

Jason Rhoades : der lösliche Fisch liegt besser auf dem Strand = the soluble fish is better off on the beach

Autor(en): **Ohr, Roberto / Schelbert, Catherine**

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: **28.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-680147>

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.

Der lösliche Fisch liegt besser auf dem Strand

ROBERTO OHRT

Eine Utopie auf Erden, Superlative, Rekorde, Wunder, das Leben in der Zukunft und sogar etwas Staub von den Sternen... Seit langem gehört das Unglaubliche zu den Selbstverständlichkeiten, die Europa aus den USA erreichen. Mit einiger Regelmässigkeit kommen Dinge aus der Neuen Welt zurück, die sich wie die greifbar gewordene Verheissung präsentieren, und tatsächlich waren ja nicht wenige, die in den letzten Jahrhunderten nach Amerika auswanderten, ins gelobte Land aufgebrochen oder zumindest zu einer weltlichen Reform des biblischen Versprechens.

Man könnte dagegenhalten, diese Art Zukunftsmusik sei nichts weiter als ein billiger Effekt des Westwinds, der die nördliche Hälfte unseres Globus beherrscht. In den russischen Grossstädten beispielsweise hat man früher auch gewusst, dass es in Hamburg den Mond zu kaufen gäbe. Wir wissen es natürlich besser, aber was heisst das schon? Wenn man von Hamburg nach Westen hört, vermischen sich die Meldungen so zuverlässig mit Irrealismen wie der Wetterbericht mit einer Simulation des

nächsten Tages. Wer erinnert sich nicht an das Fernsehprogramm für die Welt, als von Cape Canaveral aus bemannte Raketen zum Mond geschossen wurden? Die etwas grösseren Patronen flogen da für uns gewissermassen in Zeitlupe hinüber, sonst hätten wir sie nicht sehen können, aber als es später hiess, die Bilder von der Landung seien wahrscheinlich in Nevada gemacht worden, schien das nicht weniger phantastisch und plausibel.

Inzwischen werden für die interplanetare Raumfahrt schon lange keine Astronauten mehr ins All oder in die Wüste geschickt. Man feuert jetzt höchst komplexe Bild- und Datentechnologie ins Planetensystem. Wenn diese Automaten ins Gravitationsfeld ihres Zielobjekts einschwenken, lassen sich aus dem Rückstrahl der Radarsignale endlose Bilderteppiche generieren; die Scannerspur vom fernen Stern setzt sich auf der Erde zusammen, als hätten Grundstückspekulanten oder Kieshändler einige Scouts mit etwas zu viel Realitätsverlust auf Erkundungsreise geschickt, doch Astronomen können an den Spuren der Momentaufnahme entlang Bewegung rekonstruieren oder durch die Farbschicht der ausgedruckten Oberfläche in die tiefer gelegene Geschichte des Gerölls vordringen. Man kann sich den Vorgang auch in umgekehrter Richtung vorstellen. Welche Schlüsse könnte intelligentes Leben aus dem All ziehen, wäre in einer ausserirdischen Bodenkontrollstation ein tausendfarbiges Luftbilddokument von

ROBERTO OHRT, Autor von *Phantom Avantgarde* und Mitbegründer der Akademie Isotrop, lebt in Hamburg. In Kürze erscheint ein von ihm herausgegebener Reprint der Hefte von Raymond Pettibon (Verlag Walther König, Köln) sowie eine Sammlung von Texten zur Situationistischen Internationalen, *Das Grosse Spiel* (Edition Nautilus, Hamburg).

der Erde angelegt, aufgelöst bis in die kleinsten Gegenstände, Punkte im Feld der Schwerkraft und unserer Unachtsamkeit?

Die Menschen kreisen mit ihrer Wahrnehmung zumeist im Abstand von 150 bis 200 Zentimetern über dem Erdboden, wobei der Blick eher selten direkt nach unten gerichtet ist, oder nur aus Lustlosigkeit, und schon gar nicht, um von der Geländestruktur auf tiefer Gelegenes zu schliessen, es sei denn, da wäre ein Loch. So bleibt das Bild am Boden eigentlich ungedeutet und Brauchbares hält sich ohnehin nur kurz. Trotzdem sind manchmal Details in die Oberfläche eingebaut, die wie eine Lupe oder ein Mikroskop wirken, zum Beispiel Mücken, die auf dem Wasser gleiten. Dass sie mit ihren dünnen Beinen auf dem Teich entlangziehen ohne einzusinken, passt nicht ganz zu unserer eigenen Erfahrung und erzeugt einen undefinierbaren Zwischenraum, in dem komplexere Vorstellungen von der Materie lagern. Wir sind durch solche Bilder, zumal sie eine faszinierende biotechnologische Präzision transportieren, auf unbestimmbare Weise schon in Strukturen vorgedrungen, die sich mit blossen Auge vom feinen Film des Wassers auch aus allergrösster Nähe nicht abnehmen liessen, und sie sind sogar nachweisbar produktiv. Man nehme nur jenes Detail aus dem fragmentarischen Gerüst der physikalischen Welt von Einstein: Die von ihm gefundene Methode zur Bestimmung der Grösse von Zuckermolekülen erlaubt ihre Berechnung aus der Auflösungsgeschwindigkeit eines Zuckerwürfels in Wasser sowie aus der Klebrigkeit des so entstehenden Zuckerwassers.

Mit dem Zugang zu A PERFECT WORLD (Eine vollkommene Welt, 1999), die Jason Rhoades in den Hamburger Deichtorhallen aufgebaut hatte, war es gewissermassen umgekehrt. Die Dimensionen dieser Ausstellung drehten das Verhältnis zwischen nah und näher oder Auge und Welt um. Es ging nicht durch die Lupe eines Details ins Mikroskopische, sondern vom verkleinerten Mass ins kaum mehr fassbare Überformat, vom transportablen Modell in die Rekonstruktion eines ziemlich weitläufigen Stücks Wirklichkeit, so sperrig, als dürfte es davon keine vermittelnde Ebene der Repräsentation geben. Schon wenn man die Deichtorhallen betrat und die

ersten Eindrücke vom Panorama der polierten Aluminiumstäbe erhaschte, hatte man die merkwürdige Ahnung, dass in der Halle mehr als die angekündigte «grösste Innenraumsulptur der Welt» zu sehen oder, genauer gesagt, wohl eher nicht zu sehen sein würde. Denn wie bei den Vergrößerungen ins mikroskopische Detail blieb die Wahrnehmung auch gegenüber dieser «Skulptur» irgendwo zwischen dem ganz Kleinen und dem Ganzen auf der Strecke; sie musste sich am Rand eines unbegreifbar gewordenen Objekts mit Vorstellungen weiter helfen. Abgedrängt ins Unübersichtliche, mussten die dreidimensionalen und zumeist auch dreieckigen Lücken in der Konstruktion ebenso wie die Leerstellen in der Vollständigkeit des eigenen Blicks mit Bildern und Geschichten überbrückt werden und eines dieser Bilder bot schon das Ausstellungsplakat an. Da lag ein blühender Garten in der Sonne und nach unten in die Erde hinein löste er sich in ein metallisch glänzendes Stangengerüst auf.

Das erste Modell des Projekts hatte noch die handliche Grösse eines Puppenhauses; dadurch kam der unmögliche Plan in Bewegung. Die Direktion der Deichtorhallen erklärte sich angesichts dieser Skulpturskizze bereit, bei dem gigantischen Unternehmen mitzumachen. Während der Ausstellung stand das kleine Modell unten im zentralen Hallenraum im Gestrüpp der Gerüststangen wie eine vergessene Kindheitserinnerung, die vertrocknete Hülle der Larve, aus der das Monstrum des silbernen Schmetterlings irgendwann, vor Monaten wohl, geschlüpft war. Jason Rhoades hatte die unscheinbare Miniatur auf einem weiteren Modell abgestellt, das mit Gerüststangen und Holzsegmenten schon sehr viel klarer zeigte, wie die Konstruktion nach dem Vergrösserungsprozess aussehen würde. Dieses zweite Modell nahm etwa bei einem Viertel der endgültigen Dimension des Projekts Mass, so dass die Vorstellung nicht in einem einzigen Sprung zur Verwirklichung geführt wurde, sondern über einen Zwischenschritt, der das ausufernde Ausstellungsstück noch als überschaubar anbot. Der Blick aufs Ganze lag allerdings schon auf dem anschaulichen Übergangsstadium wie ein indirektes Licht; zwischen den Gerüststangen der Endkonstruktion erschien es als Gerümpel, untergebracht in einer Art Keller, und das Gefühl, sich

gegenüber der eigentlichen Sache nur in ihrem Schatten oder eben im Keller zu befinden, wurde man auch an anderen Standorten der Ausstellung nicht mehr los. Sechs, sieben Meter über dem Betrachter setzte sich eine Zwischendecke aus ineinander geschobenen dreieckigen Segmenten zusammen, und auf der anderen Seite dieses chaotisch wirkenden Musters, dem Hallendach zugewandt, breitete sich das Bild aus, um das es wohl hauptsächlich ging: der Kräuter- und Gemüsegarten, den der Vater des Künstlers in den USA bewirtschaftet, hier in seinen originalen Ausmassen von 1800 Quadratmetern wiederhergestellt.

Die gesamte Fläche des Gartens war zu diesem Zweck Stück für Stück photographiert worden. Dieses Bild lagerte nun in einem Nebenraum der Halle, einmal als analoges Photodokument, ausgelegt auf einem Tisch, und ein zweites Mal als digitales Dokument im Computer. Aus dem Datenspeicher wurde jeder Fussbreit Garten nach und nach an zwei grosse Plotter weitergegeben, die in unermüdlichem Hin und Her wie in einer Teppichknüpferei Millimeter für Millimeter ausdruckten. Als flaches, vorwiegend grünes Farbbild von Gräsern, Blättern, Blüten, etwas Erde, irgendwelchem Zeug, das zwischen den Pflanzen herumlag, und manchmal einem Schuh der Marke Mephisto kam der Garten also allmählich in seiner Originalgrösse zum Vorschein und wurde dann in grossen Papierbögen auf die obere Ebene in der Halle gebracht, um dort schliesslich an der richtigen Stelle aufgeklebt zu werden.

Der höher gelegene Boden selbst befand sich unterdessen auch noch im Bau. Es gab ein Depot von Aluminiumstangen, die in einem Nebenraum auf Hochglanz poliert wurden; dreieckige Holzsegmente lagerten an der Seite, um über die schon vorhandenen Teile der Ebene in den Hallenhimmel hinaufgezogen und auf die Trägerfüsse hinabgelassen zu werden. Irgendwann während der Ausstellung sollte die gesamte Fläche dieses Stückchens PERFECT WORLD genau so rekonstruiert sein, wie es am amerikanischen Originalschauplatz vorlag, nur eben etwas flacher. Ausserdem waren hier und da unter der Grasnarbe aus Papier einige Löcher zurückgeblieben. Der Künstler und seine Assistenten konnten ihren himmlischen Garten also nur mit äusserster

Vorsicht begehen; dem Publikum blieb der Zutritt ohnehin verwehrt. Da oben lagen unter anderem auch mehrere Crashtest-Puppen bereit, Dummies, die Jason Rhoades probeweise aus dem Paradies herabstürzen liess, um sich vorzustellen, wie der Sturz aus diesem Garten Eden enden würde. Dann hingen noch einige riesige Schlangen zwischen den Ebenen im Aluminiumgestrüpp und undeutliche Fetzen von ABBA-Melodien zogen irgendwo durch den Hintergrund wie ein Engelsgesang unserer Zeit.

Ob man sich zur Seite oder hinauf zur lückenhaften Decke orientierte, ob man in dem metallisch glitzernden Bambuswald oder im Nebenraum herumging und Photos vom Garten oder Filme vom Aufbau sah, ob man in den Zeichnungen an der Wand las oder den Kram betrachtete, der auf dem Hallenboden liegen geblieben war, an Werkstattsegmenten vorbeikam oder vor Filmprojektoren stand – auch eine Vergangenheit-Gegenwart-Konstruktion, ein Gerüst im Raum für ein flaches Bild –, ob man sich gerade fragte, in welchem Zeitpunkt der Konstruktion sich die Skulptur wohl befand, kurz vor der Fertigstellung oder schon wieder im Abbau: A PERFECT WORLD hatte jede oder gar keine Schauseite. Sie kippte durch alle Richtungen und bot in jeder Dimension Informationen an, Einzelheiten, Geschichten, Elemente weiterer Konstruktionen, den Hinweis auf ihre provisorische Kulisse oder die Fortsetzung der Vergrösserungsprozesse in einer verwackelten Projektion. Das ergab eine Art Raum-Zeit-Diskontinuum und blieb als Kunstwerk mit seiner ganzen unübersehbaren Präsenz ebenso unfassbar, jenseits der Wahrnehmung und von Lücken zerschnitten, wie der Ausstellungsraum als solcher hier im Grunde verschwunden war.

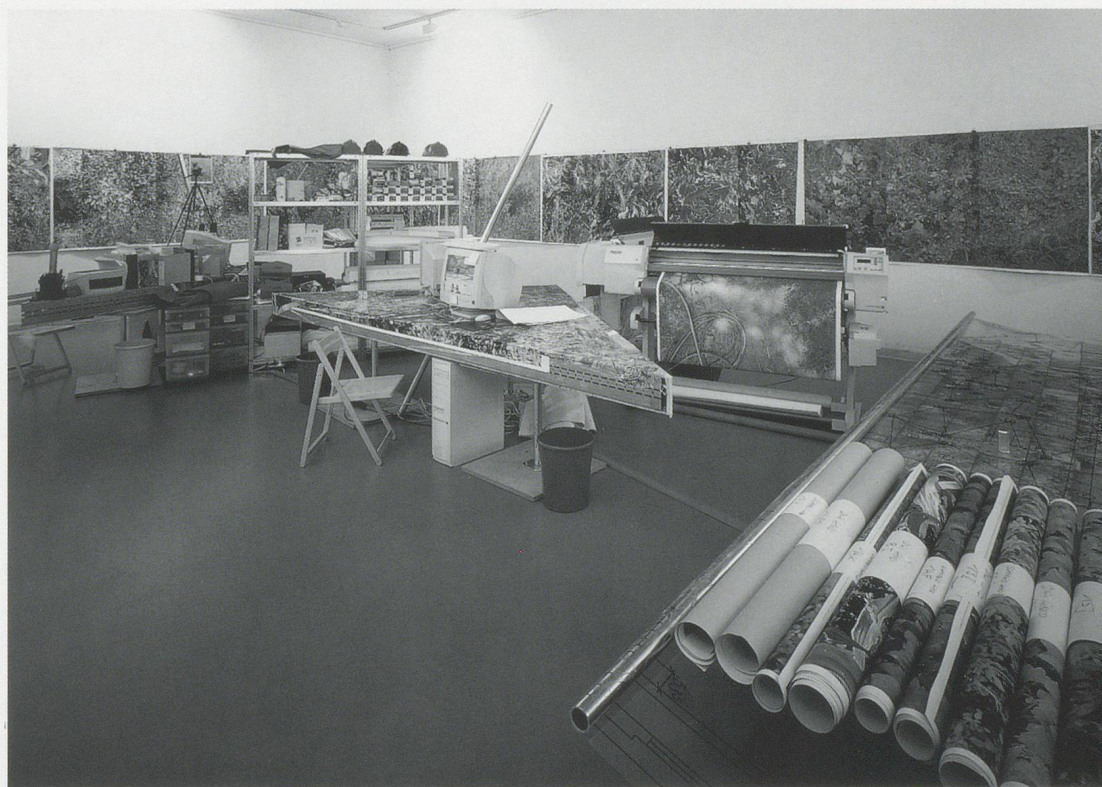
Jason Rhoades hat selbst einige Referenzen an die Kunstgeschichte genannt; Duchamps mit Fäden durchzogene Surrealismusausstellung, 1942 in New York, oder Jackson Pollocks NUMBER 32, jenes polyfokale Bodenbild, das in A PERFECT WORLD nun wie in einer dreidimensional ausgefalteten, mathematischen Formel erschien. Man könnte leichter Hand noch weitere «Vorläuferbilder» nennen, wie Buckminster Fullers TENSION-INTEGRITY, Salvador Dalís nukleare Ölmalerei, Duchamps ÉTANT DONNÉS mit dem Blick hinter die Kulisse oder die

utopischen Architekturphantasien seit Wachsmann, womit wir fast wieder am Ausgangspunkt angelangt wären: bei den Konstruktionsvorschlägen für Weltraumstationen oder Automaten, die zu anderen Planeten katapultiert werden, um dann mit ihren strahlenden Metallstäben in der Oberfläche einer fremden Erde einzusacken.

A PERFECT WORLD hat die Verhältnisse von Struktur und Grund, Aufwand und Ergebnis, Paradies und Wirklichkeit oder Ursprung und Utopie nicht einfach nur umgekehrt. Das abseitige Ideal setzt dieses Verhältnis durch unmögliche Distanzen unter Spannung und drängt die Elemente, die es in seine Gleichungen hineingezogen hat, aus ihrer Verankerung. Mit einem unpopulär optimistischen Gegenimpuls hält Jason Rhoades die Funktionen seines Systems in Bewegung und leitet sie über falsche Brücken und wirkliche Abgründe: vom Garten zum Photo, in den Himmel unter der Halle als Skulptur, ein Paradies... und dabei: die Wege der Erotik,

durch neue Gedanken ins Sexuelle, Entkleidung der Sprache, die körperliche Lust des Gesprächs. Der Text macht die Bewegung einer Schlange; er zirkuliert quer durch ein unabgeschlossenes Labyrinth von Nachrichten und Bezügen, von Übertragungen und Realisierungen oder Bild und Wirklichkeit. Dieses System behauptet den Anspruch der Kunst auf Verwirklichung mit aller Vehemenz. Es lässt aber den eigenen Anteil nicht auf irgendwelche Konzessionen an die Realität oder ihren Realismus festlegen. Im Gegenteil, die künstlerischen Passagen werden bis zur Kehrseite einer unmöglich grandiosen Selbstinszenierung des Künstlers überstiegen oder in Sequenzen unpassend wortgetreuer oder bildlicher Übertragungen fortwährend verschoben. Hier wirkt eine Aufhebung, die so unablösbar zum Schwerkrafthandel der Skulptur in der Halle gehört wie die beiläufig hingeworfenen Lappen und Tücher, die die Statik des Stangengerüsts an den Füßen zu amorphen Formen verwischen.

JASON RHOADES, A PERFECT WORLD, 1999, installation view, plotter room / EINE VOLLKOMMENE WELT, Installation in den Dreifachhallen Hamburg, Druckerraum. (PHOTO: JENS RATHMANN)



The Soluble Fish Is Better Off on the Beach

ROBERTO OHRT

Utopia on earth, superlatives, records, miracles, life in the future, and even stardust... For ages it's been taken for granted that the United States is Europe's supplier of the incredible. With reassuring regularity, things return from the New World like promises come true. In fact, over the past centuries, the numbers are legion of those who emigrated to America to find the promised land or at least a secular reform of the biblical promise.

One could, of course, argue that such dreams of the future are nothing but a cheap consequence of the west wind that prevails in the northern hemisphere of the planet. In Russian cities, for example, everybody once knew that the moon could be had in Hamburg—for a price. We obviously know better, but what good does that do? When you cock your ears westwards in Hamburg, the reports you get are as reliably larded with irrealities as the weather forecast with a simulation of tomorrow. Who doesn't remember the world TV-broadcast when manned moon rockets were launched from Cape Canaveral? The largish cartridges floated by in a kind of slow motion,

ROBERTO OHRT, author of *Phantom Avantgarde* and cofounder of the Akademie Isotrop, lives in Hamburg. He has edited the forthcoming reprint of Raymond Pettibon's notebooks (Verlag Walther König, Cologne) as well as a forthcoming collection of texts on the Situationist International, *Das Grosse Spiel* (Edition Nautilus, Hamburg).

for otherwise we wouldn't have been able to see them, but when we were later informed that the pictures of the landing had probably been taken in Nevada, that seemed hardly less fantastic and plausible.

Some time ago interplanetary aerospace stopped sending astronauts into space or the desert. Highly complex state-of-the-art computer technology is now launched in their stead. When these automatons zero in on the gravitational field of their targets, endless picture carpets can be generated out of the radar signals bouncing off their rear reflectors. The trail of the scanner from the distant star is assembled on earth looking as if a real estate speculator or a gravel company had sent out a few scouts, with a slightly disproportionate loss of reality, to reconnoiter. But astronomers can follow the trail of the pictures and reconstruct movement or penetrate the layer of color on the printed surface to reach the history of the scree buried underneath. One can also conceive of the process in reverse. What conclusions could intelligent life in space draw if a multi-colored aerial document of the earth were laid out in an extraterrestrial ground control station, dissolved into the tiniest objects: dots in a field of gravitation compounded by our own inattentiveness?

Human perception circles at a distance of some five to six-and-a-half feet above the surface of the planet earth, whereby the gaze rarely points directly

downwards, and if it does, then out of apathy, but certainly not in order to study the surface structure and draw conclusions about what is underneath, unless it's a hole, of course. Thus, the picture in the ground remains uninterpreted, which is no great loss since the usefulness of what may be gleaned from it is minimal anyway. Even so, details are sometimes built into the surface that look like a magnifying glass or a microscope, for example, mosquitoes gliding on water. The idea of their skinny legs skittering across the pond without sinking doesn't quite jibe with our own experience and generates an indefinable area in which more complex notions of matter are stored. Through pictures of this nature, and their fascinating biotechnical precision, we have already probed structures in an indeterminate way, which could never be discerned on the delicate film of the water by the naked eye, even upon the closest scrutiny—and they are even verifiably productive. Think only of that detail from the fragmentary scaffolding of Einstein's physical universe: the method he discovered for determining the size of sugar molecules, based on calculating the speed with which a lump of sugar dissolves as well as measuring the viscosity of the resulting sugared water.

The situation in approaching *A PERFECT WORLD* (1999), installed by Jason Rhoades in Hamburg's Deichtorhallen, was reversed. The dimensions of this exhibition turned the relationship between near and far, or eye and world, upside down. Rather than moving through the magnification of a detail into microscopic exactitude, you were projected from diminutive scale into mind-boggling immensity, from portable model into the reconstruction of a sprawling piece of reality, so bulky that it would seem to preclude a mediating level of representation. The moment one walked into the Deichtorhallen and caught a first glimpse of the panorama of polished aluminum rods, one already had a strange premonition that the former railway concourse was not merely filled with "the largest indoor sculpture in the world" or—to be more precise—that the sculpture was not even on view. As in microscopic enlargement, the perception of this "sculpture" was pulled up short somewhere between the tiny detail and the whole; at the edge of an object that had become

incomprehensible, it had to enlist the help of the mind. Perception, forced to take a piecemeal approach, had to bridge the three-dimensional and for the most part triangular gaps in the construction as well as the empty spaces by fleshing out what confronted the gaze with pictures and stories. One such picture was already supplied by the poster for the exhibition. A blossoming garden spread out in the sun, while on the earth down below it dissolved into a glistening metallic scaffold.

The first model of the project still had the handy size of a dollhouse; it sparked off Rhoades's impossible plan. On seeing the sculptural sketch, the management of the Deichtorhallen agreed to take part in this gigantic enterprise. During the exhibition, the little model was placed in the undergrowth of metal rods down in the central hall like an abandoned childhood memory or the dried pupa out of which the monstrous silver butterfly had emerged at some point, probably months ago. Jason Rhoades had placed the modest miniature on another model whose metal rods and wooden segments already gave a much clearer idea of what the construction would look like after the process of enlargement. This second model was about one fourth the size of the final product so that the imagination was not led to reality in a single leap but via an intermediate stage that still allowed an overview of the wildly rampant outcome. However, the gaze already rested on this illustrative intermediate stage like indirect light; the model seemed like junk stashed away in a cellar between the rods of the final construction, and even in other areas of the exhibition, it was impossible to shake off the feeling of standing in the shadow, or cellar, of the actual thing. A second ceiling of overlapping triangular segments loomed some 20 to 25 feet above the viewer and on the far side of this chaotic-looking pattern, facing the ceiling of the hall, a picture stretched out that was probably the key to the entire project: the herb and vegetable garden, cultivated in the United States by the artist's father, here recreated in its original size of some 20 000 square feet.

JASON RHOADES, A PERFECT WORLD, 1999, installation view at Deichtorhallen, Hamburg / EINE VOLLKOMMENE WELT, Blick von oben. (PHOTO: JENS RATHMANN)





JASON RHOADES, *A PERFECT WORLD*, 1999, installation view at Deichtorhallen, Hamburg /

The entire area of the garden had been photographed piece by piece for this purpose. This picture was now placed in a smaller room at the Deichtorhallen as an analogue photo document spread out on a table and also as a digital document in the computer. From the stored data, each foot in the garden was

reproduced on two large plotters that tirelessly printed out the whole, moving back and forth inch by inch, like knotting a rug. As a flat, largely green picture of grasses, leaves, blossoms, a bit of soil, some stuff lying around between the plants, and sometimes a Mephisto walking shoe, the garden gradually



EINE VOLLKOMMENE WELT, *Blick von unten*. (PHOTO: JENS BATHMANN)

emerged in full scale and was then carried up to the upper level of the hall on large sheets of paper that were later pasted into position.

In the meantime, construction was still underway on the upper level as well. The store of aluminum rods lying there were being polished to a high gloss

in a utility room; triangular segments of wood were piled up on the side, waiting to be added to the existing parts already transported and dropped down onto the carrier beams in the celestial regions of the hall. At some point during the exhibition, the entire area of this little piece of *A PERFECT WORLD* would



be reconstructed exactly like its American original, only a little bit flatter. Besides, here and there under the turf of paper, a few holes had been left behind. The artist and his assistants could therefore only walk on the heavenly garden with the greatest of care; the public wouldn't be able to use it all. Several crash-test dolls were also on the alert up there, dummies that Jason Rhoades tried kicking out of paradise to reconstruct what it must have been like for Adam and Eve in the Garden of Eden. Then there were several giant snakes draped in the aluminum undergrowth between the levels, while indistinct snatches of ABBA tunes floated somewhere in the background like angelic chorales of contemporary ilk.

Whether seeking lateral orientation or looking up at the "holy" ceiling, whether wandering around the metallicly glistening bamboo forest or in the smaller room looking at photos of the garden or films of the project in progress, whether reading the drawings on the wall or looking at the junk that had been left behind on the floor of the hall, whether passing by workshop segments or standing in front of film projectors—also a past-present construction, a scaffold in space for a flat image—and, finally, whether wondering at what point of construction the sculpture was at the moment, whether shortly before completion or already in the throes of being dismantled again: *THE PERFECT WORLD* had every or no viewing angle. It tilted through all directions and offered information in every dimension—details, stories, elements of further constructions, a hint of their provisional backdrop, or the continuation of the enlargement processes in a shaky projection. A kind of time-space discontinuum emerged from this artwork that was still as unfathomable in its entire immeasurable presence, beyond perception and cut apart by gaps, as the exhibition space itself, which had basically disappeared.

Jason Rhoades has named a few references to art history himself: Duchamp's surrealism show of 1942 in New York full of threads running through it or Jackson Pollock's *NUMBER 32*, that polyfocal floor painting that made its appearance in *A PERFECT WORLD* as a three-dimensional mathematical formula laid out flat. Other "source images" easily come to mind, like Buckminster Fuller's *TENSION-INTEGRITY*,

Salvador Dalí's nuclear oil painting, Duchamp's *ÉTANT DONNÉS* with its view behind the scenes, or the utopian architectural fantasies since Wachsmann, whereby we have now almost come full circle to the construction proposals for platforms in outer space or automatons that are catapulted to other planets in order to sink into the surface of alien soil with their radiant metal rods.

A PERFECT WORLD has not simply inverted the relations of structure and ground, investment and return, paradise and reality, or origin and utopia. Through impossible distances, the offbeat ideal charges this relationship with tension, uprooting the elements that have been drawn into its equations. With an unpopular, optimistic counter-impulse, Jason Rhoades sustains the momentum of his system, leading it across fake bridges and real abysses: from garden to photograph, in the sky under the hall a paradise as sculpture ... And there is more: the vagaries of Eros through new thoughts on sexuality, denuded language, the physical lust of conversation. The text traces the movement of a snake; it circulates through an open labyrinth of news and references, of translations and realizations, of picture and reality. This system champions art's claim to realization with unconditional vehemence, but without letting its own contribution be nailed down to any concessions to reality or realism. On the contrary, the artistic passages are heightened to the point of revealing the flipside of an impossible, grandiose scenario of self-glorification, or they are constantly shifted to sequences of inappropriately literal or figurative translations. A nullification is at work here that is inseparable from the sculpture's commerce in gravity, like the rags and cloths casually flung onto the floor, blurring the statics with their amorphous shapes at the foot of the scaffolding.

(Translation: Catherine Schelbert)

JASON RHOADES, *A PERFECT WORLD*, 1999, installation view /
EINE VOLLKOMMENE WELT, Installation in den Deichtorhallen,
Hamburg. (PHOTO: JENS RATHMANN)

