewürdigt. In diesem Bild treffen die beiden kodifizierten und gegensätzlichen Bilder zusammen. Die Handtasche und die Raupe sind Deutung, Manifest und – gewissermassen – Apotheose der Salonphotographie. Das Bild im Stil der *Fugitives*, die Dreieckskomposition des gebogenen Henkels und der dazugehörigen Tasche – dies ist die ästhetische Wiederholung von Arm und Torso, ihre Deutung als Form. Aber an Arm und Körper kann noch mehr gesehen werden, und Casademont weist auf ihre Behaarung als irgendwie bedeutsam hin: «Wir ertappen uns dabei, dass wir über etwas so Profundes wie... die Haare auf dem menschlichen Arm nachdenken.» Länglich, gekrümmt, mit Gelenken, behaart, Brüder im Fleische – der Arm kann neben der Raupe als sterblicher Körper interpretiert werden. Für dieses prosaische Kunstwerk sind das Apollonische und das Dionysische gleichermassen die dominierenden kritischen Ideale, wie es Baldessarıs Text für das *Fugitive Essay* als Ganzes ist.

Ogleich damit ein Endreim, ein formaler Schluss geschmiedet wäre, mit dem Baldessarıs *Fugitive Essays* mit ihrer unüberwindlichen Trennung von Bild und Bedeutung zum vollkommenen Sinnbild für die *Fugitives* werden, möchte ich nochmals dieselbe Frage stellen, mit der Joan Casademont 1980 begann.

Wie ernst will Baldessari seine *Fugitive Essays* genommen haben? Gewiss sind sie ironisch; aber rührt Baldessar's Ironie vom Besser-Wissen her oder gehört sie ganz und gar zu seinem Tribut? Auch ist es seltsam, sogar wiederum ironisch, dass Baldessari gerade den *Fugitives* seine Reverenz erweist. Sie gehörten ab den 40er Jahren zu den «Landvermessern» des *New Criticism*; in der Kunstwelt wurden ihre Ansichten am ehesten durch den Formalismus eines Greenberg oder Fried wiedergegeben. Doch noch heute ist der Formalismus der für die Kritik unabdingbare Hintergrund, vor dem Baldessar's Werk als «lebendig» und «revolutionär» gesehen wird. Dennoch könnten Ironie und Gelehrsamkeit, die Unterdrückung von Affekt und die «Befussnotung» von

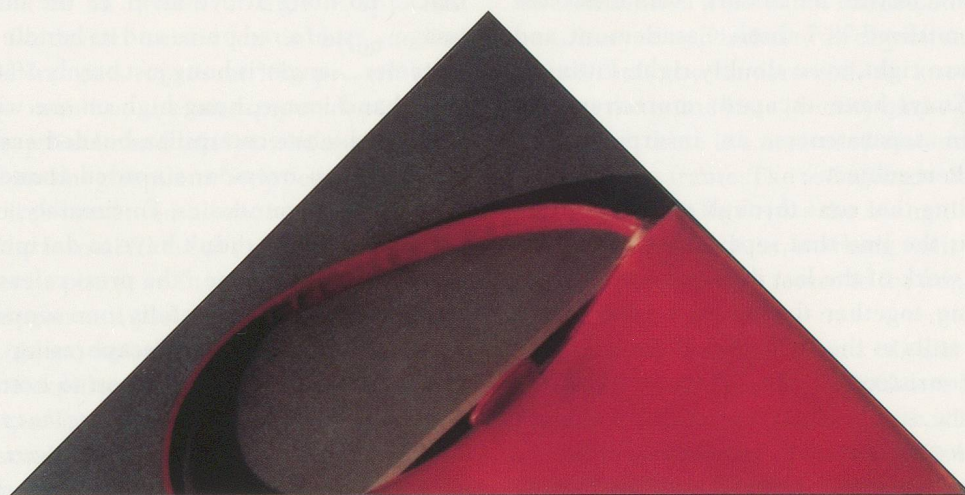
Emotion als Erkenntnis ebensogut als Werkzeuge von Baldessari wie von John Crowe Ransom gelten. So ist denn vielleicht der Tribut am Ende, wenn auch ironisch, so doch echt. (Übersetzung: Margret Joss)

- 1) Joan Casademont, Besprechung. *Artforum* 19, Nr. 5 (Januar 1981), S. 74. Alle weiteren Casademont-Zitate stammen aus dieser Besprechung.
- 2) Bei Stanley K. Coffman, Jr., *Imagism* (Norman: University of Oklahoma Press, 1951), S. 9.
- 3) Bei Glenn Hughes, *Imagism and the Imagists* (Stanford: Stanford University Press, 1931), S. 20.
- 4) fugitive=flüchtig, auf der Flucht, schwerfassbar, vergänglich. (Amn. d. Ü.)
- 5) Bei Louise Cowan, *The Fugitive Group: A Literary History* (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1959), S. 232.
- 6) Barbara Cavaliere, Besprechung. *Arts Magazine* 55, Nr. 5 (Januar 1981), S. 35.

JOHN BALDESSARI, FUGITIVE ESSAYS (WITH CATERPILLAR), 1980, 2 b/w photos, 1 color photo, detail, 25 x 46"/

FLÜCHTIGE ESSAYS (MIT RAUPE), 1980, 2 s/w-Photos, 1 Farbphoto, Detail, 63,5 x 116,8 cm.

(Total size/Gesamtmasse: 9'6" x 26'10"/290 x 322 cm)



Rereading a Fugitive Essay

HOWARD SINGERMAN

It is difficult to say whether John Baldessari's *Fugitive Essays* are successful works or to know where they fit within Baldessari's oeuvre. The six works exhibited under the title at Sonnabend in 1980 were not well received, although their first reviewers, Joan Casademont and Barbara Cavaliere, did trouble over the work in particularly telling ways. And while FUGITIVE ESSAY (WITH CATERPILLAR) is elaborately presented in Coosje van Bruggen's recent and thorough book, none of the *Fugitive Essays* were included in the retrospective exhibition it accompanied. They stand outside Baldessari's work as it has been seen; Casademont wrote at the time that while they appeared to be "characteristic Baldessari," somehow "the methodology misfired."¹ I think Casademont and van Bruggen are right, even doubly right. Fittingly, the *Fugitive Essays* have escaped; moreover they take a certain separateness, an insurmountable boundary as their subject.

There is a line that runs through most all of Baldessari's work; the line that separates the multiple images in the work of the last decade continues the line that strung together the pointed gazes, palm trees, and TV stills in the 1970s. For if montage, the artist's most consistent strategy in the work of the

1980s insists on a line between, if it depends on a cut, the function of that cut is to join together disparate images. What the works call for – and call forth – are the terms under which their images are combined. There are lines in the *Fugitive Essays*, as well, pencil lines scribed on the wall, but critically their function is only to separate. Running vertically rather than horizontally (the privileged direction in Baldessari's work), they divide the wall into three sections.

There are three images in FUGITIVE ESSAY (WITH CATERPILLAR), one in each of the pencilled zones. On the left is a square black-and-white image, part of a torso and the bend of an arm, framed in black and hung at eye level. In the middle a color image, part of a red purse and its handle framed in an isosceles triangle, is hung just barely off the floor. The right-hand image, hung high on the wall, is a great black-and-white caterpillar, beaded and horned and fitted into an irregular six-sided frame that follows the animal's boundaries. Fortunately, in the face of this enigma, "one didn't have to decipher the code." As Casademont wrote, "the press release, written by Baldessari, left (purposefully, one supposes) nothing to the imagination." Paraphrasing Baldessari's release, she continues from top to bottom.

At the highest level, near the ceiling, hung the "irregular" pieces, photographs of what the artist categorized as "foreboding, anxiety, the Dionysian, chaotic, unexplored," represented

HOWARD SINGERMAN is an art critic who writes from Rochester, New York.



JOHN BALDESSARI, *FUGITIVE ESSAYS (WITH CATERPILLAR)*, 1980, 2 b/w photos, 1 color photo, detail, 21 x 60 1/2" /
FLÜCHTIGE ESSAYS (MIT RAUPE), 1980, 2 s/w-Photos, 1 Farbphoto, Detail, 53,3 x 253,7cm.

by close-ups of a hornet, a rhinoceros, a caterpillar, in geometrically "irregular" frames. Mid-level were the "regular" pieces, in small square or rectangular frames – photographs of a human arm, a human back. Such regularity, Baldessari explained, is characteristic of "classic, salon-type photography and subject matter." And at the bottom hung the symmetrical, "Apollonian" pictures of geometric shapes, representing "control, reason, passivity."

Over the top of Apollo and Dionysius, Baldessari's press release layered a still further duality. Linked to Dionysius and the literally heightened image were the Imagist poets, dedicated to the image as, in Ezra Pound's words, "an intellectual and emotional complex in an instant of time."²⁾ It is that instant that Baldessari seized on in his one-line summary: the Imagists represent "the present alive revolutionary impulse, the unexpressed possibilities." The caterpillar bound solely by its own shape is something of an Imagist poem. Stripped of its rhetorical setting, it is presented alone, as though in *vers libre*; there is no formal frame or conventional enclosure to temper its power as an image. The caterpillar makes its analogies and allows its evocations because it is, like an object, autonomous, natural, inviolate. (In fact, the caterpillar is not just Baldessari's image for the Imagists. Rather it is the Imagist's own analogy for the analogical function of a poetic image. "Perhaps," wrote T. E. Hulme, "the nearest analogy is

the hairy caterpillar. Taking each segment of his body as a word, the hair on that segment is the vision the poet sees behind it."³⁾)

What Baldessari sets against the caterpillar, the Dionysian, and the Imagist are the triangularly framed purse, the Apollonian, and the Fugitives – a group of southern poets formed in Nashville, Tennessee in the early 1920s. Baldessari's press release fashioned the *Fugitive Essays* as "a tribute to the Fugitive Poets . . . as regionalists, traditionalists, and classicists and their quarrel with emotion in art." The Fugitives' "quarrel" was with the idea that emotion is directly expressible, or, for the critic, that it is directly discernible in a work of art. Rather, emotion can only be conveyed as it is tied to an object, and, necessarily, it can only be understood as knowledge. Thus, against the immediate identity of the caterpillar and its outline, there is a measured distance between the purse and its frame. The red triangle of purse and the long arc of handle rhyme the triangular shape of the frame that holds them, marking their submission to the laws of form or, to return to the Fugitives, to those of a poetic tradition.

"All of our concepts and all our histories put together," wrote Fugitive John Crowe Ransom, "cannot add up into the wholeness with which we started out."⁴⁾ And despite all of our strivings toward a Dionysian way beyond knowing, our images are

always contaminated with the very concepts and histories that mark our separation. If poetry is an attempt at reconciliation, it is also always, irreconcilably, "the exhibit of Opposition." Thus, poetry is not a surpassing of knowledge but another form of it, a historical record of attempts and deficiencies. Whatever power it holds in the present stems not from its successes but from its acknowledgment of an insuperable divide, and from its hoariness. Irony, then, intellectual distance, self-doubt, is not only the preferred, but the necessary tone of poetry.

In turning to a poetics of irony, Baldessari has become a critic, as did the Fugitive Poets before. Casademont's complaint that he left nothing to the imagination suggests that he has overstepped a boundary, that he has usurped the critic's place. (This displacement is implicitly figured in Barbara Cavaliere's review; as though in complement to Baldessari's role change, she plays the Imagist poet: "Literal Dionysian irrational, pushing top. Midzone classical, ordinary height. Regular symmetrical stable Apollonian bottom. Six visual poems, three photos each, one per wall. Stanzas."⁵) At the very least, Baldessari has taken on the role of the critic as explicator, the critic whose job it is to reveal and explain underlying symbols. But, like most critical attempts, Baldessari's is fugitive, the meaning he applies to the images is not bound to them; they do not carry it along with them like the caterpillar its hairs. Rather, the categories and adjectives which he has given us to see the images with threaten to collapse them individually and refuse to narrate them together. There is no third term created in the distance between the images. Or, to borrow John Miller's encapsulation of the central concern of Baldessari's oeuvre, there is no "pertinent frame of reference" that can be "reconstituted."⁶ Rather there is only Baldessari's great, hulking, out-of-proportion, critical reading.

There is however another actor, a third term *manqué*: the fragment of arm and torso that occupies the unarticulated, neutral space between the coded layers of FUGITIVE ESSAY (WITH CATERPILLAR). The image, however, isn't neutral; rather it is only unread, uncriticized. And it is on this image that the two coded and opposed images converge. The purse and the caterpillar are the salon photograph's rea-

dings, its manifestos, and after a fashion, its apotheoses. The Fugitive image, the triangular composition of the curved handle against its purse, is the aesthetic restatement of the arm and torso, its reading as form. But there is more to notice in the arm and on the body; Casademont points out its hair as somehow significant: "We find ourselves beginning to ponder something as profound as . . . the hair on the human arm." Elongated, bent, jointed, haired, brothers of the flesh, the arm is read as mortal body by the caterpillar. The Apollonian and the Dionysian are the overbearing critical ideals for this prosaic work of art in the same way that Baldessari's text is for the *Fugitive Essays* as a whole.

Despite having come to some final rhyme, a formal close that would make Baldessari's *Fugitive Essays*, with their insuperable division between image and meaning, a perfect Image for the Fugitives, I want to ask the same question that Joan Casademont opened with in 1980. How seriously does Baldessari wish us to take his *Fugitive Essays*? Certainly they are ironic, but is Baldessari's irony a knowing better or is it part and parcel of his tribute? And it is odd – even again ironic – that Baldessari has paid a tribute to the Fugitives. Charter developers of New Criticism from the 1940s on, their views were most closely paralleled in the art world by the formalism of Greenberg or Fried. Yet even today formalism remains the critically necessary background against which Baldessari's work is seen as "alive" and "revolutionary." Still, irony and erudition, the dampening down of affect and the footnoting of emotion as knowledge, might describe Baldessari's tools as surely as John Crowe Ransom's. Perhaps, then, the tribute is finally, if ironically, real.

1) Joan Casademont, Review. *Artforum* 19, no. 5 (January 1981), p. 74. All further quotes from Casademont are from this review.

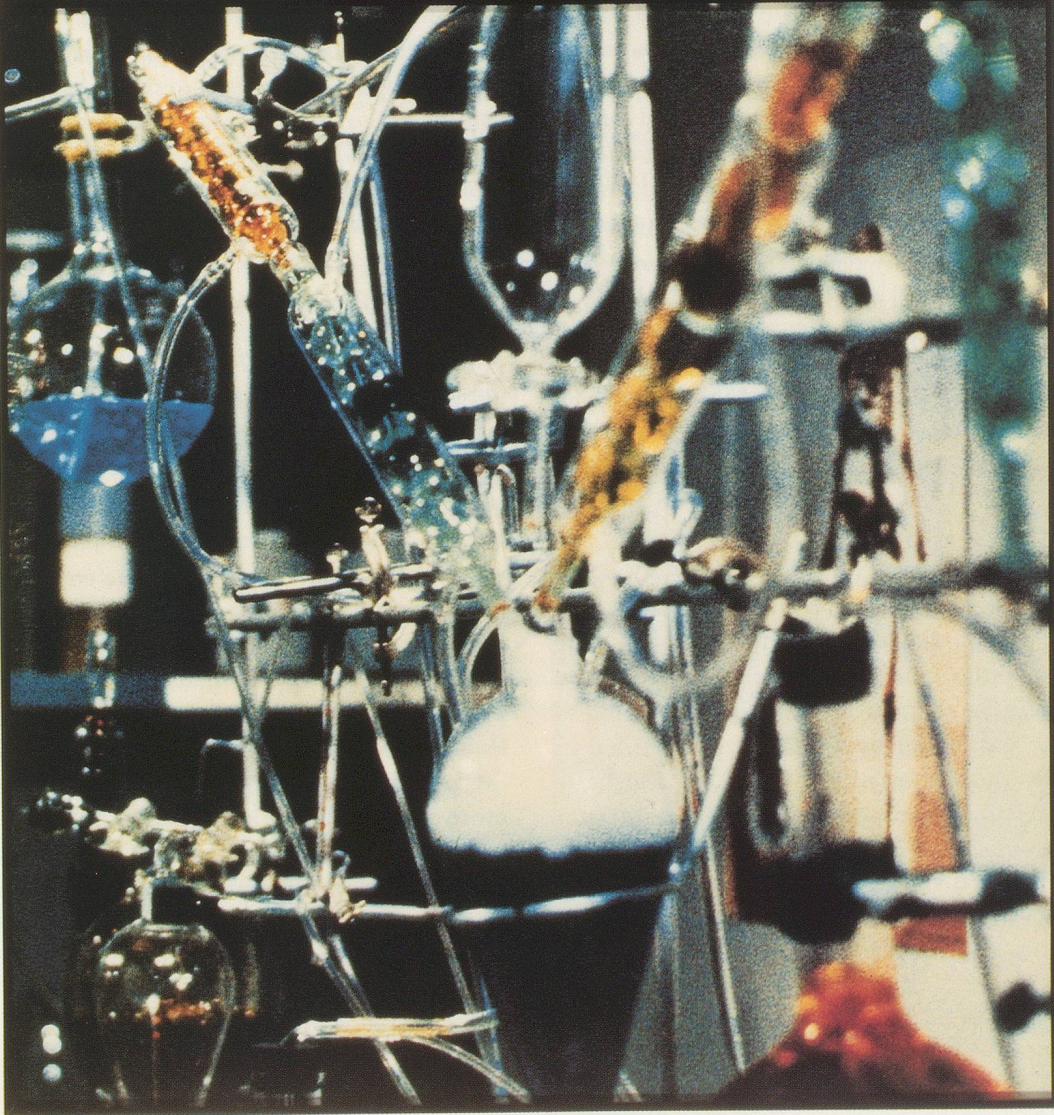
2) In Stanley K. Coffman, Jr., *Imagism* (Norman: University of Oklahoma Press, 1951), p. 9.

3) In Glenn Hughes, *Imagism and the Imagists* (Stanford: Stanford University Press, 1931), p. 20.

4) In Louise Cowan, *The Fugitive Group: A Literary History* (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1959), p. 232.

5) Barbara Cavaliere, Review. *Arts Magazine* 55, no. 5 (January 1981), p. 35.

6) John Miller, "The Deepest Cut," *Artscribe International*, no. 75 (May 1989), p. 52.



JOHN BALDESSARI, VILLAGE AND CHEMICAL APPARATUS (SIMILAR), 1990, color photos, 63 x 36 7/8
DORF UND CHEMISCHER APPARAT (ÄHNLICH), 1990, Farbphotos, 160 x 91,4 cm.