

Jason Rhoades : Gespräch um Rhoades = tangential talk on Rhoades

Autor(en): **Scheidemann, Christian / Meyer-Hermann, Eva / Elliott, Fiona**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(2000)**

Heft 58: **Collaborations Sylvie Fleury, Jason Rhoades, James Rosenquist**

PDF erstellt am: **09.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-680146>

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.

GESPRÄCH UM RHOADES

CHRISTIAN SCHEIDEMANN: Was sagte das Horoskop, das Sie sich in der Ausstellung «Deviations in Space, Various Virgins» im April 1997 in der Galerie Zwirner von V'ketah erstellen liessen?

EVA MEYER-HERMANN: V'ketah erklärte mir, dass meine Sternkonstellation das genaue Gegenüber (also das Gegenteil) des Horoskops von Jason darstellt. Mit ein paar erstaunlich zutreffenden Auskünften über meine Vergangenheit (die weder der Künstler noch sein Cousin, der Astrologe V'ketah, wissen konnten) waren meine Sympathie und mein Vertrauen gewonnen, um mir dann in einer mehrstündigen Sitzung jeden Planeten und die

CHRISTIAN SCHEIDEMANN ist Restaurator für moderne Kunst und lebt in Hamburg.

EVA MEYER-HERMANN ist Kuratorin zweier grosser Privatsammlungen in der Schweiz und seit 1999 Direktorin der Sammlung Hauser und Wirth in der Lokremise St. Gallen. Als Direktorin der Kunsthalle Nürnberg kuratierte sie 1998 die erste Jason-Rhoades-Retrospektive, die vom Werklexikon *VOLUME A Rhoades Referenz* begleitet wurde.

damit zusammenhängenden Beziehungen zu erläutern. Es war ein vollkommenes Fachchinesisch, das ich nicht mehr referieren kann, aber es war faszinierend zuzuhören. Im Moment klang alles plausibel und richtig, und doch habe ich eigentlich nichts behalten. Ich erinnere mich nur an mein schmerzendes Gesäss, das die ganze Zeit auf einem umgedrehten Plastikeimer mit harter Kante ausgeharrt hatte. (Ich war der Prototyp zum Testen der per Video übertragenen Live-Analyse, die zwischen Los Angeles und New York ausgetauscht wurde. Für die späteren Probanden befand sich dann ein Kissen auf dem Eimer.)

Beim Erzählen dieser Geschichte fällt mir auf, dass dieser Dialog ja ziemlich persönlich werden könnte. Ich fände es schön, wenn unser Gespräch sowohl etwas über unsere individuelle Beziehung zu Jason als auch über unser fachliches Interesse an seiner Arbeit aussagen könnte. Vermutlich kann man beide Bereiche gar nicht trennen. Bei Jason geht es nie allein darum, ein einzelnes Werk nach althergebrachten Kategorien von Form und Inhalt zu untersuchen. Immer gehören die Person des Künstlers sowie die des Betrach-

ters mit seinen Voraussetzungen, Beziehungen und Reaktionen dazu. Vielleicht mag ich die Arbeiten deshalb so gern, weil sie uns niemals etwas aufzwingen, sondern weil sie sanft fordern und die Betrachter zu Komplizen machen.

CS: Es scheint mir, dass Jason manchmal nicht nur «sanft fordert», sondern gelegentlich durch die Menge an Material und an individuellen Botschaften auch überfordert. Halten Sie Jason für unbescheiden?

EMH: Vermutlich ist das keine moralische Kategorie für einen Künstler. Muss ein Künstler nicht unbescheiden sein? Ich finde, der Anspruch der Kunst muss über das für den Nicht-Künstler vorstellbare oder gesellschaftlich normative Mass immer hinausgehen, um Wirkung zu haben. Ein Künstler hat für mich alle nur denkbare Freiheit und darf deshalb nach unseren Wertekriterien «unbescheiden» sein. Darf ich aus der Frage schliessen, dass Sie den Künstler ein wenig um diese Freiheit beneiden? Würden Sie gern Ihren Beruf mit dem des Künstlers tauschen?

CS: Ehrlich gesagt war ich immer froh, einen so «konkreten» Beruf zu haben. Künstler zu sein stelle ich mir sehr

schwierig vor, falls man sich so einen Beruf überhaupt aussuchen kann. Ein Künstler muss immer tun, was er will! Täglich mit dieser Freiheit umzugehen, ist sicherlich nicht immer ganz einfach.

Ich staune gerne über die Erfindungen von Künstlern, liebe es, einem technologischen Phänomen auf den Grund zu gehen, und behandle, wenn es dem Kunstwerk dient. Etwas Eigenes herzustellen hat mich nie besonders interessiert.

EMH: Gab es in Ihrer «Beziehung» zu Jason einen Moment oder mehrere, in denen Sie glaubten: Nein, jetzt ist es zu viel, jetzt kann ich nicht mehr, jetzt überfordert er mich? Wann bringt Jason Sie an Ihre Grenzen?

CS: Die Grenzen sind noch nicht erreicht. Ich befinde mich noch im Stadium des Staunens und Lernens.

EMH: Da bin ich aber enttäuscht. Wir sollten Jason unbedingt sagen, dass er Sie ein bisschen mehr unter Strom setzt... Apropos Strom: Würden Sie Jason Ihre Waschmaschine reparieren lassen?

CS: Ja, sehr gerne. Er würde hoffentlich vier dicke Reifen ansetzen und zwei Auspuffe, die Wände mit Pornobildern aus dem Internet bekleben, in der Trommel würde der Teig für die Doughnuts gerührt und der Sound mit einer Hammond-Orgel verstärkt in den Raum übertragen. Und aus den herausquellenden Seifenblasen könnte man sein eigenes Horoskop herauslesen. – Es gibt ja schliesslich noch Waschsaloons.

EMH: Das klingt ja für einen Restaurator ungewöhnlich locker und entspannt. Läuft denn nicht all dieses Veränderliche, Vergängliche und Prozesshafte einem auf Dauerhaftigkeit und Haltbarkeit ausgerichteten Stre-

ben zuwider? Wie kann man Ihr fachliches Interesse an den Arbeiten beschreiben? Wo überlappen sich Ihre beruflichen Vorstellungen mit Ihren persönlichen Vorlieben? Für einen Kurator oder Kunsthistoriker, oder besser: Kunstliebhaber, sind diese beruflichen Beziehungen einfacher zu klären. Mein persönliches Interesse fliesst direkt in den Umgang mit Kunst ein.

CS: Die Arbeiten von Jason funktionieren zum Glück alle noch. Es ist auch nicht damit zu rechnen, dass sich dies in der nächsten Zeit ändern wird. Was mich an der Arbeit von Jason interessiert, ist nicht sosehr das Detail, der Inhalt einer Box. Es ist mehr die Akkumulation, der Rhythmus, das Kolorit, der Klang der Installation und die Geschichte dahinter. Jason gehört für mich zu den grössten Geschichtenerzählern unserer Zeit. Man muss sich die Gesamtheit der Arbeit genau anschauen, damit die vielen Aspekte bei einer neuen Installation nicht verloren gehen. Ich habe mit Jason oft über die Möglichkeit einer Dokumentation seiner Installationen gesprochen. Bisher baut er sie noch immer selbst auf oder lässt sie nach einem festgelegten Konzept aufbauen, wobei er dadurch entstehende Veränderungen durchaus akzeptiert und neugierig darauf reagiert. Nicht aus historisch-ethischen Gründen, sondern weil ihn die Technik reizt, denkt Jason jetzt daran, die einzelnen Teile seiner Arbeiten mit einem Barcode zu versehen. Das sind diese Streifen, die auf allen Lebensmittelpackungen zu finden sind. Sie werden mit einem Lasergerät in den Computer eingelesen, und man weiss sofort, in welches Werk sie gehören, aus welchem Material sie bestehen und welche Bedeutung sie in der Arbeit

spielen. Über ein GPS(Global Positioning System)-Signal könnte man sofort erfahren, an welchem Ort in welcher Installation dieses Teil sich befindet oder befinden soll. Das finde ich faszinierend; so lerne ich immer wieder technische Details von Künstlern.

EMH: Können Sie sich Restauratoren vorstellen, die den Auftrag, eine Skulptur von Jason zu restaurieren, ablehnen würden? Und wenn ja, aus welchen Gründen?

CS: Natürlich gibt es so etwas, ein Unverständnis dem Werk gegenüber oder gar eine gewisse Verärgerung darüber, dass der Künstler mit Materialien arbeitet, die nicht lange haltbar sind. Es heisst dann, der Künstler sei doch selbst schuld, wenn so etwas kaputtgeht. Ich finde: Der Künstler hat immer Recht! – Die spontane Wahl eines Materials und dessen Verfügbarkeit gehören doch immer ganz wesentlich zum Schöpfungsprozess. Da überlegt man nicht lange: Ist das haltbar, kann man das in fünfzig Jahren noch nachkaufen? Im Übrigen sollte man nicht erst warten, bis etwas beschädigt ist. Gerade in der zeitgenössischen Kunst ist die Pflege und Prophylaxe besonders wichtig. Ich betrachte uns Restauratoren da eher als eine Art «Begleitflotte» für die zeitgenössische Kunst. Wir müssen immer da sein, wenn Risiken auftreten. Zeitgenössische Kunst kann man nicht wirklich «restaurieren».

EMH: Die Bezeichnung «Begleitflotte» gefällt mir gut. Ich fasse meinen Beruf ähnlich auf. Auch ich möchte nicht erst, wenn das Werk vollendet und der Künstler lange tot ist, darüber spekulieren, worum es eigentlich ging, sondern möchte im Moment des Entstehens dabei sein, die Werke dokumentieren und vielleicht von Zeit zu

Zeit (das sind wenige Sternstunden) ein Dialogpartner für den Künstler sein. Nehmen Sie mich in die Flotte auf? Wen sollten wir noch mitnehmen? CS: Natürlich nehmen wir Sie mit in unserer Begleitflotte; nicht umsonst ist das Begleitboot für Jasons Werk auf den Namen EVA getauft. In dem Boot sitzt eine Reihe von Naturwissenschaftlern, die, zum Beispiel, den Schimmelbefall auf den Würsten in FAIR BLUR untersuchen und gegebenenfalls gesundheitliche Bedenken der Sammler beseitigen können; dazu Photographen, die die Installationen dokumentieren, sowie Elektroingenieure und Computerfachleute, die die Schaltpläne und Steuerungsprogramme verstehen. Im Allgemeinen ist ein Restaurator auf eine ganze Reihe von Spezialisten angewiesen: Neonfachleute, Kunststoffexperten, Entomologen, Lebensmittelchemiker, Schokoladenhersteller und – ganz wichtig – auch Kunsthistoriker.

Das Spannende an der Konservierung zeitgenössischer Kunst ist vielleicht dieser winzige, aber bedeutende Schritt von der Gegenwart in die unmittelbare Vergangenheit, mit anderen Worten: von der Verfügbarkeit in die Einmaligkeit. Ein «bucket», wie Jason ihn hundertfach in seinen Installationen verwendet, ist so lange konservatorisch und historisch kein Problem, wie er industriell noch hergestellt wird und Bestandteil unseres Alltags ist. Er benutzt ihn geradezu als Gemeinplatz der Verfügbarkeit: Jeder (in den USA!) kennt diese praktischen Eimer mit Deckel, man nimmt sie gar nicht mehr wahr, weil man sie einfach für alles gebrauchen kann; sie stehen überall herum, im Hausflur, unter der Spüle, in der Werkstatt, an der Tankstelle. Auch Marcel Duchamp hat so gedacht,

als er einen (in der Normandie!) ganz alltäglichen Flaschentrockner zum Kunstwerk erklärte.

Ein Gegenstand und ein Material sind immer voller Leben und Veränderung, sind immer Träger einer Bedeutung und einer Geschichte, sowohl konzeptuell als auch physiologisch und historisch. Vielleicht gehen heute viele Menschen auch deshalb so gerne ins Museum, weil sie gerade dort aus dem erkennbaren Alter der Exponate etwas über ihre eigene Existenz ableiten können.

EMH: Der ständige persönliche Austausch mit den Künstlern ist wohl für uns beide sehr wichtig. Die ersten Begegnungen sind erfahrungsgemäss immer sehr prägend. Wie und wann haben Sie Jason kennen gelernt?

CS: Das war im Winter 1994, beim Aufbau der Sammlung Wilhelm Schürmann in den Deichtorhallen. Gleich im ersten Raum rechts arbeitete ein junger Mann mit funkelnden Augen an einem Wust von Kabeln und Schläuchen, mit denen Computer-Attrappen aus Plexiglas und Gebläse verbunden waren. Ab und zu stieg eine süsslich riechende Rauchwolke in die Luft, so wie man es von den ersten dampfenden Märklin-Lokomotiven kennt. Ich war mit der konservatorischen Betreuung der Ausstellung betraut und fragte ihn: «Are you the artist?» Der junge Mann sagte: «No, I'm the assistant», und erläuterte die Bedeutung der einzelnen Bestandteile in THE GREAT SEE BATTLES OF WILHELM SCHÜRMAN. Später fragte ich ihn noch einmal: «Maybe you are the artist?», worauf er es gerne zugab.

Was mich damals faszinierte, war die Mischung aus sehr einfachen Materialien – mit schwarzem Klebstreifen umwickelte Styroporblöcke (zur Darstel-

lung des «Temporary Getty-Center for Photography» in Los Angeles), Computerattrappen aus Plexiglas, dazu Drähte, Trichter und kleine Propeller, alles irgendwie mit Klebstreifen und Stanniolfolie zusammengebastelt – und auf der anderen Seite eine ausgetüftelte computergesteuerte Intervallschaltung – für das Zünden der Rauchwolken (alle paar Minuten an einer anderen Stelle) und die zeitweise Bewegung der Propeller, alles wie von Geisterhand. Also ein ausgeprägter Spieltrieb, verbunden mit einer hohen technischen und kreativen Intelligenz und der besonderen Gabe, Menschen für seine Geschichten zu begeistern.

Später, 1997, traf ich ihn noch einmal in Venedig. Auf dem Weg in die Giardini erzählte er mir, dass er, wenn er beim nächsten Mal zur Biennale eingeladen würde, ein Formel-1-Rennen zwischen Rialto-Brücke und Markusplatz veranstalten wolle. Damals hielt ich das noch für ein phantastisches Wolkenkuckucks-Projekt. Heute, da ich ihn besser kenne, traue ich ihm das durchaus zu. – Aber wie war es bei Ihnen? Kannten Sie Jason erst durch Erzählungen oder sind Sie über ihn «gestolpert»? Sind Sie in UNO MOMENTO einmal bei Discobeleuchtung auf dem Rollband geschlittert? Waren Sie erstaunt?

EMH: Ich finde es seltsam (aber vielleicht für die heutige Kunstrezeption fast schon normal), dass Sie fragen, ob ich den Künstler aus Erzählungen (anderer) oder durch die (ja stets spektakuläre, weil nur wenigen Personen vorbehalten) Benutzung seiner skulpturalen Erfindungen kenne. Nein, ich habe meine Bekanntschaft zunächst ganz «konventionell» über sein Werk gemacht. Es war 1993 anlässlich der «Unfair», die alternativ zur etablierten

Kölner Kunstmesse stattfand. Der Messtand von David Zwirner bestand aus einer einzigen, ausufernden Installation von Jason Rhoades, der FAIR BLUR (13 BOOTHS, COLOGNE COUNTRY FAIR, WITH JACKIE RHOADES). Da waren Kisten und Kasten aufeinander getürmt, als ob das Kunstwerk noch gar nicht fertig aufgebaut wäre. Gleichzeitig wurden in dem scheinbaren Tohuwabohu zwischen zerbrochenem Glas Geräte für weiter gehende Aktivitäten sichtbar, wie die Wurstmaschine oder der Staubsauger. Ich konnte weder einen übergreifenden Rahmen für das Ganze erkennen noch überhaupt etwas verstehen und war ziemlich vor den Kopf gestossen. Mehr noch: Ich habe mich schrecklich aufgeregt und das Ensemble als Affront auf meine bislang so nützliche Art der kunsthistorischen Analyse des Sichtbaren gewertet. Ich habe mich ziemlich geärgert. Auch der offensichtliche kunsthistorische Hintergrund von Marcel Broodthaers' MUSÉE D'ART MODERNE. DÉPARTEMENT DES AIGLES, SECTION XIXIÈME SIÈCLE oder der LITERATURWÜRSTE von Dieter Roth brachte mir keine Erklärung.

Als ich 1994 die Installation THE GREAT SEE BATTLES OF WILHELM SCHÜRMAN in den Deichtorhallen in Hamburg sah, ist dann der Groschen gefallen. Mich packte eine unheimliche Neugierde, den Grund für meine ursprüngliche Ablehnung zu erkunden. Ich war begeistert von den zarten Verbindungen, den provisorischen Erzählungen, die sich mir offenbarten, ohne dass ich sie bis zu Ende deuten oder gar übersetzen konnte. Ich folgte mit meinen Blicken staunend blauen, gelben und weissen Drähten, tastete mich von Ding zu Ding. Da standen Tische, Modelle, Computer in spielerischer

Leichtbauweise und Baukästen mit vielerlei scheinbar Nützlichem drin. Alles wirkte wie eine Versuchsanordnung, an der sich Kunsthistoriker wie ich die Hörner abstossen, Geschichten aufspüren oder erarbeiten durften. Den Künstler persönlich habe ich erst 1995 kennen gelernt, als er seine Arbeit in Aachen aufbaute. Wir sassen stundenlang im Café des Museums und unterhielten uns ausschliesslich über Carl Andre und Minimal Art. Das war der Beginn einer Freundschaft und die Grundlage unseres seither andauernden, intensiven Austauschs.

CS: Wie gehen Sie in einer Sammlung eigentlich damit um, dass die Arbeiten einiger Künstler immer grösser werden? Die neueste Arbeit von Jason in Hamburg mit dem bescheidenen Titel A PERFECT WORLD erstreckt sich über eine Fläche von etwa 1800 Quadratmeter bei einer Höhe von mindestens 5 Meter 20.

EMH: Ist die Grösse nicht lediglich äusserliches Kriterium? Zielt Ihre Frage nicht vielmehr auf ein zentrales Problem unseres Umgangs mit der veränderlichen zeitgenössischen Kunst? Jasons PERFECT WORLD hat die beschriebenen Ausmasse ja nur, weil sie auf die Architektur und den Anspruch der Institution Deichtorhallen Hamburg reagiert. Jason ist hier zunächst ein Bildhauer, der nahezu traditionell auf ein gegebenes Architekturvolumen reagiert. Er teilt es und hält damit Form und Raum in Balance. (Bei Richard Serra würde übrigens niemand den tonnenweisen Materialverbrauch kritisieren!) Jason packt die Gelegenheit, die ihm das System gibt, beim Schopf. Er nutzt die Situation aus und provoziert. Er macht auf Einladung einer auf spektakuläre, Besucher anziehende Effekte angewiesenen grossen

Institution genau das, was bestellt und erwartet wird. Wer kann sich da ernsthaft beschweren? Für mich hat die zunehmende Grösse vieler Arbeiten heutzutage etwas mit dem Publikum und seinen Erwartungen zu tun. Nur Superlative können in einer medien-dominierten Welt mithalten. Angesprochen auf den Umgang mit solchen Werken in einer Sammlung weiss ich, dass die äusseren Abmessungen eines Kunstwerks auch vom Kontext seiner Ausstellung abhängig sind. Da sind wir wieder beim alten Thema des veränderten Werkbegriffs der letzten 40 Jahre. Wir können uns nicht auf den Arbeiten ausruhen. Sie bleiben oft genug für den Künstler wie für den Sammler oder die betreuenden Institutionen offen und prozessorientiert. Jede neue Aufstellung verlangt nach einer Auseinandersetzung, die für mich zum Aufregendsten und Schönsten in meinem Beruf gehört. Man muss bereit sein, zusammen mit dem Künstler jede neue Installation zu diskutieren und Veränderungen zuzulassen. Der einmal als «Vermögen» in den Inventarbüchern verzeichnete Wert eines Kunstwerks ist damit zu Lebzeiten des Künstlers Manipulationen ausgesetzt, die im Extremfall bis zur Zerstörung führen können. Ich habe das grosse Glück für Sammler zu arbeiten, die sich dieser Fragestellungen bewusst und flexibel genug sind, den Künstlern immer wieder aufs Neue freie Hand zu lassen.

CS: Als Kuratorin von zwei riesigen Sammlungen zeitgenössischer Kunst haben Sie gewiss manchmal Probleme bei der Installation von in jeder Hinsicht so komplexen Arbeiten wie denen von Jason Rhoades oder Paul McCarthy. EMH: In einer der von mir betreuten Sammlungen befindet sich von Jason

u. a. UNO MOMENTO/THE THEATRE IN MY DICK/A LOOK TO THE PHYSICAL/EPHEMERAL (1997). Ich möchte das Werk in meine diesjährige Sammlungspräsentation einbeziehen. Zentrales Element dieser Skulptur ist ein Computer, der unzählige kleine und grössere Aktionen von Geräten in der Installation steuert. In unseren Überlegungen zur Neuinstallation sagte mir nun der Künstler, dass wir etwas an diesem Computer ändern müssen. Vielleicht muss man eine neue Steuerung einbauen, weil das bislang benutzte Programm (ein handelsübliches Programm zum periodischen Schalten diverser Elektroquellen als Einbruchsprävention) wohl zu störanfällig ist. Fällt eine solche Werkrevision noch in Ihr Berufsbild des Restaurators? Oder ist der Restaurator künftig mehr Manager und Organisator einer höchst spezialisierten Einsatztruppe? Wie gehen Sie mit der zunehmend komplizierter werdenden Technologie der Arbeiten um?

CS: Eigentlich kann man ja froh sein, wenn der Künstler sich um das Funktionieren seiner Arbeit kümmert. Aber wir kennen auch den Fall, wo eine Arbeit immer wieder durch den Künstler oder seinen Assistenten verändert wird, und nachher wird etwas ganz Neues daraus. Noch vor wenigen Jahren hat Robert Rauschenberg allen Besitzern seiner kinetischen, motorbetriebenen Objekte aus den 50er und 60er Jahren empfohlen, die elektrischen Motoren und hydraulischen Pumpen auf elektronische und digital gesteuerte Systeme umzurüsten. Diese seien für Störungen weniger anfällig, ausserdem hätte er früher kein Geld für bessere Geräte gehabt. Aber jetzt kommt die eigentliche Frage: Soll Kunst denn ewig jung bleiben, soll sie immer funktionieren, als sei die Zeit

stehen geblieben? Ist ein Kunstwerk nicht auch ein Dokument seiner Entstehungszeit und der damaligen wirtschaftlichen Umstände, ein Stück Gedächtnis und Erinnerung, auch in technologischer Hinsicht? Ich will damit nur sagen, dass man sehr genau überlegen muss, wie weit man da gehen kann, ohne die Arbeit als künstlerisch-geistiges, aber auch technisches Dokument einer bestimmten Zeit zu verfälschen.

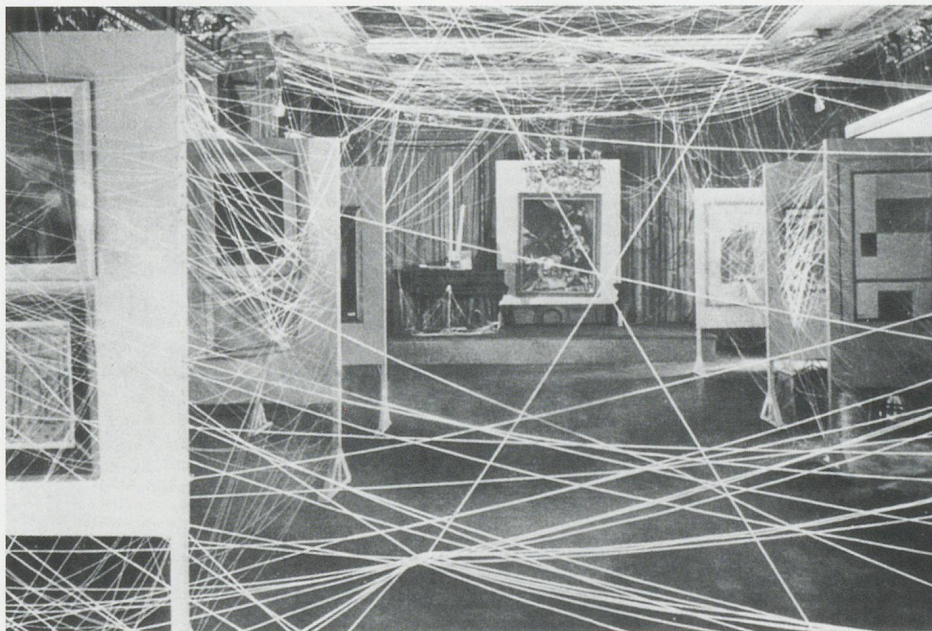
Natürlich kann ich als Restaurator nicht sämtliche von den Künstlern verwendeten, zum Teil hochkomplizierten, Medien bedienen und die Geräte warten. Dafür sucht man sich die

besten Fachleute in diesem Bereich. In gewisser Weise findet man sich dann aber doch als Manager wieder oder als Übersetzer zwischen den Fachbereichen.

EMH: Können Sie beschreiben, welche Aufgaben ich Ihrer Meinung nach in dieser Mannschaft übernehmen sollte? Was ist Ihnen an meiner Arbeit wichtig und unverzichtbar?

CS: Was mich wirklich bei Ihrer Auseinandersetzung mit Jason begeistert, ist der etymologische Spürsinn, mit dem Sie Begriffe in seinem Werk ableiten, phonetische Doppelbedeutungen und komplizierte Wortspiele auflösen, amerikanische Kultnamen zuordnen

Blick in die Ausstellung «First Papers of Surrealism» von 1942 mit dem Fadengewirr von Marcel Duchamp / "First Papers of Surrealism," 1942, exhibition view with Marcel Duchamp's tangle of threads.



und Legenden nacherzählen können. Haben Sie in Amerika gelebt oder als Kunsthistorikerin gar am Indianapolis-500-Rennen teilgenommen oder schauen Sie viel amerikanisches Fernsehen? Wie kann man die amerikanische Emblemik und damit die heutige Kunst verstehen, wenn man mit den Märchen der Gebrüder Grimm in Deutschland aufgewachsen ist?

EMH: Sie spielen auf das lexikonähnliche Buch *VOLUME A Rhoades Referenz* an. Das war ein grosses Unterfangen und es war viel Forschung dafür notwendig, weil ich so viel natürlich auch nicht wusste. Ich hatte zwei erstklassige Mitarbeiterinnen, Michaela Unterdörfer und Sandra Hoffmann, ohne die so viel Information nicht hätte recherchiert werden können. Dazu kommt, dass ich eben dieses Aufschreiben von Geschichten und Daten als wesentlichen Teil meiner Arbeit verstehe. Bei den Arbeiten von Jason hat es mich von Anfang an unheimlich gereizt, diese vielen Informationen und Geschichten, für die er selbst meistens die einzige Quelle ist, auch festzuhalten. Das ist vielleicht ein eindimensionaler Blickwinkel, dem noch viel an Interpretation folgen muss. Aber ohne diese Basisinformation geht es meiner Meinung nach nicht. Ich gestehe natürlich gern eine gewisse Affinität und Liebe zur amerikanischen Kultur ein. Hollywood hat mich als Teenager vermutlich mehr interessiert als Märchen und Sagen. Vielleicht ist aber auch die amerikanische Ikonographie der Werke von Jason Rhoades etwas so Fremdes und Exotisches für mich gewesen, dass es mich ganz besonders gereizt hat, hier als Geschichtsschreiber aufzutreten.

CS: Seit der Ausstellung in Nürnberg steht für Jason fest: «Eva (Meyer-Her-

mann) hat viele Künstler, aber ich habe nur eine Kuratorin.» Sie haben im Herbst 1999 mit Jason in Los Angeles ein über fünf Stunden dauerndes Interview geführt. Bei Interviews fühlt er sich am wohlsten hinter dem Steuer seines Caprice. Wie weit sind Sie gekommen?

EMH: Wir haben hart gearbeitet. Zu meinem Erstaunen war der Caprice nicht fahrtüchtig, sondern stand verlassen im Vorgarten von Jasons Wohnung. Wir waren also gezwungen, den sportlichen blauen Ferrari zu benutzen. Das war ebenfalls harte Arbeit. Man spürte jedes Schlagloch doppelt. Wir wollten nach dem grossen Projekt der Nürnberger Enzyklopädie weiter zum Kern der Dinge vordringen. Das Ergebnis ist ein langes, intensives Interview, das gerade im Katalog zur Ausstellung in Hamburg veröffentlicht wird.

CS: In Nürnberg hatte Jason seinen Impala vor der Kunsthalle geparkt. Als Direktor dieses wundervoll geräumigen, burgunderfarbigen Chevrolets veranstaltet er Ausstellungen in diesem Wagen, den man auch mieten kann (mit Chauffeur Rhoades) um zu einer Ausstellung nach Wahl kutschiert zu werden. Sylvie Fleury hatte im Handschuhfach eine Flasche CHANEL NO. 22 auf grüne Seide gebettet, und im Kofferraum lag die Rekonstruktion einer früheren Arbeit von Dieter Roth: ein Rucksack aus Leinen, gefüllt mit kleinen roten Bonbel-Käseläiben. Haben Sie als Kuratorin schon ein Konzept für eine Ausstellung im Impala-Museum?

EMH: Gemeinsam mit dem Künstler arbeite ich seit geraumer Zeit daran, für eine solche Ausstellung den Regenbogen einzufangen. Ich hoffe, dass dieser Prozess noch mein Kunsthistorikerleben lang andauern wird. Dazu

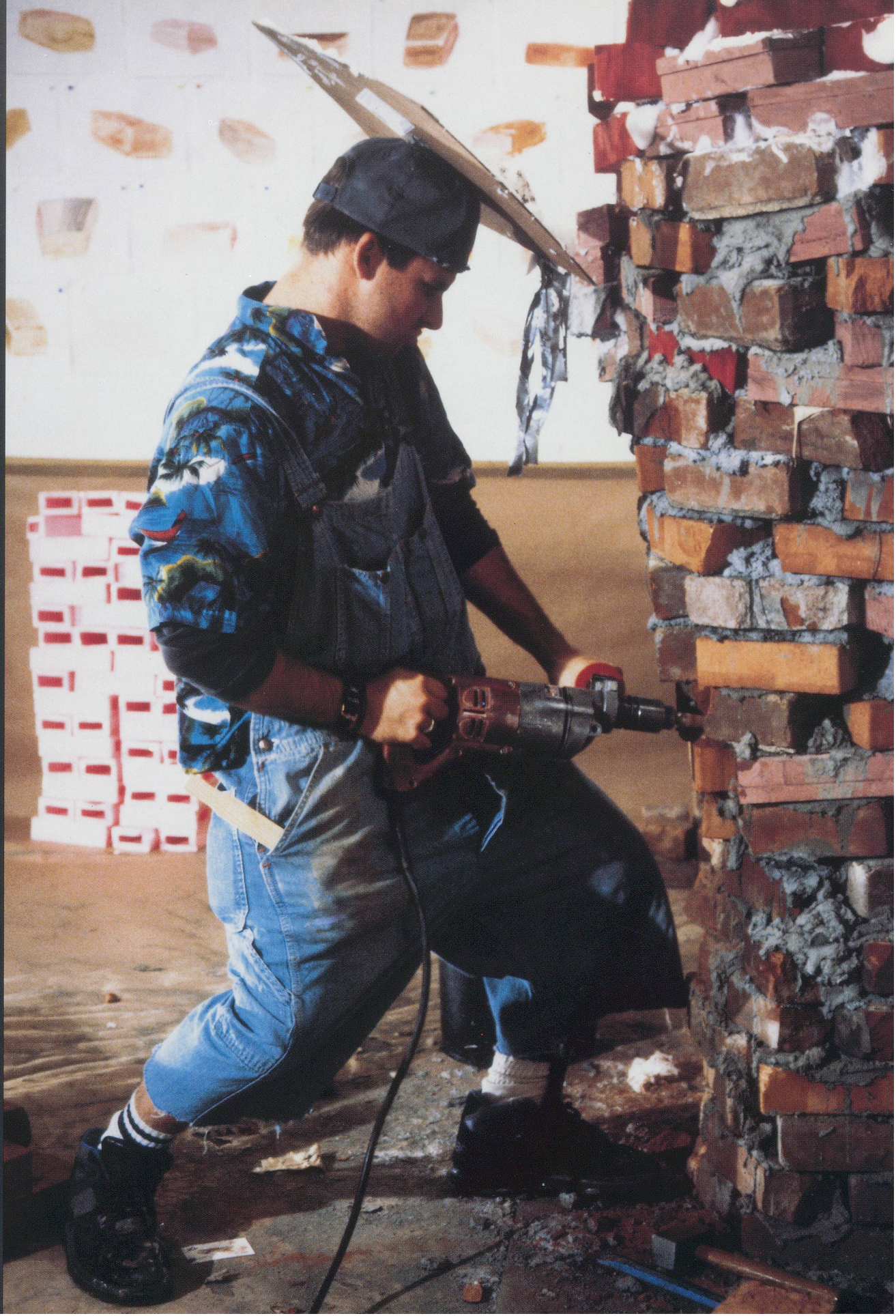
gehören Texte und Ausstellungen ebenso wie der zwischen Ihnen und mir geführte Dialog, mit dem wir etwas ausführen, das Jason «social interaction» nennt. Wir beide reden, um eine dritte Sache zu erläutern. Wir sprechen aus unserer Perspektive heraus und erfassen damit das Anliegen des Künstlers sehr subjektiv. Wenn man sich das Werk als geschlossenen Kreis vorstellt, so sind wir die Tangenten, die sich irgendwo ausserhalb treffen. Die entstehende Fläche zwischen den beiden Tangenten und dem Kreis bezeichnet den kurzen Moment unseres Dialogs. Jason gefiel diese geometrische Auffassung sehr, und er wollte gern, dass wir das Diagramm (das ich mit dem *Volume A* auch in den Impala legen möchte) mit abbilden.

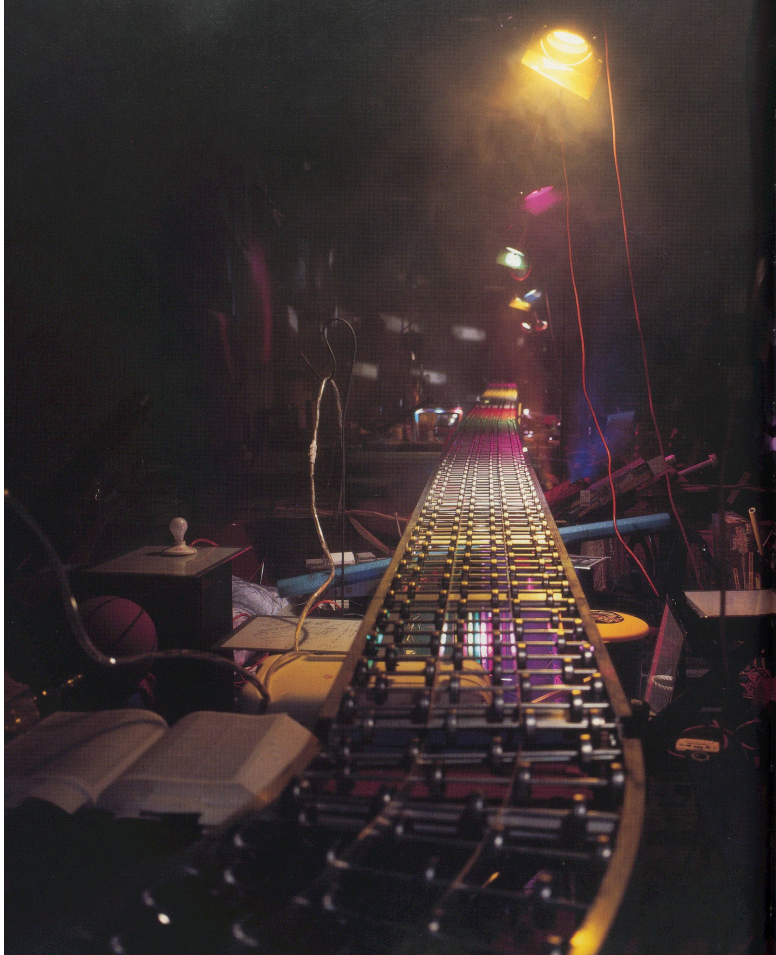
Gibt es für Sie auch etwas, das für Ihren/unseren Zugriff auf sein Werk symbolisch stehen könnte? Sie sprachen von einem Gedicht von Bertolt Brecht. Wollen wir das nicht auch noch hier anfügen bzw. im «Impala-Museum» ausstellen?

CS: Sie meinen «Die Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Weg des Laotse in die Emigration». Hier wird der Zöllner geehrt, weil dieser den Weisen erst passieren lässt, nachdem er seine Weisheit in einem Buch aufgeschrieben und damit uns überliefert hat. Auch in unserer Zeit muss es neugierige Leute geben, die die Künstler immer wieder fragen, was sie machen, was sie herausgefunden haben, die sie zu Ausstellungen einladen und im Dialog mit ihnen Projekte entwickeln.

Jason hat uns zu diesem Dialog zusammengeführt. Ganz in seinem Sinne der «social interaction» ist er in diesem Gedicht gewiss der Dichter, Sie sind die Erzählerin und ich bin der Archivar.

JASON RHOADES, JASON THE MASON AND THE MASON DICKSON LINEA, 1991, installation view, UCLA, Los Angeles /
DER MAUERER JASON UND DIE MASON-DICKSON-LINIE, Installation in einem Raum der University of California, Los Angeles.





JASON RHOADES, UNO MOMENTO/THE THEATRE IN MY DICK/A LOOK TO THE PHYSICAL/EPIHEMERAL, 1997, installation at the Kunsthalle Basel, Switzerland (also shown at the Whitney Museum, New York, and at the 4th Biennale in Lyon, France) / UNO MOMENTO/DAS THEATER IN MEINEM SCHWANZ/EIN BLICK AUF KÖRPERLICHES/EPIHEMERES.



TANGENTIAL TALK ON RHOADES

CHRISTIAN SCHEIDEMANN: When V'ketah read your horoscope at the exhibition "Deviations in Space, Various Virgins" in April 1997 in the Galerie Zwirner, what did it say?

EVA MEYER-HERMANN: V'ketah explained to me that the constellation of my stars is the exact counterpart (that's to say, opposite) of Jason's horoscope. With just a few extraordinarily accurate details about my past (that neither the artist nor his cousin, the astrologer V'ketah, could have known) he completely won me over and gained my trust, and then went on in a session lasting several hours to tell me all about the different planets and what is

EVA MEYER-HERMANN has been curator of the Sammlung Hauser & Wirth in St. Gallen since 1999. As director of the Kunsthalle Nuremberg (Germany) she curated the 1998 Jason Rhoades Retrospective and edited the accompanying work catalogue: *VOLUME A Rhoades Referenz*.

CHRISTIAN SCHEIDEMANN is a restorer specializing in modern art and lives in Hamburg.

associated with them. It was double Dutch to me and I couldn't repeat any of it now, but it was fascinating to listen to. At the time it all sounded plausible and right, and yet I haven't retained any of it. All I can remember is my aching posterior, which spent the whole time on a hard-rimmed, up-turned plastic bucket. (I was the guinea pig for the test run of the live analysis video-link between Los Angeles and New York. Later subjects had a cushion on the bucket.) Now that I'm telling this story it strikes me that we could make this dialogue quite personal. I think it would be good if our conversation could touch on the relationship that we as individuals have with Jason as well as on our professional interest in his work. Probably it is impossible to separate the two areas anyway. In Jason's case it is never simply a matter of examining a work in the age-old manner according to its form and content. It also always involves the person of the artist and of the viewer along with all his or her presuppositions, associations, and reactions. Perhaps I like his works so much because they

never force anything on us, because they just make gentle demands and turn their viewers into accomplices.

CS: It seems to me that Jason sometimes doesn't just "make gentle demand," but at times makes distinctly exorbitant demands with the sheer amount of material and all its separate messages. Do you feel that Jason is immodest?

EMH: Probably that's not a moral category for an artist. Doesn't an artist have to be immodest? I think that in order to have any effect, the demands of art must always go beyond the imaginable or socially normative standards of the non-artist. In my view the artist is utterly free and is therefore allowed to be "immodest" in terms of our own scale of values. Would I be right to assume from your question that you slightly envy the artist this freedom? Would you like to swap your job for the artist's?

CS: To be honest, I've always been glad to have such a "concrete" job. I imagine it must be very hard, being an artist, always assuming you can actually choose to do a job like that. Artists are always having to do what they want to

do! Dealing with that freedom on a daily basis can't always be that easy. I enjoy being filled with wonder by the things that artists come up with; I love finding out every last detail about how a technological phenomenon works and taking action if it serves the work of art. I've never been particularly interested in producing something myself.

EMH: In your relationship with Jason, was there ever a moment—or were there moments—when you thought, “No, now he's gone too far, I've had it, now he's asking too much of me?” Have you ever reached the end of your tether?

CS: Not yet. I am still at the stage of wondering and learning.

EMH: Oh, well, that's disappointing. We definitely have to tell Jason that he should put you under a bit more pressure... Talking about pressure, would you ever let Jason repair your washing machine?

CS: Yes, gladly. And I hope he would fit four fat tires and two exhausts, and cover the sides with pornographic pictures from the Internet. In the drum there'd be dough being mixed for doughnuts, and the sound would be amplified through a Hammond organ. And people would be able to read their own horoscopes in the soap suds pouring out of it. After all, we do still have laundrettes.

EMH: For a restorer, that sounds uncommonly relaxed and laid-back. Doesn't all this mutability, transience, and process go against the grain of the restorer's striving for duration and durability? How could one describe your professional interest in the works? Where do your professional aspirations overlap with your personal preferences? For a curator or an art-historian—or better, art lover—the professional

relationship is easier to define. My own personal interests are an integral part of the way I deal with art.

CS: Fortunately all of Jason's works are still in good working order. And there are no signs that this is going to be any different in the near future. What interests me about Jason's work is not so much the detail, the contents of a box. It is more the accumulation, the rhythm, the colors, the sound of an installation and the story behind it. For me Jason is one of the greatest storytellers of our time. You have to look carefully at his work as a whole, so that you don't miss any of the many different aspects of a new installation. I have often talked with Jason about the possibility of documenting his installations. Up until now he has always constructed them himself, or has had them made for him according to a fixed plan, although he is perfectly prepared to accept alterations that may arise and reacts with curiosity to them. Not for reasons of history or ethics, but because the technology intrigues him, Jason is now toying with the idea of putting a bar code on the individual components of his works. You know, those stripes that you find on food-packaging. They would be read into the computer with a laser device, and you would know straight away what work they were from, what they were made of, and what they meant in the work. By using a GPS (Global Positioning System) signal, you could instantly find out where and in which installation a certain part was to be found, or ought to be found. I find it fascinating. I'm constantly learning new technical details from artists.

EMH: Could you imagine that there might be restorers who would turn down a commission to restore a sculp-

ture by Jason? And if so, what might be their reasons?

CS: Of course it's always possible for there to be a misunderstanding about a work, or even a sense of irritation that the artist is working with materials that don't last well. There are those who would say then that it was the artist's own fault, if the work was falling apart. But I think the artist is always right! The spontaneous choice of certain materials and their availability is surely always a significant part of the creative process. You don't ponder at length, will it last, will it still be possible to buy replacements in fifty years? In any case, you shouldn't wait until the work is damaged. Especially in contemporary art, preservation and prophylaxis are very important. So I tend to see myself and my fellow restorers as a kind of “escort flotilla” for contemporary art. We have to be on hand whenever things are getting risky. You can't really “restore” contemporary art.

EMH: I very much like the term “escort flotilla.” It's not unlike what I feel about my own job. I don't want to start speculating about what was behind a work when it is all finished and done and the artist is long dead. I would much rather be there while it is still in the making, documenting the works, and perhaps from time to time (those rare occasions when the heavens are shining brightly) engage in dialogue with the artist. Would you accept me in your flotilla? Who else shall we take with us?

CS: Of course we'll take you with us; it's not for nothing that the escort vessel for Jason's work is christened EVA. In the boat there is already a whole crowd of scientists, who are investigating the mold on the sausages in FAIR BLUR for instance and who may be able

to alleviate collector's concerns regarding health and hygiene; and then there are photographers, who document the installations, and electricians and computer experts who understand the connection diagrams and the control programs. As a rule a restorer has to rely on a whole series of specialists: neon experts, synthetics experts, entomologists, nutritional chemists, chocolate manufacturers and, very important, art historians too. The exciting thing about the conservation of contemporary art is perhaps this tiny but significant step from the present into the immediate past, in other words: from the available to the unique. A "bucket"—of the kind that Jason has used hundreds of times in his installations—is no problem in terms of conservation and history as long as it is still being commercially produced and is part of everyday life. Jason uses it as a veritable platitude of availability: Everyone (in the USA) knows these practical buckets with lids, you don't even register them any more because you can use them for everything; they stand around all over the place, in the hall at home, under the sink, in the workshop, at the gas station. And it was the same for Marcel Duchamp when he declared an utterly humdrum bottle rack (in Normandy!) to be a work of art. Objects and materials are always full of life and change, they are always the carriers of meaning and of a story—conceptually, physiologically and historically. It is possible that many people like going to museums so much these days because they can find out something about their own existence from the recognizable age of the exhibits on display.

EMH: So it seems that on-going personal interaction with the artists is very important to both of us. As everyone

knows, first encounters always matter a great deal. How and when did you get to know Jason?

CS: It was in winter 1994, when the Wilhelm Schürmann Collection was being set up in the Deichtorhallen. In the very first room on the right, a young man with glowing eyes was working on a snarl of cables and tubes, linked to Plexiglas computer equipment and blowers. Every so often a sweetish smelling cloud of smoke rose up in the air, like you used to get from the first Märklin toy steam locomotives. I was the conservator in charge of the exhibition, so I asked him, "Are you the artist?" The young man replied, "No, I'm the assistant," and proceeded to explain the meaning of the individual components of THE GREAT SEE BATTLES OF WILHELM SCHÜRMAN. Later I asked him again, "Maybe you are the artist?" at which point he readily admitted the truth. What fascinated me at the time was the mixture of very simple materials—styrofoam blocks wound round with black scotch tape (representing the Temporary Getty Center for Photography in Los Angeles); Plexiglas computer equipment with wires, funnels and little propellers, all somehow cobbled together with scotch tape and tinfoil—and on the other side a handmade, archaic, yet sophisticated, computer-controlled switching device to ignite the puffs of smoke (every few minutes at another location), and to start up the propeller intermittently, all as though directed by some ghostly hand. So, a pronounced impulse to play, combined with a high level of technical and creative intelligence, and a special talent for enthusing people with his stories.

Later, in 1997, I met him again in Venice. On the way to the Giardini he told

me that the next time he was invited to the Biennale, he wanted to put on a Formula 1 race between the Rialto Bridge and St. Mark's Square. At the time I just thought it was a fantastic, cloud-cuckooland project. But now that I know him better, I wouldn't put it past him for a minute. But what about you? Did you first get to know him through stories that you had heard or did you just "stumble" across him? Did you find yourself slithering on the roller-way under the disco-lights in UNO MOMENTO? Were you astonished? EMH: I do find it odd (or maybe it's already just about normal in terms of how art is received today) that you ask if I had got to know the artist through (other people's) stories or through participating in one of his sculptural inventions (always a spectacular moment because it is reserved for only a few people). No, I first became acquainted with him completely "conventionally" through his work. It was in 1993 at the "Unfair," the alternative event to the established Cologne Art Fair. David Zwirner's stand at the fair consisted entirely of one sprawling installation by Jason Rhoades, the FAIR BLUR (13 BOOTHS, COLOGNE COUNTRY FAIR, WITH JACKIE RHOADES). Piles of boxes and crates, as though the work of art had not been completely set up yet. At the same time, in the midst of this chaos, between broken glass you could see implements for further activities, such as a sausage machine and a vacuum cleaner. I could neither make out any overall framework nor understand anything about it and I was pretty baffled. But more than that: I was deeply shaken and felt the ensemble was casting aspersions on my hitherto so useful method of art-historical analysis of the visible. I was pretty upset. Not even the

obvious art-historical background of Marcel Broodthaers' MUSÉE D'ART MODERNE. DÉPARTEMENT DES AIGLES, SECTION XIXIÈME SIÈCLE, or of Dieter Roth's LITERATURWÜRSTE could make sense of it for me.

But in 1994, when I saw THE GREAT SEE BATTLES OF WILHELM SCHÜRMAN in the Deichtorhallen in Hamburg, the penny dropped. I was suddenly consumed with curiosity to find out the reason for my initial rejection of his work. Now I was delighted by the tenuous connections, the makeshift narratives that revealed themselves to me without my being able to completely interpret or translate them. My astonished gaze followed blue, yellow, and white wires; I felt my way from one thing to the next. There it was, a playful lightweight construction of tables, models, computers, and kits apparently filled with all sorts of useful things. Now it seemed like an experiment that was perfect for dislodging art historians like me from our pedestals, leaving us to track down its narratives or just to mull it over. I didn't meet the artist himself until 1995 when he was setting up his work in Aachen. We sat in the museum café for hours and talked exclusively about Carl Andre and Minimal Art. It was the beginning of a friendship and laid the foundations for the intense exchange of ideas and views that we have had ever since.

CS: In a collection, how do you actually cope with the fact that the works of some artists are getting larger and larger? Jason's most recent work in Hamburg, with the modest title A PERFECT WORLD, covers 1800 square meters of floorspace and is at least 5 meters 20 high.

EMH: Isn't size a purely external criterion? Isn't your question much more

about a central problem in the way we deal with the volatility of contemporary art? Jason's PERFECT WORLD is only that size because it is responding to the architecture and the aspirations of the Deichtorhallen Hamburg as an institution. In this sense Jason is primarily a sculptor who reacts to a given architectural volume. He divides it, thereby maintaining a balance between form and space. (By the way, no-one would criticize Richard Serra for the tons of materials that he uses!) Jason just boldly grasps whatever opportunity the system gives him. He exploits the situation, and provokes. When he receives an invitation from a large institution that's dependent on spectacular, crowd-pulling effects, then he delivers exactly what has been ordered and is expected. Who could seriously complain about that? For me, the ever-increasing size of many works today has something to do with the public and its expectations. Only superlatives can hold their own in a media-dominated world. As far as how one handles works of this kind in a collection goes, then I do know that the dimensions of a work of art are also influenced by the context of its display. Which brings us back to the old theme of the way the notion of the "work" has changed over the last forty years. We can't just sit back when it comes to these works. Often enough they remain open and process-oriented for the artist, the collector, and the responsible institution alike. Every new set-up requires input and commitment, which, for me, is one of the most exciting and best aspects of my job. You have to be prepared to discuss each new installation of the work with the artist and to accept changes. The value of a work which used to be listed in the "credit" column of the inventory books

may be subjected to manipulations during the lifetime of the artist, which in extreme cases can end in destruction. I have the good fortune to work for collectors who are well aware of these issues and are flexible enough to go on giving the artists a free hand.

CS: As the curator for two huge collections of contemporary art, you must sometimes have problems installing works like those of Jason Rhoades or Paul McCarthy, which are so complex in every respect.

EMH: One of the collections that I am responsible for owns, amongst other things, Jason's UNO MOMENTO/THE THEATRE IN MY DICK/A LOOK TO THE PHYSICAL/EPHEMERAL (1997). I would like to include this in my presentation of the collection this year. The central element of this sculpture is a computer that controls multiple smaller and larger actions by devices in the installation. In our discussions about re-installing the work, the artist said that we had to change something about the computer. Perhaps it needed a new control program because the one that had been used so far (an over-the-counter program periodically activating various electronic sources to scare off unwanted intruders) is seemingly too unreliable. Would you see this kind of revision as still being the professional responsibility of the restorer? Or is the restorer going to be more of a manager and organizer in the future, dealing with a highly specialized task force? How do you handle the increasingly complicated technology in these works?

CS: Actually, you can count yourself lucky when the artist takes an interest in how the work is functioning. But we also know what it's like when artists or their assistants are constantly tinkering

with a work until it has turned into an entirely new piece. Just a few years ago Robert Rauschenberg recommended that all the owners of his kinetic, motor-driven objects from the fifties and sixties should replace the electric motors and hydraulic pumps with electronically and digitally controlled systems—his reason was that these were less susceptible to faults and, in any case, in the past he'd simply not had the money for better equipment. But that brings us to the real question: Should art be eternally youthful, should it always function as though time had stood still? Is a work of art not also a document of its own time and of the prevailing economic conditions, a piece of memory and remembrance, in a technological sense too? All I mean by that is that you have to think very carefully how far you can go without falsifying the work as an artistic, but also as a technological document of the mind-set of a particular time. Of course I, as a restorer, don't know how to operate or service all the components and equipment used by the artists in at times highly complicated media. You go to the best specialists in the field for that. In a certain sense, you do then come into your own again as a manager or as the mediator connecting the different areas of expertise.

EMH: Could you describe the tasks that I would take on in your crew? What are the aspects of my work that you consider important and indispensable?

CS: What I really like about your engagement with Jason's work is the etymological flair with which you construe terms he uses, resolving phonetic double-meanings and complicated word-plays, as well as being able to spot

American cult names and re-tell legends. Have you lived in America, did you take part—as an art-historian—in the Indianapolis 500, or do you watch a lot of American television? How can one understand American emblematics—and hence art today—if one has been brought up in Germany on the tales of the Brothers Grimm?

EMH: You're referring to the lexicon-like *VOLUME A Rhoades Referenz*. That was a major project, and required a great deal of research because of course there was plenty I didn't know. I had two first-rate colleagues, Michaela Unterdörfer and Sandra Hoffmann, without whom I would never have been able to research so much information. As well as this, I also view precisely this writing down of stories and facts as a significant part of my work. As far as Jason's work is concerned, right from the outset I was extremely keen to record the many details and stories for which he himself is generally the only source. That's perhaps a rather one-dimensional perspective, which then has to be followed by copious interpretation. But, in my view, you can't do anything without the basic facts. Of course, I must also confess to a certain affinity with and love for American culture. As a teenager I was probably more interested in Hollywood than in fairytales and sagas. But perhaps it's also that the American iconography of Jason Rhoades' works was so alien and exotic that I became all the keener to play the historian here.

CS: Since the exhibition in Nuremberg, there is one thing about which Jason is in no doubt: "Eva (Meyer-Hermann) has many artists, but I only have one curator." In autumn 1999 you conducted an interview with Jason that took over five hours. When he is being

interviewed, Jason is most comfortable behind the wheel of his Caprice. How far did you get?

EMH: We worked hard. To my astonishment the Caprice was off the road, just standing neglected in the front garden of Jason's apartment. So we were forced to take the sporty blue Ferrari. And that was hard work too. You felt every pothole twice over. After our major project with the Nuremberg encyclopedia, we wanted to get even closer to the heart of the matter. The result is a long, intense interview that's being published just now in the catalogue for the exhibition in Hamburg.

CS: In Nuremberg Jason parked his Impala right in front of the Kunsthalle. As the director of this wonderfully capacious, burgundy-colored Chevrolet, he puts on exhibitions inside it and it can be rented (with Chauffeur Rhoades) to transport you in style to an exhibition of your choice. Sylvie Fleury had put a bottle of CHANEL NO. 22 on a bed of green velvet in the glove compartment, and in the trunk there was a reconstruction of a relatively early work by Dieter Roth: a linen rucksack filled with little red Bonbel cheeses. As a curator, do you already have a concept for an exhibition in the Impala Museum?

EMH: Recently the artist and I have been working on catching a rainbow for just such an exhibition. I hope this process will last the length of my art-historian's life—which also includes texts and exhibitions, as well as the dialogue we are currently enjoying with each other, in effect doing something that Jason calls "social interaction." The two of us are talking in order to throw light on another matter. We talk from our own perspectives, taking a very subjective view of the artist's con-

cerns. If you imagine his work as a full circle, then we are the tangents, meeting somewhere outside it. The resulting area between the two tangents and the circle equals the short moment of our dialogue. Jason very much liked this geometrical image and he wanted us to have an illustration of the diagram (which I would like to put in the Impala with *VOLUME A*) printed along with the conversation. Is there anything that you feel could be a symbol of your/our reaching out to his work? You mentioned a poem by Bertolt Brecht. Wouldn't it be an idea to include that here, that is, to exhibit it in the Impala Museum?

CS: You mean "Die Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Weg des Laotse in die Emigration." It is in honor of the customs officer who did not let the wise man pass by until that wise man had written down his wisdom in a book, which was how it came down to posterity. And today we still need inquisitive people who will go on asking artists what they are making, what they have discovered, who will invite them to show their works, and develop projects with them through dialogue. Jason brought us together for this conversation. And, entirely in keeping with his notion of "social interaction," in the Brecht poem he is the poet, you are the narrator, and I am the archivist.

(Translation: Fiona Elliott)

*This page and following doublespread /
Diese Seite und folgende Doppelseite:
JASON RHOADES & PAUL MCCARTHY,
PROPOSITION, 1999,
installation views at the Venice Biennale /
REQUISITEN-(PRO-)POSITION,
Biennale Venedig.
(PHOTOS: DAVID ZWIRNER GALLERY)*



