

Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern
Band: - (2003)
Heft: 69: [Collaborations] Francis Alÿs, Isa Genzken, Anish Kapoor

Artikel: Francis Alÿs : one more step = und noch ein Schritt
Autor: Anton, Saul / Aeberli, I. / Parker, W.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680937>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 17.11.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

One More Step

SAUL ANTON

It's no secret that when writing about art and artists, critics must turn to metaphors to make their points, especially to tropes of typography, printing, and molds. The work or the artist is said to make an "impression" or a "mark," if not on the critic him- or herself, then on society, or "in history" (one doesn't often hear nowadays that a work has "moved" someone; criticism likes to think of itself as a cognitive activity not as the story of an affective experience). More often, an artist is said to have "cut a new path," or even, in extreme cases, to have "broken the mold." Though such new paths seem to be inevitably connected to the ones art moved on before, and broken molds seem to always magically constitute new ones, we can point to two distinct dimensions of the critical metaphor of imprinting: violence and inscription. At the same time, the work strikes, cuts, or shatters something, it also writes upon it, if only a basic contour line of a form.

I point out this recurrent trope and its double aspect because I was tempted to use it to begin this es-

SAUL ANTON writes frequently for *Artforum* and other magazines. His fictional dialogue, *Warhol's Dream*, is forthcoming in Spring 2004 from Vel Press, Los Angeles. He has taught at the City University of New York and the Tyler School of Art and is currently a doctoral candidate at Princeton University.

say on the work of Francis Alÿs. Alÿs is one of the most singular and incisive (there's the trope of cutting) artists to have emerged in the past decade. At the same time, however—and here's what made me hesitate—there's something in Alÿs's work that undermines the typographical metaphor of criticism and its double character as violence and inscription. I say undermines, but that doesn't mean he rejects or avoids it. It's not that Alÿs is not "impressive," literally and figuratively. Indeed, he is impressive in the way his works impress themselves upon us, but, at the same time, his works are also what is impressed upon and into. If he has made an impact, it's only because he allows his work to be impacted. He is impressive precisely because he is profoundly impressionable.

For example, the 1996 photograph *TURISTA* shows Alÿs standing in line with a group of unemployed Mexican men who indicate their profession to any potential employer with small handmade signs. Among them are an *electricista* and a *plomero*. Alÿs describes himself rather dryly as a *turista*, in a gesture that points ironically to the dubitable nature of art "work." What does an artist do? For Alÿs, it's not so much that an artist doesn't work or produce, but rather that this work is travel.

What is crucial here is how *TURISTA* quite brutally includes Alÿs, essentially an outsider, in the group of

unemployed Mexicans, while at the same time it allows Mexican reality to impress itself upon Alÿs, who now has joined the line of the unemployed. Alÿs takes the moment and place of impression as the starting point and subject of his work, yet he also subjects it—if I may be coy for a minute—to a double gesture. Alÿs impresses himself into a place, and allows that place to impress itself upon him and his work. This double gesture is deliberately not a dialectic of self and other. There is no pretense in it of sovereign subjects in dialogue with each other, for what they have in common is their unemployment. Rather, *TURISTA* affirms that the relation that constitutes them in the first place—work, or rather, the lack of it—is a mutual destitution of subjectivity. The photograph is only the narration of this *depropriation*

rather than auto-appropriation of subjectivity in work, one that Alÿs rehearses in a variety of contexts and ways. This ambivalent double gesture runs counter to the usual way of conceiving the necessary relation between the artwork and its context, in which the artist, through work, imprints his/her subjectivity upon the world. Whereas too often today, this relation takes the form of a merely formal nod to so-called “site-specificity”—as if location were somehow itself an adequate condition of singularity or criticality—and so becomes, in fact, a form of branding, for Alÿs the specificity of the site does not itself confer any essential meaning or value. A singularity does not exist prior to the relation but rather takes shape only in the time that one is in that place. In other words, site-specificity is a relation between a work and its outside

FRANCIS ALÿS, *TURISTA*, 1996, one of several photographs / *TOURIST*, eine von mehreren Photographien.

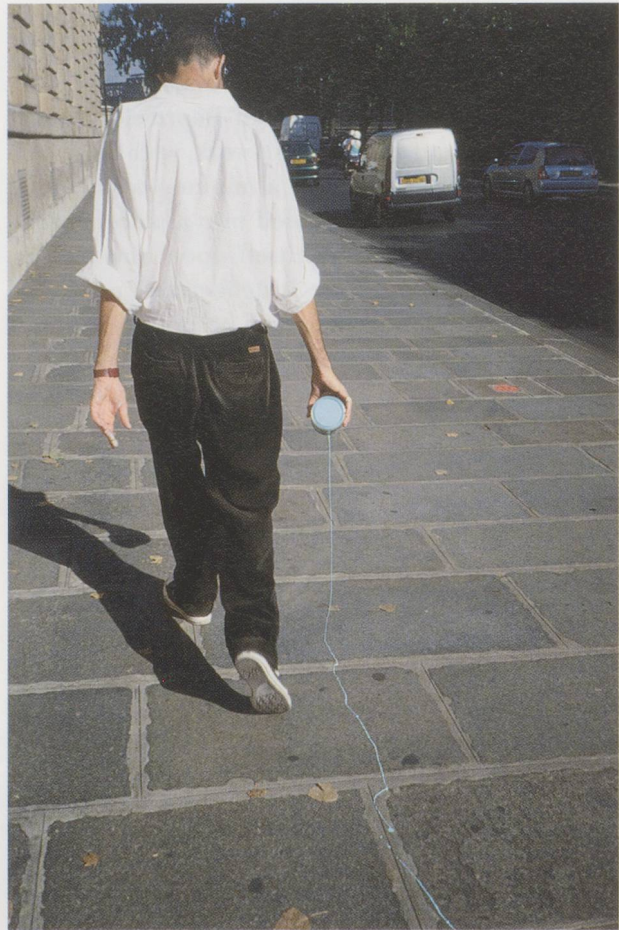


that must be produced each time. If specificity were already there, the artwork would be entirely superfluous at worst, merely a realist representation at best.

This double relation between the artist and the "context" can be traced back to the now well-known genesis of Alÿs's life as an artist. In 1987, Alÿs came to Mexico City as an architect working for a French governmental project, but a few years later he abandoned architecture and the task of building in lieu of what came to be known as his *paseos*, or walks. In this sense, *TURISTA* is simply a description of his new life in Mexico City. Yet, here again, if architecture can be described as the impression of place through violent incision, then one can say that in abandoning architecture, Alÿs abandoned the violence of building as incision and impression, the stamping of the urban grid onto the earth. In the *paseos* that he has performed since 1991, Alÿs doesn't so much work as he moves through something. He wore magnetic shoes as he wandered around Havana on the occasion of the Biennial (*MAGNETIC SHOES*, 1994), and for *THE LEAK* (São Paulo, 1995), he carried a leaking can of blue paint around São Paulo. For Alÿs the *paseo* is never simply the passage through a place, but something that traverses the distance between the violence of inscription and its readability of any form.

In this sense, you might say the motif of the *paseo* is something like the *trans* in the passage from one language to another in translation. Quite literally, Alÿs is a *transartist* and his art is an art in translation, a *Passagenwerk* in which the aesthetic moment is recast as a movement between two points, a relation rather than an obdurate instant of aesthesis. This recasts the notion of site-specificity as a practice of wandering between sites just as it recasts the dialectical relation between margin and center that has become a cliché of international art. In Alÿs's work, every place is a nowhere except from the point of view of an elsewhere. *TURISTA* and Alÿs's walks in general imply that the margin, you might say, is inside every place as its center, but because of its plurality and in order to acknowledge its plurality cannot become a site from which a critique of the center is deployed without reifying itself as a center.

What is important to keep in mind here is that the *paseo* as aesthetic paradigm can never be grasped lit-



erally as an object since by definition, it is a movement. It is not the opposite of making (an object), because like production, it is an activity (work). On the other hand, it cannot be reduced to a conceptual or Situationist critique of object hood, or attempt to realize social change through the theatricalization of materialist aesthetics. In two versions of *PARADOX OF PRAXIS* (*SOMETIMES MAKING SOMETHING LEADS TO NOTHING*, part one, Mexico, D.F., 1997 and *SOMETIMES MAKING NOTHING LEADS TO SOMETHING*, part two, 1997–ongoing), Alÿs indicates this double condition in the formal terms of a paradox. In the first, Alÿs pushes a block of ice through the streets of Minimalism, re-enacting the reduction of the art to the object, but reminding us that a block of ice is only frozen water, something that lacks a fixed form.



Page/Seite 36:

FRANCIS ALÿS, *THE LEAK*, Paris, 2003,

photo document / DAS LECK, Photodokument.

FRANCIS ALÿS, *THE LEAK*, São Paulo, 1995,

photo document / DAS LECK, Photodokument.

“Sometimes making something leads to nothing,” writes Alÿs. Yet, at the same time, “sometimes making nothing leads to something.” The second part, *SOMETIMES MAKING NOTHING LEADS TO SOMETHING*, has produced a considerable amount of notes and sketches, but the process remains a work in progress in which Alÿs has sought to explore what it might mean that “nothing” might lead to “something,” an idea which in effect maps the production of art onto the cosmotheological and scientific question of genesis: If there was nothing before the universe, how could a universe arise in the first place? His answer is hardly a theological one in that there is no God in the nothing that produces creation. Rather, the nothing is not static but a spacing, a mere possibility, as it were. In the beginning of art, there is this spacing that isn’t a space, a void between two things in which art becomes possible, and it must be marked each time, for it is what art “is,” a mere “nothing” that isn’t nothing, since it happens. As Alÿs notes, there is “more nothing to come.”¹⁾

The screensaver that Alÿs designed for the Dia Foundation’s website in 1999, (<http://www.diacenter.org/alys>) shows a window through which a thief escapes. This virtual work, available free online, implies that the very frame of the work—the screen—holds this escape and congeals it. Despite the noth-

ingness of virtuality, its formlessness, there remains, even after the work has escaped, as it were, through the frame of the window, the frame through which one perceives this escape. How then does one describe this frame that remains even after the artwork escapes? In *RE-ENACTMENTS* (Mexico City, 2000), which presents two versions of Alÿs carrying a gun through the streets of Mexico City until he is noticed and arrested by the police, this unavoidable frame is rendered in explicitly temporal terms. We are shown both an event and its re-enactment. Yet what is the relation between them? I would suggest that it’s less the mimetic logic of the relation between original and copy that Alÿs is seeking to examine or undermine, though this is certainly one possible reading, but rather an attempt to simply mark the temporal distance between these two versions as the space of representation itself. Alÿs suggests that every artwork carries the unavoidable burden of time whether it is seen in terms of originality (i.e. as modernism), or as simulacrum (i.e. as postmodernism). Both interpretations of the temporality of the image depend upon this delay or time-gap, which for Alÿs necessarily leads to the production of what he calls fables.

Two recent works—*WHEN FAITH MOVES MOUNTAINS* (*CUANDO LA FE MUEVE MONTAÑAS*), Lima, 2002, for which he had hundreds of volunteers

“move” a mountain in the poor and arid outskirts of Lima, and his well-documented *THE MODERN PROCESSION* (New York City, 2002) for the Museum of Modern Art in New York—demonstrate this point. There can be no meaning given to the acts alone in either event. It is only in their wake, as narratives, that these temporal works can achieve duration in the production of storytelling. One day a mountain moved four inches. One day there was a procession from midtown Manhattan to Queens. Meaning as narrative comes afterwards, and it implies that the interval between the event and its re-enactment is infinite, the space of any number of stories to arise.

This temporality is the reason that the critical horizon in which to grasp the work of Alÿs is not that of post-Minimalism, Pop, and the relation between sculpture and painting, but rather that of music. Music’s absolute formalism (even opera is ultimately musical, *contra* Wagner) lies in its temporal dimension, the fact that it must be played and replayed. One can never lose sight of the essentially relational form of music that is the minimal condition for anything that isn’t simply noise, even so-called ambient music. Reduced to its zero degree, silence, or noise (musically, these are indistinguishable), music will always presume a relation that distinguishes it from any atomistic materialism.

It is something like this *reductio* to silence that Alÿs, along with his longtime collaborator Rafael Ortega, attempted in Panama in March 2003, where, along with 45 young Panamanians, they sought to produce one minute of silence in a variety of cacophonous public situations, not in memoriam to anything in particular, but rather as a space (temporal, but also figurative) in which the fable, or the narrative becomes possible. In this minute of silence—what Blanchot described as “the essential solitude”²⁾—arises the very possibility for all sound, talk, and communication that makes up any given public situation. In *ZÓCALO* (1999) Alÿs insists on the idea that this possibility is the space of his art, by presenting a long video of Mexico City’s main square, the very paradigm of public space as an aesthetic, theatrical space of social gathering and intercourse. Yet Alÿs’s video reveals that the *Zócalo* is not so much an intersubjective space where individuals exchange ideas, opin-

ions, and property, but rather a place where a kind of pre-subjective, quasi-instinctual, or quasi-automatic behavior is seen. In effect, he presents this space in its pure state. As the day passes and we see people line up in the shadow of the square’s central flagpole, what becomes apparent is that humans can seem more like bees or ants, whose social behavior is hardly rational “communication” in either Habermas’s utopian terms or in the terms of liberal capitalist market exchange dynamics. Rather, Alÿs undermines here the notion that the aesthetic space of the square—here identified with the frame of the *ZÓCALO* video itself—can function as a space for social interaction. In other words, this prototypically “public” space presents what seems to be distinctly extra-subjective group behavior, thereby challenging the notion that art can serve as the space of intersubjectivity, as it is so often claimed today. For Alÿs, art is the space of pure possibility of interaction that generates fables.

If modernity and postmodernity in art have sought to use the aesthetic materiality of the artwork as the “space” of social discourse, Alÿs de-aesthetizes this space and insists that it is a nothing out of which the something that is social discourse arises. This discourse is not what you would call communication—though the media always seek to reduce it to that—but rather, more primordially, fable. The fable is the structural matrix of possibility of all social relation, but de-subjectified and put, as it were, “out of work,” as Blanchot writes.³⁾ This is the allegory of the *Zócalo*, which, because it is only ever the possibility of fable, reminds us that we always have one more step to take in the direction of meaning, and art is that which permits us to make this step, but also forces us to take one more after that, in the recognition that we cannot arrive there. For art is homeless, a *turista*, not a landowner. There is always “more nothing to come.”

1) This and all further quotes by the artist come from an E-mail sent to the author on October 6, 2003.

2) Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, 1. chapt. : “La solitude essentielle” (Paris: Gallimard, 1955), p. 9.

3) *Ibid.*, p. 22.

1 minuto

Panamá, marzo 2003



FRANCIS ALÿS & RAFAEL ORTEGA, 1 MINUTE OF SILENCE, Panama, March 2003,
flyers and photograph / EINE MINUTE DER STILLE, Flugblätter und Photodokument.



Und noch ein Schritt

SAUL ANTON

Es ist kein Geheimnis, dass Kritiker beim Schreiben über Kunst und Künstler Metaphern zu Hilfe nehmen müssen, um ihren Standpunkt deutlich zu machen, und zwar vor allem Ausdrücke aus dem Bereich der Typographie, des Druckgewerbes und der plastischen Ausformverfahren. Es wird gesagt, das Werk oder der Künstler hinterlasse einen «Eindruck» oder eine «Spur» – wenn nicht beim Kritiker oder der Kritikerin selbst, so doch in der Gesellschaft oder «in der Geschichte» (nur selten hört man noch, ein Werk habe jemanden «ergriffen», denn die Kritik möchte sich als kognitive Aktivität und nicht als affektive Erfahrung verstanden wissen). Häufig heisst es auch, ein Künstler habe «einen neuen Weg eingeschlagen», oder in extremen Fällen gar, er habe «alte Formen gesprengt». Obwohl solch neue Wege unweigerlich mit jenen verbunden zu sein scheinen, auf denen sich die Kunst vorher bewegt hat, und gesprengte Formen auf wunderbare Weise stets neue hervorzubringen scheinen, möchte ich zwei unter-

schiedliche Aspekte der Druckmetapher besonders hervorheben: das Gewaltsame und den Inschriftcharakter. Immer wenn in einem Werk etwas geschlagen, zerschnitten oder gesprengt wird, bleibt darauf auch so etwas wie eine Inschrift zurück, und seien es nur die elementaren Umrisse einer Form.

Ich spreche deshalb von dieser häufig gebrauchten Metapher und ihrem Doppelsinn, weil es einfach zu verlockend war, einen Essay über das Werk von Francis Alÿs damit zu beginnen. Alÿs ist einer der aussergewöhnlichsten und eindrucklichsten (schon wieder die Druckmetapher) Künstler, die sich in den letzten zehn Jahren einen Namen gemacht haben. Gleichzeitig aber – und das liess mich zögern – haben Alÿs' Arbeiten etwas an sich, was die typographische Metapher in ihrer Zwiespältigkeit von Gewaltsamkeit und Inschrift unterläuft. Ich sage unterläuft, aber das heisst nicht, dass der Künstler sie ablehnt oder meidet. Es ist nicht etwa so, dass Alÿs nicht «eindrucklich» wäre, wörtlich und bildlich gesprochen. Tatsächlich ist er sogar besonders eindrucklich durch die Art, wie seine Arbeiten sich uns einprägen; zugleich aber bestehen seine Werke gerade in dem, was sich i h n e n auf- und einprägt. Wenn Alÿs uns Eindruck macht, so liegt das allein daran, dass er seine Arbeit äusseren Eindrücken und

SAUL ANTON schreibt regelmässig für *Artforum* und andere Zeitschriften. Sein fiktiver Dialog, *Warhol's Dream*, erscheint im Frühjahr 2004 bei Vel Press, Los Angeles. Er unterrichtete an der City University of New York sowie der Tyler School of Art und ist zurzeit Doktorand in Princeton.



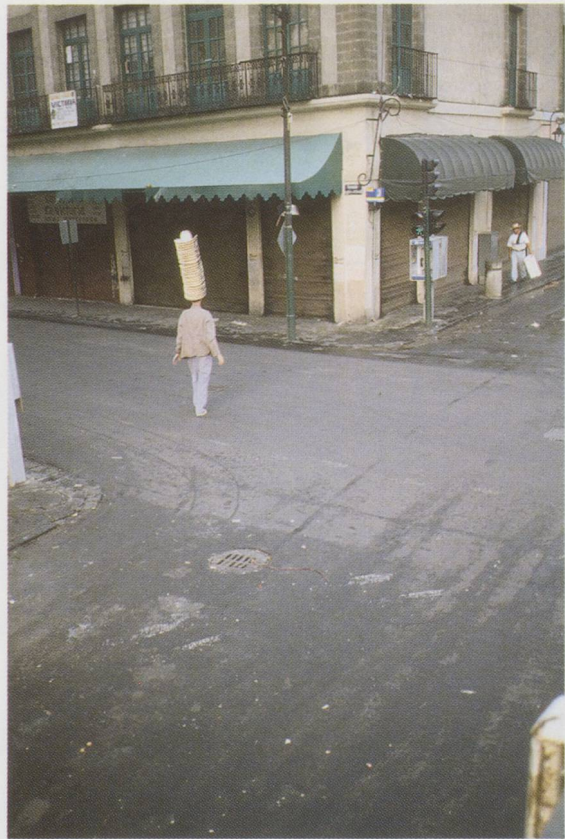
FRANCIS ALÿS, RE-ENACTMENTS, Mexico D.F., 2000, photo document / REINSZENIERUNG, Photodokument.

Einflüssen aussetzt: Er beeindruckt uns, weil er sich selbst beeindrucken lässt.

So zeigt beispielsweise die Photographie *TURISTA* (Tourist, 1996) den Künstler inmitten einer Reihe von Arbeit suchenden Mexikanern, die kleine handgefertigte Schilder bei sich haben, auf denen sie potenziellen Arbeitgebern ihren Beruf anzeigen. Darunter sind ein *electricista* und ein *plomero*. Alÿs bezeichnet sich selbst trocken als *turista* – eine Geste, die ironisch auf das Fragwürdige künstlerischer «Arbeit» verweist. Was tut denn ein Künstler eigentlich? Alÿs ist nicht der Meinung, dass Künstler nicht arbeiten oder produktiv seien, aber er glaubt, dass diese Arbeit im Reisen besteht.

Dabei ist entscheidend, dass der eigentlich ausenstehende Alÿs sich in *TURISTA* ziemlich unvermit-

telt in die Schar arbeitsloser Mexikaner einreicht, so dass er ebenso dem prägenden Einfluss der mexikanischen Realität ausgesetzt ist. Alÿs macht Moment und Ort der Prägung zum Ausgangspunkt und Thema seines Werks, doch er setzt es zugleich einer, man erlaube mir die Koketterie, Wechselwirkung aus. Alÿs prägt sich einem Ort ein und lässt sich und sein Werk zugleich von diesem Ort prägen. Diese Wechselwirkung ist bewusst keine Dialektik von Ich und Anderem. Da gibt es nicht den Anspruch souveräner Subjekte, die miteinander im Dialog stehen, denn ihre Gemeinsamkeit besteht lediglich in ihrer Arbeitslosigkeit. *TURISTA* zeigt auf, dass die Beziehung, die diese Menschen in erster Linie bestimmt – nämlich ihre Arbeit oder vielmehr deren Fehlen – ein wechselseitiger Subjektivitätsverlust ist. Die Photo-



On the left / Links: FRANCIS ALÿS, UNTITLED, Mexico D.F., 1995;
on the right / rechts: UNTITLED, Mexico D.F., 2003; photo documents / Photodokumente.

graphie ist lediglich eine Schilderung dieser Entgegnung im Gegensatz zum selbständigen sich Aneignen von Subjektivität durch Arbeit, und zwar eine, die Alÿs in verschiedenen Kontexten immer wieder anders abhandelt.

Die Ambivalenz dieser Wechselwirkung steht im Widerspruch zur üblichen Auffassung der Beziehung zwischen Kunst und Kontext, nach welcher der Künstler der Welt durch seine Arbeit den Stempel seiner Subjektivität aufdrückt. Während diese Beziehung heute allzu häufig in einer rein formalen Aufnahme der so genannten *site-specificity* oder Ortsbezogenheit besteht – als biete der Ort allein schon genügend Gewähr für Einzigartigkeit oder Nachhaltigkeit – und so zu einer Art Markenzeichen wird, vermittelt die Besonderheit des Ortes allein nach Alÿs' Auffassung noch keinen wesentlichen Wert oder

Sinn. Die Einzigartigkeit besteht nicht schon vor jeder Bezugnahme, sondern nimmt erst Form an, wenn man Zeit an diesem spezifischen Ort verbringt. Mit anderen Worten: *Site-specificity* ist eine Beziehung zwischen Werk und Umgebung, die stets von neuem erzeugt werden muss. Würde sie bereits bestehen, wäre das Kunstwerk bestenfalls eine realistische Darstellung und schlimmstenfalls vollkommen überflüssig.

Diese besondere Beziehung zwischen Künstler und «Kontext» lässt sich bei Alÿs bis zu den mittlerweile bekannten Anfängen seines Künstlerdaseins zurückverfolgen. 1987 kam Alÿs als Architekt nach Mexico City, um für ein französisches Regierungsprojekt zu arbeiten, doch wenige Jahre später gab er Architektur und Bautätigkeit zugunsten dessen auf, was man heute als seine *paseos* oder «Spaziergänge» kennt. So betrachtet ist TURISTA einfach eine

Schilderung seines neuen Lebens in Mexico City. Doch auch hier: Wenn Architektur als Prägung eines Ortes durch gewaltsame Einschnitte beschrieben werden kann, könnte man sagen, dass Alÿs mit dem Verzicht auf die Architektur auch die Gewalt des Bauens im Sinne von Einschnitt und Prägung aufgab und der Erde nicht länger einen urbanen Raster aufdrücken mochte. Die *paseos*, die Alÿs seit 1991 durchführt, sind weniger Arbeit denn Bewegung. Er trug magnetische Schuhe, als er im Rahmen der Biennale durch Havanna spazierte (MAGNETIC SHOES, 1994), und für THE LEAK (Das Leck, São Paolo, 1995) trug er eine undichte Dose voll blauer Farbe in der Stadt herum. Für Alÿs ist der *paseo* nie einfach das Durchqueren eines Ortes, sondern etwas, was die Distanz zwischen der gewaltsamen Einschreibung und ihrer Lesbarkeit überwindet.

In diesem Sinne könnte man sagen, dass das Motiv des *paseo* etwas Ähnliches ist wie das *trans* in *translation* – der Übersetzung von einer Sprache in eine andere. Alÿs ist buchstäblich ein *transartist*, und seine Kunst ist eine Kunst der Übersetzung, ein «Passagenwerk», in dem das ästhetische Moment neu als Bewegung zwischen zwei Punkten entworfen wird, als Beziehung statt als statischer Augenblick der *aistesis*. Dabei wird *site-specificity* neu als ein Unterwegssein zwischen den Orten begriffen und das dialektische Verhältnis von Zentrum und Peripherie – mittlerweile ein Klischee der internationalen Kunst – erscheint in neuem Licht. Bei Francis Alÿs ist jeder Ort ein Nirgendwo, es sei denn aus der Sicht eines Anderswo. TURISTA und Alÿs' «Spaziergänge» überhaupt implizieren, dass der Rand gewissermaßen jedem Ort als dessen Zentrum inneohnt, jedoch aufgrund seiner Pluralität, und um der Anerkennung dieser Pluralität willen, nicht zu einem Ort werden kann, von dem her eine Kritik des Zentrums möglich ist, ohne dass er sich selbst als Zentrum realisiert.

Dabei gilt es zu bedenken, dass der *paseo* als ästhetisches Paradigma nie wirklich als Objekt verstanden werden kann, da er *per definitionem* eine Bewegung darstellt. Er steht nicht im Gegensatz zum Herstellen (eines Objekts), denn wie jede Produktion ist er eine Tätigkeit (Arbeit). Andererseits lässt er sich weder auf eine konzeptuelle oder situationistische Kritik

des Objekthaften reduzieren, noch kann er durch theatralische Inszenierung der materialistischen Ästhetik einen gesellschaftlichen Wandel anstreben. In zwei Versionen seines Werks PARADOX OF PRAXIS (Paradox der Praxis), SOMETIMES MAKING SOMETHING LEADS TO NOTHING (Teil I, Mexico City, 1997) und SOMETIMES MAKING NOTHING LEADS TO SOMETHING (Teil II, seit 1997 laufendes Projekt), bringt Alÿs diese doppelte Bedingtheit als formales Paradoxon zum Ausdruck. In der ersten Version schiebt Alÿs einen Eisblock durch die Strassen der Minimal Art und imitiert so die Reduzierung der Kunst auf das Objekt, während er uns daran erinnert, dass ein Eisblock nur gefrorenes Wasser ist, etwas, was keine feste Form hat. «Manchmal führt es zu nichts, wenn man etwas macht», schreibt Alÿs; aber zugleich gilt auch: «Manchmal führt es zu etwas, wenn man nichts macht». Der zweite Teil, SOMETIMES MAKING NOTHING LEADS TO SOMETHING, hat schon eine beträchtliche Anzahl Notizen und Skizzen gezeitigt, doch der Prozess ist nach wie vor ein *work in progress*, in dem Alÿs der Frage nachgeht, was es bedeutet, dass «nichts» zu «etwas» führen kann, eine Idee, die das Kunstschaffen mit der kosmotheologischen und wissenschaftlichen Frage der Genesis verknüpft: «Wenn es vor dem Universum nichts gab, wie konnte dann das Universum überhaupt entstehen?» Seine Antwort ist kaum theologisch, weil es im Nichts keinen Gott gibt, der die Schöpfung hervorbringt. Das Nichts ist jedoch nicht statisch, sondern ein Zwischenraum, gewissermaßen reine Möglichkeit. Am Anfang der Kunst steht dieser Zwischenraum, der kein Raum ist, sondern eine Leere zwischen zwei Dingen, in der Kunst möglich wird; und sie muss jedesmal gekennzeichnet werden, denn sie ist, was Kunst «ist», ein blosses «Nichts», das nicht nichts ist, weil es sich ereignet. Wie Alÿs bemerkt, ist «noch mehr Nichts zu erwarten».¹⁾

Der Bildschirmschoner, den Alÿs 1999 für die Website der Dia Foundation gestaltete, zeigt ein Fenster, durch das ein Dieb entflieht – www.diacenter.org/alys. Diese online kostenlos erhältliche virtuelle Arbeit impliziert, dass ihr eigentlicher Rahmen – der Bildschirm – diese Flucht aufhält und einfriert. Trotz der Leere und Formlosigkeit des virtuellen Raums bleibt, selbst nachdem das Werk sozusagen durch

den Fensterrahmen «entflohen» ist, der Rahmen zurück, durch den man die Flucht beobachtet hat. Aber wie beschreibt man den Rahmen, der zurückbleibt, wenn das Kunstwerk entschwinden ist? In REENACTMENTS (Reinszenierungen, Mexico City, 2000), das in zwei Versionen zeigt, wie Alÿs mit einer Waffe durch die Strassen von Mexico City geht, bis ihn die Polizei entdeckt und verhaftet, wird das unvermeidliche Grundmuster bewusst zeitbetont abgehandelt. Gezeigt wird sowohl das Ereignis selbst als auch seine Reinszenierung. Aber in welcher Beziehung stehen die beiden zueinander? Ich vermute, dass Alÿs weniger die mimetische Logik der Beziehung zwischen Original und Kopie untersuchen oder unterlaufen will, obschon das sicher eine mögliche Lesart ist, sondern dass er einfach versucht, die zeitliche Distanz zwischen den beiden Versionen und damit den Darstellungsraum selbst sichtbar zu machen. Alÿs deutet an, dass jedes Kunstwerk die unvermeidliche Last der Zeit trägt, ob es nun als Original (und damit als Erzeugnis der Moderne) oder als Nachbildung (und Produkt der Postmoderne) betrachtet wird. Beide Interpretationen der Zeitlichkeit des Bildes basieren auf dieser Verzögerung oder zeitlichen Distanz, die Alÿs zufolge unweigerlich zur Entstehung von «Geschichten» führt.

Dies beweisen auch zwei neuere Werke: WHEN FAITH MOVES MOUNTAINS (CUANDO LA FE MUEVE MONTAÑAS, (Wenn der Glaube Berge versetzt, Lima, 2002), für welches er in den armen, ausgetrockneten Aussenbezirken von Lima Hunderte von Freiwilligen einen Berg «versetzen» liess, sowie die gut dokumentierte Arbeit THE MODERN PROCESSION (Die moderne Prozession, New York City, 2002) für das Museum of Modern Art in New York. In beiden Fällen ergibt die Handlung allein noch keinen Sinn. Erst im Nachhinein, als Erzählung, erlangen diese zeitlich begrenzten Werke durch die produktive Tätigkeit des Erzählens Dauerhaftigkeit. Eines Tages bewegte sich ein Berg zehn Zentimeter. Eines Tages gab es eine Prozession vom Zentrum Manhattans nach Queens. Die Bedeutung in Form einer Geschichte folgt erst später und das heisst, dass der Zwischenraum zwischen dem ursprünglichen Ereignis und seiner Reinszenierung unendlich ist und dass darin unendlich viele Geschichten Platz haben.

Diese Zeitbezogenheit ist der Grund dafür, dass weder Postminimalismus, Pop-Art noch das Verhältnis von Skulptur und Malerei als kritischer Horizont für Alÿs' Werk taugen, und dass die Musik sich da schon eher eignet. Der strenge Formalismus der Musik (entgegen Wagners Meinung ist selbst die Oper letztlich musikalisch) ergibt sich aus ihrer zeitlichen Dimension, aus der Tatsache, dass sie immer wieder von neuem gespielt werden muss. Man kann den Beziehungscharakter von Musik, minimale Voraussetzung für alles, was nicht nur Lärm ist, nie ausser Acht lassen, selbst bei der so genannten *Ambient Music*. Selbst reduziert auf ihren Nullpunkt – Stille oder Lärm (musikalisch gesehen gibt es da keinen Unterschied) – wird Musik immer eine Beziehung voraussetzen, die sie von einem rein atomistischen Materialismus unterscheidet.

Etwas Ähnliches wie diese *reductio* auf die Stille versuchten Francis Alÿs und Rafael Ortega, mit dem Alÿs seit Jahren zusammenarbeitet, im März 2003 in Panama. Zusammen mit 45 jungen Einheimischen wollten sie in verschiedenen kakophonisch anmutenden öffentlichen Situationen eine Schweigeminute initiieren, und zwar nicht als Gedenkminute, sondern als (zeitlicher, aber auch symbolischer) Raum, in dem die Fabel oder Erzählung möglich wird. In dieser Minute der Stille – Blanchot nennt das «la solitude essentielle»²⁾ – entsteht erst die Möglichkeit zu all den Geräuschen, Worten und Kommunikationsformen, die jede öffentliche Situation auszeichnen. In ZÓCALO (1999) untermauert Alÿs die Idee, dass dieser Möglichkeitsraum der Raum seiner Kunst ist, indem er ein langes Video von Mexico Citys Hauptplatz zeigt, Inbegriff des öffentlichen Raums als ästhetische Arena und Schauplatz von Geselligkeit und Diskussionen. Doch Alÿs' Video enthüllt, dass der Zócalo nicht so sehr ein intersubjektiver Raum ist, wo Individuen ihre Ideen, Meinungen und Waren austauschen, sondern eher ein Ort, an dem eine Art präsubjektives, quasi instinktives oder automatisches Verhalten zu beobachten ist. Er zeigt den Platz ganz unverfälscht: Wir sehen, wie sich die Leute im Laufe des Tages in den Schatten der Fahnenstange in der Mitte des Platzes stellen, und es zeigt sich, dass uns die Menschen eher wie Bienen oder Ameisen anmuten, deren Sozialverhalten kaum

als rationale «Kommunikation» im utopischen Sinne von Habermas oder im liberal-kapitalistischen Sinn irgendwelcher Marktgesetze bezeichnet werden kann. Alÿs unterläuft hier vielmehr die Vorstellung, dass der ästhetische Raum des Platzes – hier durch den Rahmen des ZÓCALO-Videos umrissen – als Raum für soziale Interaktion dienen kann. Mit anderen Worten, dieser Prototyp eines «öffentlichen» Raums lässt offenbar ein klar aussersubjektives Gruppenverhalten erkennen und stellt damit die weit verbreitete Vorstellung in Frage, dass Kunst als intersubjektiver Raum zu dienen vermag. Für Alÿs ist die Kunst ein Raum der reinen Interaktionsmöglichkeit, der eben dadurch Fabeln und Geschichten hervorbringt.

Während in der Moderne und Postmoderne versucht wurde, die ästhetische Stofflichkeit des Kunstwerks als «Raum» des sozialen Diskurses zu nützen, entästhetisiert Alÿs diesen Raum und betont, dass das Etwas des sozialen Diskurses aus einem Nichts entsteht. Dieser Diskurs ist nicht, was man gemeinhin Kommunikation nennt – obschon die Medien ihn immer darauf reduzieren wollen –, sondern eher, viel ursprünglicher, eine Erzählung ... Diese Erzählung bildet das Grundmuster aller sozialen Beziehungsmöglichkeit, ist jedoch entsubjektiviert und gleichsam ausser Kraft gesetzt, wie Blanchot sagt.³⁾ Dies ist das Gleichnis des Zócalo, das uns, weil es immer nur Möglichkeit zur Erzählung bleibt, daran erinnert, dass immer noch ein Schritt in Richtung Bedeutung zu tun bleibt: Die Kunst erlaubt uns, diesen Schritt zu machen, zwingt uns aber auch, danach einen weiteren Schritt zu tun, im vollen Bewusstsein darum, dass wir das Ziel gar nicht erreichen können. Denn die Kunst ist heimatlos, eine *turista*, kein Grundbesitzer. Es ist immer «noch mehr Nichts zu erwarten».

(Übersetzung: I. Aeberli & W. Parker)

1) Dieses und alle weiteren Zitate des Künstlers stammen aus einer E-Mail an den Autor vom 6. Oktober 2003.

2) Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, 1. Kap., «La solitude essentielle», Gallimard, Paris 1955, S. 9.

3) Ebenda, S. 22.

FRANCIS ALÿS, *L'IMPRÉVOYANCE DE LA NOSTALGIE*,
6th International Istanbul Biennale, 1999 /
THE CARELESSNESS OF NOSTALGIA, photograph /
DIE UNVORSICHTIGKEIT DER NOSTALGIE, Photographie.

