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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2005)

Heft: 75: Collaborations Kai Althoff, Glenn Brown, Dana Schutz

Artikel: Sturtevant : inappropriate appropriation = Sturtevant : "Appropriation"?

Autor: Lobel, Michael / Himmelberg, Wolfgang

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-681000

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 06.07.2025

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

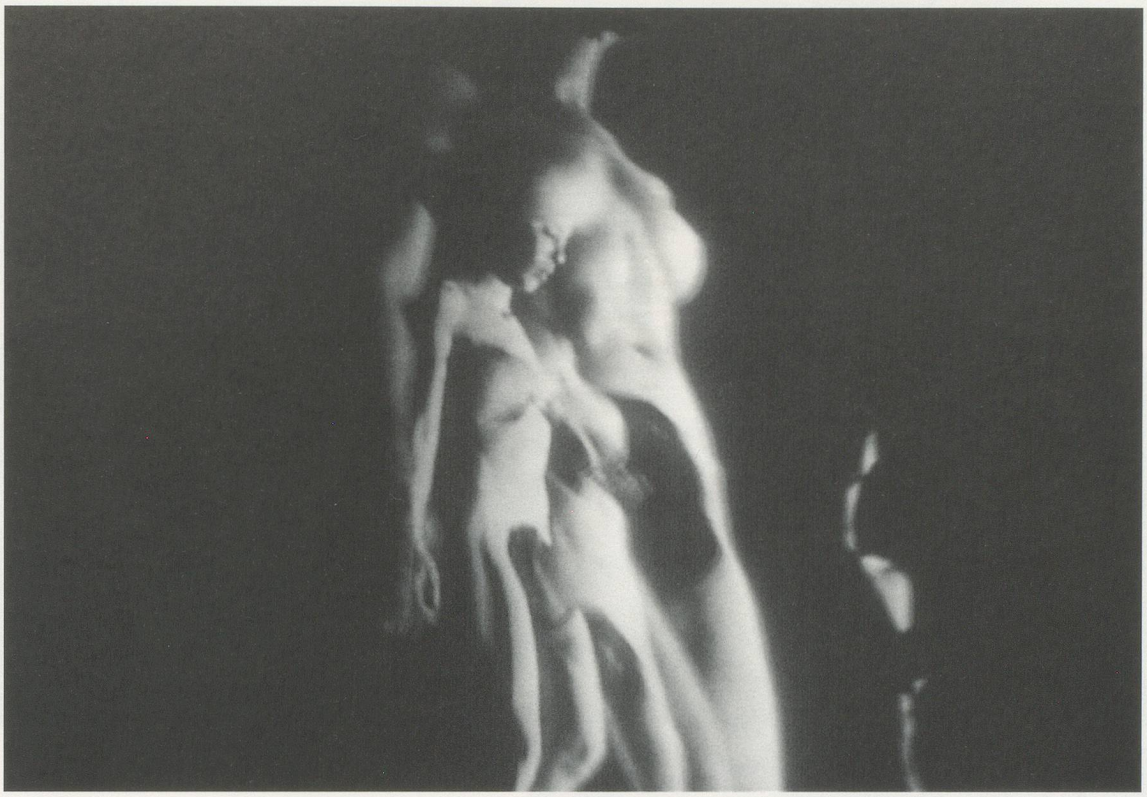
MICHAEL LOBEL

STURTEVANT: INAPPROPRIATE APPROPRIATION

By all accounts the past several years have seen a significant resurgence of interest in the work of Sturtevant. This was exemplified by the major retrospective exhibition ("Sturtevant: The Brutal Truth") that opened at the Museum für Moderne Kunst in Frankfurt in September 2004, and subsequently traveled in reduced form to MIT's List Visual Arts Center. The MMK show, which was awarded a prize by *Beaux Arts* magazine for best international exhibition, also occasioned a two-volume publication, one volume of which comprised a catalogue raisonné of the artist's work. To what factors might we ascribe this interest in an artist whose work has not always been warmly embraced by the art world? For one, this may be part of a broader recent trend toward revisiting the careers of underrecognized women artists who emerged in the 1950s and 1960s: think of Lee Bontecou, Lee Lozano, Anne Truitt. Another (perhaps more cynical) answer might be found in the current state of an overheated art market: when crops of seemingly ever-younger artists are pursued in hopes of identifying the "next big thing," a similar though countermove may be to find such novelty in the work of an artist long overlooked. Finally, interest in Sturtevant's work may stem from the sheer ubiquity of appropriation in contemporary artmaking. Such 1980s appropriationists as Sherrie Levine and Richard Prince are by now well-established figures in the art world, while appropriation underlies such diverse projects as the cinematic reinventions of Douglas Gordon, Pierre Huyghe, and Brice Dellsperger and the staged photography of Vik Muniz, Yasumasa Morimura, and Sharon Core. Sturtevant's project, begun in the 1960s, can be seen as providing a suitable historical precedent for such practices.

Since the 1980s—which saw the first wave of "rediscovery" of Sturtevant's work—the artist's project has been saddled with the reading of it as appropriation art *avant la lettre.*[1] This critical move

MICHAEL LOBEL is Director of the M.A. Program in Modern and Contemporary Art, Criticism, and Theory at Purchase College, State University of New York. He is the author of *Image Duplicator: Roy Lichtenstein and the Emergence of Pop Art* (Yale University Press).

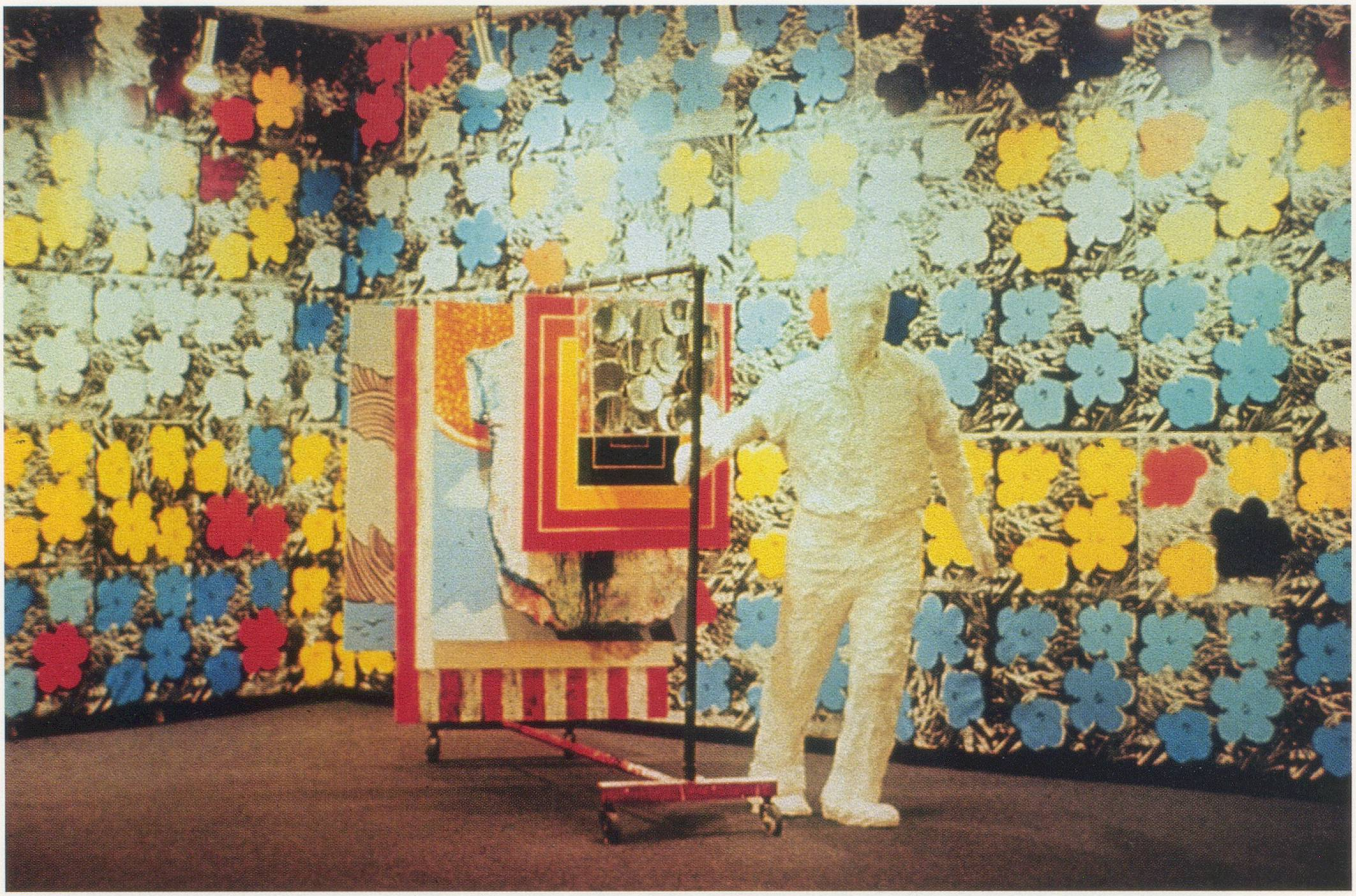


STURTEVANT, DUCHAMP NU DESCENDANT UN ESCALIER, 1968, video.

(PHOTO: PERRY RUBENSTEIN GALLERY, NEW YORK)

depends on an anachronism, for "appropriation" didn't exist as an artistic term when she began working in this vein. It was only in the 1980s that a full complement of critical voices, particularly those affiliated with the journal *October*, were in place to name—and perhaps more importantly, defend—such practices. Sturtevant's work, in contrast, had lacked such powerful defenders when it first appeared. So yes, one could describe her approach as appropriation in the broader sense of referring to any act of artistic borrowing. Yet because that term also has a more narrowly construed historical meaning, its application may limit our understanding, particularly in that it may focus our attention on reiterative strategies to the exclusion of other significant features of the artist's project.

We can better understand this by taking a look at one of Sturtevant's first gallery shows, a 1966 exhibition at Galerie J in Paris. As far as I know there's only one photographic document of the exhibition, an



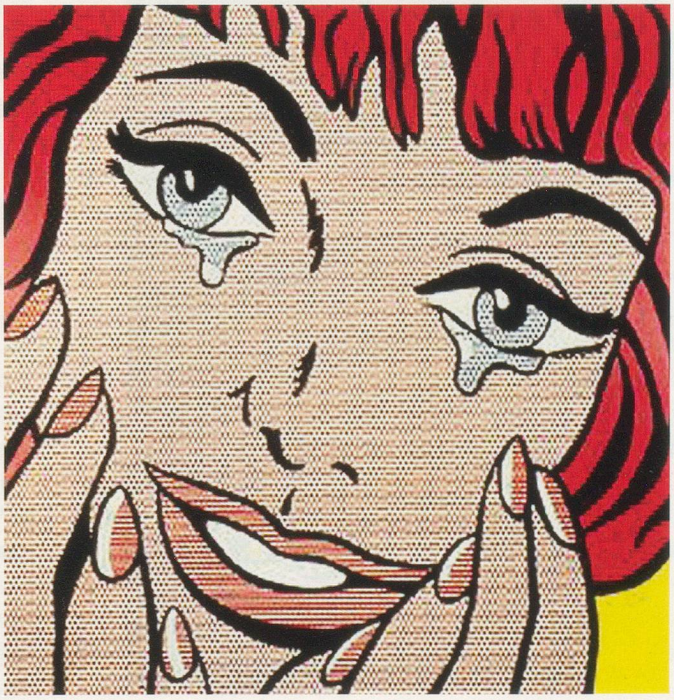
STURTEVANT, Installation Bianchi Gallery, 1965, installation view, photograph / Installationsansicht, Photographie.
(PHOTO: PERRY RUBENSTEIN GALLERY, NEW YORK)

installation shot that offers a partial view out the plate glass windows at the front of the gallery. The works on view seem enough to confirm the received account of the artist's work: deadpan repeats of works by Claes Oldenburg, George Segal, James Rosenquist, Tom Wesselmann, and Roy Lichtenstein—artists who by that time were all closely identified with Pop Art. ("Repeats," by the way, is my personal term of preference for designating the objects made by Sturtevant, in part to get away from the term appropriation and in deference to the artist's insistence that she does not make copies.) There are a number of ways to interpret Sturtevant's intervention here in 1966: a logical extension of Pop's duplicative impulse; an ironic critique of the success the movement had achieved by that point; a frivolous, camp gesture; or perhaps some combination of the above. Regardless of the intent, we can see why this show would appear to the casual observer, looking back from the vantage point of the 1980s (or for that matter, from our own time), as a fitting precursor to appropriation art: Sturtevant simply remade works by her Pop contemporaries and exhibited them as her own. End of story, right?

Well, not quite. First of all, there's the matter of display. Note that in the Galerie J show the WESSELMANN GREAT AMERICAN NUDE (1966) and the Lichtenstein painting of a crying girl were not conven-

tionally hung but rather propped on the floor and against the wall (the painting of the crying girl, one notes, was also turned on its end). This method of display is significant; it functions to devalorize the works, calling attention to their status as mere objects. The artist had done something similar in her show at New York's Bianchini Gallery the preceding year: she had hung a group of works from a rolling garment rack placed in the center of the gallery, "pulled" by another plaster figure à la George Segal. That particular method of display equated the works with ordinary articles of clothing, a Frank Stella abstraction or Jasper Johns' *Flag* treated like a blouse or pair of trousers. At the same time it evoked the conventional method of storing paintings on racks, whether in the back room of an art gallery or in museum storage. In that state the work of art tends to lose its auratic status and reverts to being just another object in the world. In this respect, the stance of the plaster figure in the Galerie J show is significant, in that its physical handling of the painting does not suggest the reverential distance ordinarily afforded a work of art but rather evokes a buyer selecting goods for purchase. Moreover, Sturtevant went a step further in quite literally distancing the viewer from the exhibited works. According to the artist's own account, the door to the gallery was locked for the duration of the exhibition, which meant that one could only view the works through the plate glass windows at the front of the gallery. The art on view was thus presented as if seen in a shop window or oversize display case.

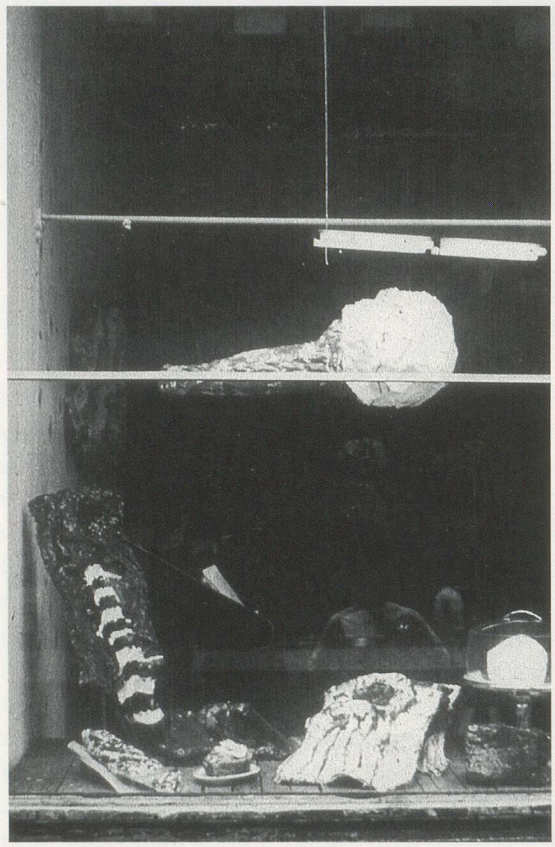
As I noted earlier, by framing Sturtevant's work as appropriation we're more inclined to think of it as concerned primarily, if not solely, with issues of authorship and originality. Yet we're seeing that, from early on, she seems to have been fundamentally concerned as well with the institutional framing, presentation, and display of works of art. This might prompt us to align her project with the work of such artists as Marcel Broodthaers (think of his MUSÉE D'ART MODERNE, DÉPARTEMENT DES AIGLES, 1972) or Michael Asher, with his early interventions into museum and gallery spaces. In this way one could



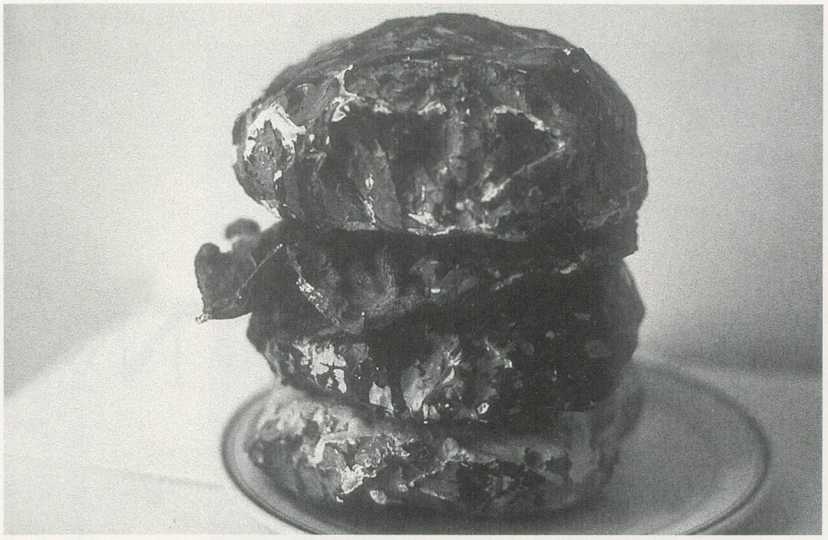
STURTEVANT, LICHTENSTEIN HAPPY TEARS, 1966/67, oil, acrylic, and pencil on canvas, 54 x 52" / Öl, Acryl und Zeichenstift auf Leinwand, 137 x 132 cm.
(PHOTO: PERRY RUBENSTEIN GALLERY, NEW YORK)

envision her project as an incipient form of the type of institutional critique with which these artists are identified. We might even see the title of the Galerie J show—"America, America"—as further evidence of such an approach, particularly because this was a gallery located in Paris. For one, this suggests a consciousness of the relation between Pop and national identity; these images did, after all, speak to the widespread influence of American mass culture. On another level, the repetition embodied by the show's title was an apt marker for the duplication inherent in the artist's practice. Moreover, its invocation of both cultural and geographic distance can be seen as yet another strategy employed by Sturtevant (as with the locking of the doors of the gallery) to distance the viewer from the exhibited works. That distancing is key to her approach in general, in that her remade objects always refer to absent originals.

Yet even that seemingly basic claim—that the exhibited works were duplications of absent originals—doesn't hold up to prolonged scrutiny. One thing about the photograph of the Galerie J installation has bugged me for a long time. Since I know Lichtenstein's oeuvre pretty well, I recognized that the basis for Sturtevant's crying girl had been a print, not a painting. I always chalked up her recasting of it as a large-scale painting to a one-time mistake or oversight until I started checking on the "originals" to the other works in the Galerie J show. And what seems to be the case is that none of the works in the show (or at least the ones visible in the installation photograph) were simple repeats of pre-existing works. Sturtevant's STUDY FOR ROSENQUIST SPAGHETTI & GRASS (1966) was, like the Lichtenstein, a painted version of an image that originally appeared as a print. Her WESSELMANN GREAT AMERICAN NUDE? As far as I can tell, the nude itself (as with the stripes below) was taken from Wesselmann's GREAT AMERICAN NUDE #10 from 1961. Yet Wesselmann's painting is a tondo, a round canvas—not the rectangle on which Sturtevant presents it (she also made significant changes to the background). Sturtevant's OLDENBURG HAMBURGER (1966)? With that distinctive pickle slice atop the bun it looks a lot like Oldenburg's signature soft FLOOR BURGER (1962), yet Sturtevant's version is made of different



STURTEVANT, THE STORE OF CLAES OLDENBURG, 1967, all objects made of chickenwire, cloth, plaster, enamel / DER LADEN VON CLAES OLDENBURG, Objekte aus Drahtgeflecht, Tuch, Gips, Email.
(PHOTO: ARTIST'S STUDIO, PARIS)



STURTEVANT, HAMBURGER AND LETTUCE ON PLATE, Oldenburg store object, 1967, chickenwire, cloth, plaster, enamel, ceramic plate, diameter: 4", height: 5 1/2" / HAMBURGER MIT SALAT AUF TELLER, Draht, Tuch, Gips, Email, Teller, Durchmesser: 10 cm, Höhe: 14 cm. (PHOTO: ARTIST'S STUDIO, PARIS)

materials and is much smaller than Oldenburg's massive (seven-foot-wide) sandwich. And the plaster figure after George Segal? I haven't been able to locate a prior work by the sculptor that corresponds to the Galerie J figure. Yet try and wrap your brain around this one: the figure's pose (standing, right hand on hip, left arm outstretched holding the top edge of a painting) most closely resembles a work that Segal made the following year: a 1967 sculptural portrait of art dealer Sidney Janis. With all due respect to Jean Baudrillard, might we see this as a case of the simulacrum quite literally preceding the original?

The works in Sturtevant's 1966 Galerie J show were not duplications of pre-existing works, but rather departed significantly—in size, shape, or material—from the models on which they were based. This gives greater force to Sturtevant's continued insistence that her practice does not involve making copies. It also suggests a simultaneous extension and critique of the duplication inherent in Pop Art, for it encourages us to recognize that any repetition necessarily involves the introduction of some measure of difference. Moreover, it underscores how utterly recognizable Pop images had become by that time: they functioned as veritable brand names, so that even a significantly altered version was still enough to stand in for the original work. And it challenges the reading of an ostensibly conceptually-oriented practice like Sturtevant's as primarily anti- or non-visual. Rather, the Galerie J show calls attention to just how uncritically we tend to look at things. The ease by which we assume these to be merely deadpan duplicates underlines just how habitual and unselfconscious our ways of seeing can become, particularly in a culture in which we are constantly bombarded by images. In the end, appropriation is an inappropriate—or at least insufficient—term for Sturtevant's work, and not only because it fails to account for the historical specificity of her project. In the Galerie J show seemingly dumb repetition was used in part as a means of camouflage, a feint or ploy: not just an end in itself, but rather a means by which to pose significant questions about the institutional framing of works of art and our habitual ways of looking.

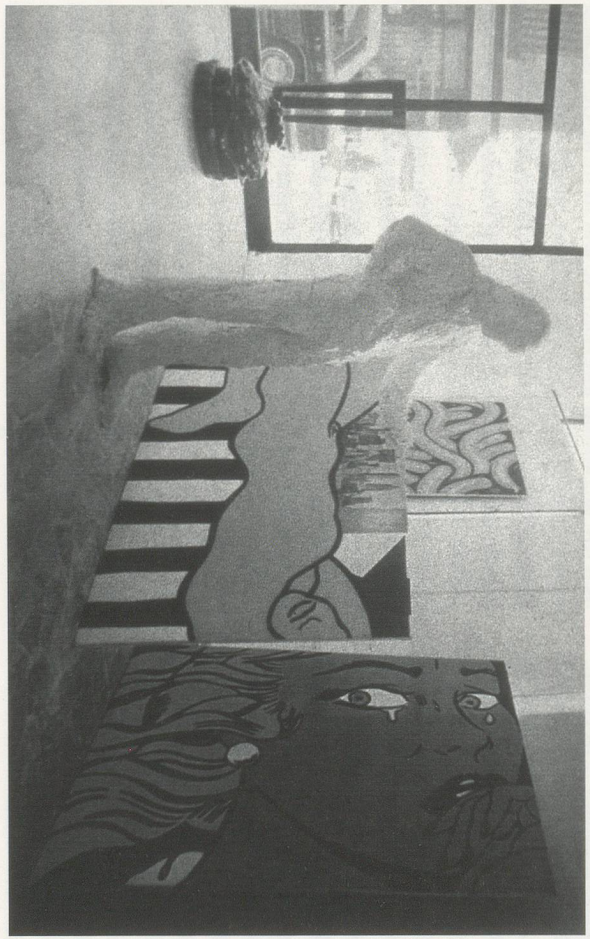
1) "Sturtevant's work may be best understood in terms of the contemporary strategy of appropriation, which was devised nearly two decades after she began her own recreative project." David Lurie, "Elaine Sturtevant, White Columns," *Arts Magazine,* vol. 60, no. 8 (April 1986): p. 134.

MICHAEL LOBEL

STURTEVANT: «APPROPRIATION»?

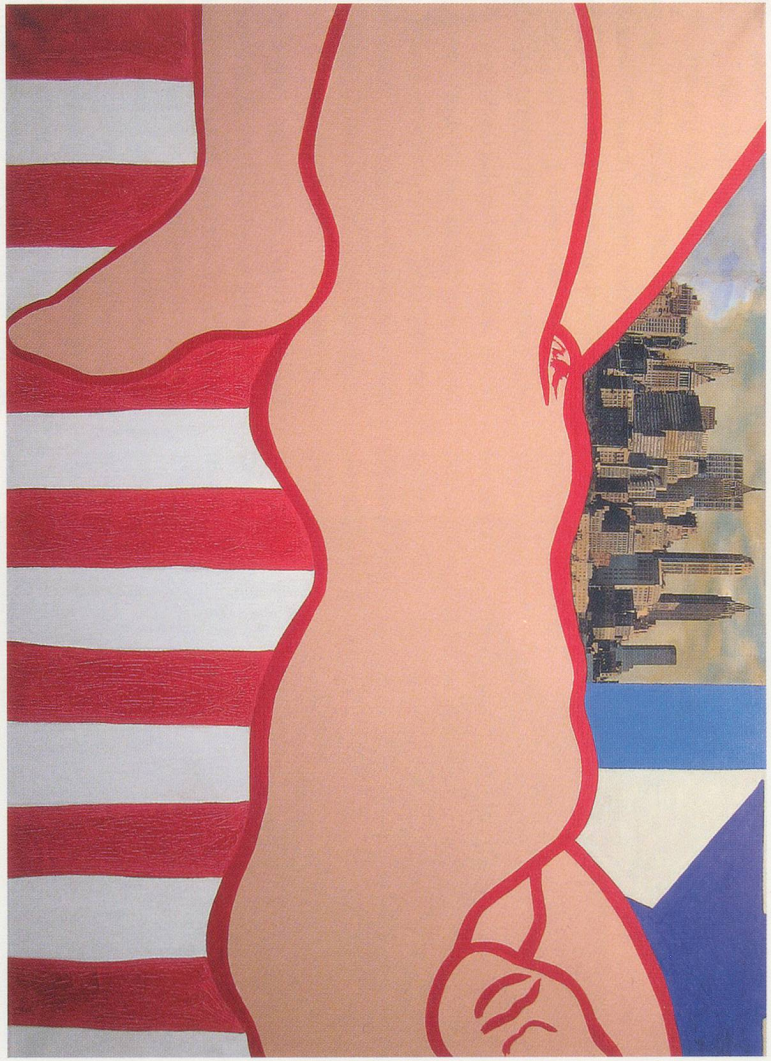
Das Interesse am Werk Sturtevants ist offensichtlich in den letzten Jahren beträchtlich aufgelebt. Das deutlichste Beispiel für diese Entwicklung war die grosse Retrospektive («Sturtevant – The Brutal Truth»), die im September 2004 im Museum für Moderne Kunst in Frankfurt am Main eröffnet wurde und danach in reduzierter Form im List Visual Arts Center des MIT in Cambridge (Massachusetts) zu sehen war. Zur MMK-Ausstellung, die vom *Beaux Arts Magazine* als «Beste internationale Ausstellung» ausgezeichnet wurde, erschien eine zweibändige Publikation; einer der beiden Bände ist ein Catalogue Raisonné der Arbeiten der Künstlerin. Auf welche Faktoren können wir dieses Interesse an einer Künstlerin zurückführen, deren Werk von der Kunstwelt nicht immer wohlwollend aufgenommen worden ist? Zum einen ist diese Entwicklung vielleicht als Teil eines Trends der letzten Jahre zu sehen: Künstlerinnen, die ihre Karriere in den 50er und 60er Jahren begannen – Lee Bontecou, Lee Lozano, Anne Truitt, um nur einige zu nennen –, finden endlich die Anerkennung, die ihnen gebührt. Eine zweite (und vielleicht zynischere) Antwort könnte im überhitzten Kunstmarkt unserer Zeit zu finden sein: In der Hoffnung auf die nächste grosse Entdeckung werden die Ateliers scheinbar immer jüngerer Künstler durchstöbert, und warum sollte man nicht auf den Gedanken kommen, auch die entgegengesetzte Richtung einzuschlagen und im Werk eines lange übersehenen Künstlers nach solchen Entdeckungen Ausschau zu halten. Und schliesslich könnte das Interesse an Sturtevants Werk aus der allgegenwärtigen Präsenz der Appropriation Art in der heutigen Kunstproduktion herrühren. Appropriationisten der 80er Jahre wie Sherrie Levine und Richard Prince sind inzwischen in der Kunstwelt etabliert, und das Prinzip der Appropriation liegt so unterschiedlichen Projekten wie den filmischen Reinventionen von Douglas Gordon, Pierre Huyghe und Brice Dellsperger und der inszenierten Photographie von Vik Muniz, Yasumasa Morimura und Sharon Core zugrunde. In Sturtevants Projekt, das in den 60er

MICHAEL LOBEL ist Direktor des M.A.-Programms in Moderner und Zeitgenössischer Kunst, Kunstkritik und -theorie am Purchase College, State University of New York. Er ist der Autor des Buches *Image Duplicator: Roy Lichtenstein and the Emergence of Pop Art* (Yale University Press).



STURTEVANT, "America, America," exhibition at Galerie J, Paris, 1966, exhibition view / Ausstellung in der Galerie J, Paris, Ausstellungsansicht.
(PHOTO: ARTIST'S STUDIO, PARIS)

STURTEVANT, WESSELMANN GREAT AMERICAN NUDE, 1966, oil and collage on canvas, 45 1/2 x 63 3/4" / Öl und Collage auf Leinwand, 116 x 162 cm.
(PHOTO: PERRY RUBENSTEIN GALLERY, NEW YORK)



STURTEVANT, DILLINGER RUNNING SERIES 1, 2000, film still, video.
(PHOTO: ARTIST'S STUDIO, PARIS)

Jahren seinen Anfang nahm, kann ein historischer Präzedenzfall für solche Praktiken gesehen werden.

Seit den 80er Jahren – in denen Sturtevants Werk zum ersten Mal «neu entdeckt» wurde – hängt dem Projekt der Künstlerin das Etikett der Appropriation Art avant la lettre an.[1] Diese Etikettierung beruht auf einem Anachronismus, denn als Sturtevant diese Richtung einschlug, war der Begriff «Appropriation» noch nicht in den Diskurs über zeitgenössische Kunst eingeführt worden. Erst in den 80er Jahren erhob sich, insbesondere im Umkreis der Zeitschrift *October*, die Stimme der Kunstkritik, um solche Praktiken der «Aneignung» zu benennen und – vielleicht wichtiger noch – zu verteidigen. Sturtevant hatte zu Beginn ihrer Laufbahn keine solchen einflussreichen Fürsprecher. Im weiteren Sinne steht «Appropriation» für jede Form der Entlehnung in der Kunst, und deshalb könnte man ihren Ansatz tatsächlich mit diesem Begriff bezeichnen. Da der Begriff jedoch auch eine enger gefasste historische Bedeutung hat, kann er unsere Sicht auf Sturtevants Werk einschränken, indem er unsere Aufmerksamkeit auf Kosten anderer signifikanter Merkmale ihres Projekts einseitig auf Strategien der Reiteration lenkt.

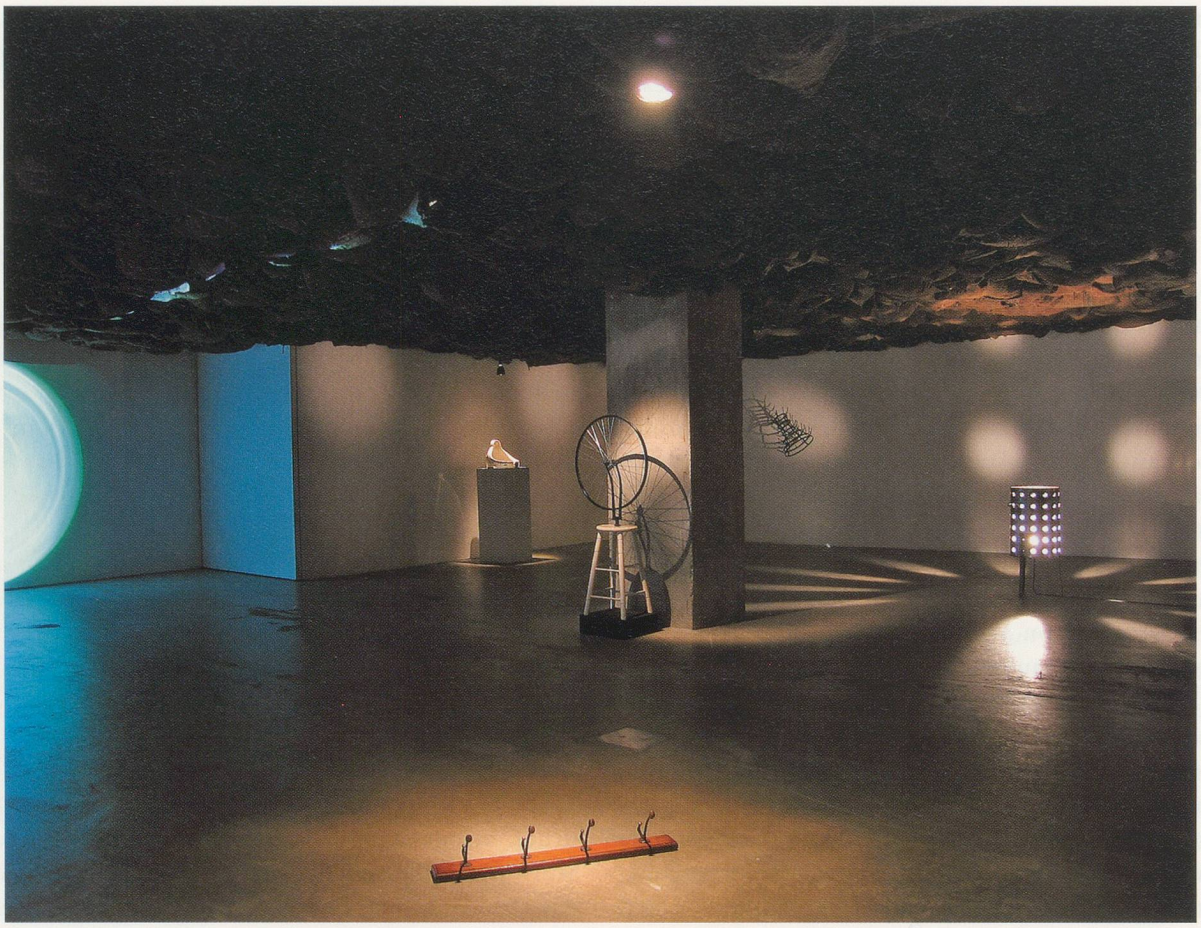
Ein Blick auf eine der ersten Ausstellungen Sturtevants – 1966 in der Galerie J in Paris – verdeutlicht, was ich meine. Meines Wissens gibt es nur ein photographisches Dokument dieser Ausstellung, eine Installationsaufnahme, die eine Teilansicht durch das Tafelglas-Schaufenster der Galerie zeigt. Die Werke, die auf dieser Aufnahme zu sehen sind, scheinen die allgemein anerkannte Darstellung des Schaffens der Künstlerin zu bestätigen: objektive Wiederholungen von Werken von Claes Oldenburg, George Segal, James Rosenquist, Tom Wesselmann und Roy Lichtenstein – Künstlern, die damals alle eng mit der Pop Art identifiziert wurden. (Sturtevant selbst besteht darauf, keine «Kopien» zu machen. Deshalb, und auch, um vom Begriff «Appropriation» wegzukommen, ziehe ich den Begriff «Wiederholungen» – «Repeats» – für die Bezeichnung ihrer Objekte vor.) Es gibt mehrere Interpretationsmöglichkeiten für die Intervention, die Sturtevant hier 1966 vorgenommen hat: eine logische Erweiterung des in der Pop Art beliebten Stilmittels der Duplikation, eine ironische Kritik am Erfolg dieser Bewegung, eine frivole «Camp»-Haltung oder vielleicht auch eine Kombination aller dieser Punkte. Welche Absicht die Künstlerin auch verfolgt haben mag, man versteht, weshalb

diese Ausstellung im flüchtigen Rückblick vom Aussichtspunkt der 80er Jahre (oder auch von unserer Zeit) aus als Vorläufer der Appropriation Art gesehen werden kann: Sturtevant schuf einfach Arbeiten ihrer Pop-Zeitgenossen neu und stellte sie als ihre eigenen aus. Und das war's auch schon, oder?

Nicht ganz. Zunächst einmal wäre die Präsentation zu nennen: In der Galerie J waren der WESSELMANN GREAT AMERICAN NUDE (1966) und das Lichtenstein-Gemälde eines weinenden Mädchens nicht konventionell gehängt, sondern sie standen auf dem Boden gegen die Wand gelehnt (das Gemälde des weinenden Mädchens war, wie man sieht, ausserdem hochkant gestellt). Diese Präsentationsweise ist signifikant: Sie wertet die Werke ab, indem sie ihren Status als blosse Objekte hervorhebt. In ihrer Ausstellung in der New Yorker Bianchini Gallery hatte die Künstlerin im Jahr zuvor etwas Ähnliches gemacht: Eine Gruppe von Werken war an einem rollbaren Kleiderständer aufgehängt, der in der Mitte der Galerie stand und von einer anderen Gipsfigur à la George Segal «gezogen» wurde. Die Werke wurden also mit gewöhnlichen Kleidungsstücken gleichgesetzt, eine Frank-Stella-Abstraktion oder eine Jasper-Johns-*Flag* wie eine Bluse oder eine Hose behandelt. Gleichzeitig liess diese Präsentation daran denken, wie Gemälde normalerweise – im Hinterzimmer einer Kunstgalerie oder in einem Museumsdepot – gelagert werden. Ein so aufbewahrtes Kunstwerk büsst seine Aura ein und wird zu einem ganz gewöhnlichen Gegenstand. In dieser Hinsicht ist die Haltung der Gipsfigur in der Galerie J signifikant: Sie hält nicht die ehrfurchtsvolle Distanz ein, wie sie normalerweise vor einem Kunstwerk gewahrt wird, sondern erinnert an einen Käufer, der seine Auswahl trifft. Und Sturtevant ging noch einen Schritt weiter: Im wörtlichsten Sinne hielt sie den Betrachter von den ausgestellten Werken fern. Die Tür zur Galerie war, wie sie selbst berichtet, für die Dauer der Ausstellung geschlossen; die ausgestellte Kunst wurde also wie in einem Schaufenster oder einem überdimensionierten Schaukasten präsentiert.

Wird Sturtevants Kunst als Appropriation Art eingeordnet, werden wir, wie ich schon sagte, dazu verleitet, sie hauptsächlich, wenn nicht ausschliesslich, unter den Gesichtspunkten der Urheberschaft und Originalität zu betrachten. Von Anfang an scheint sie sich jedoch, wie wir gesehen haben, auch und intensiv mit den institutionellen Rahmen und Präsentationsbedingungen von Kunst auseinander gesetzt zu haben. Das legt den Gedanken an Parallelen zwischen ihrem Werk und dem von Künstlern wie Marcel Broodthaers (man denke an sein MUSÉE D'ART MODERNE, DÉPARTEMENT DES AIGLES, 1972) oder Michael Asher mit seinen frühen Interventionen in Museum und Galerieräumen nahe, und ihr Projekt liesse sich als eine wegweisende Form der institutionellen Kritik betrachten, mit der diese Künstler identifiziert werden. Sogar der Titel der Ausstellung in der Galerie J – «America, America» – könnte diese Deutung stützen, zumal sich diese Galerie in Paris befand. Zum einen spricht aus diesem Titel ein Bewusstsein für die Verbindung zwischen Pop Art und nationaler Identität; schliesslich standen diese Bilder für den weit verbreiteten Einfluss der amerikanischen Massenkultur. Auf einer anderen Ebene stand die wörtliche Wiederholung in diesem Titel für die der Praxis der Künstlerin inhärente Duplikation. Darüber hinaus kann in der sowohl kulturellen wie auch geographischen Distanz, die der Titel zum Ausdruck bringt, eine Strategie gesehen werden, die Sturtevant (ebenso wie das Verschliessen der Tür) einsetzte, um den Betrachter zu den ausgestellten Werken auf Abstand zu halten. Diese Distanz ist ein «Generalschlüssel» zu ihrem Werk, verweisen ihre neu geschaffenen Objekte doch immer auf abwesende Originale.

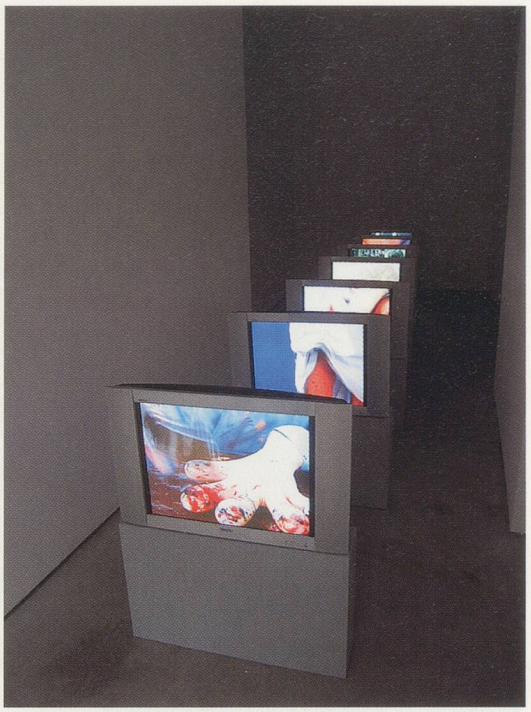
Doch selbst diese offenbar grundlegende Aussage – dass es sich bei den ausgestellten Werken um Duplikationen abwesender Originale handelte – hält einer eingehenden Prüfung nicht stand. Ein Aspekt der Photographie der Installation in der Galerie J hat mir lange keine Ruhe gelassen. Ich kenne mich in Lichtensteins Œuvre ziemlich gut aus und entdeckte, dass Sturtevant ihrem weinenden Mädchen kein Gemälde, sondern eine Graphik zugrunde gelegt hatte. Dass in ihren Händen aus diesem Blatt ein grossformatiges Gemälde geworden war, hatte ich immer für ein einmaliges Versehen gehalten – bis ich begann, die den anderen in der Galerie J gezeigten Werken zugrunde liegenden «Originale» in Augenschein zu nehmen. Und tatsächlich scheint es



STURTEVANT, PUSH AND SHOVE, 2005, installation view, Perry Rubenstein Gallery, New York / STOSSEN UND SCHIEBEN, Installationsansicht. (PHOTO: PERRY RUBENSTEIN GALLERY, NEW YORK)

der Fall zu sein, dass keines der Werke in der Ausstellung (zumindest keines von denen, die auf der Installationsphotographie zu sehen sind) einfach eine Wiederholung eines gegebenen Kunstwerks darstellt. Sturtevants STUDY FOR ROSENQUIST SPAGHETTI & GRASS (1966) war, wie der Lichtenstein, eine gemalte Version einer Darstellung, die ursprünglich auf einem graphischen Blatt zu sehen war. Ihr WESSELMANN GREAT AMERICAN NUDE? Die Aktdarstellung selbst (wie auch die Streifen darunter) wurde, wenn ich es richtig sehe, Wesselmanns GREAT AMERICAN NUDE #10 von 1961 entnommen. Wesselmanns Gemälde ist jedoch ein Tondo, ein kreisförmiges Bild, Sturtevants Version dagegen ein Rechteck (und auch im Hintergrund hat sie beträchtliche Änderungen vorgenommen). Sturtevants OLDENBURG HAMBURGER (1966)? Das von dieser charakteristischen Gurkenscheibe gekrönte Weichbrötchen sieht ganz wie Oldenburgs unverwechselbarer weicher FLOOR BURGER (1962) aus, doch Sturtevants Version besteht aus anderen Materialien und ist viel kleiner als Oldenburgs gewaltiges (mehr als zwei Meter breites) Sandwich. Und die Gipsfigur nach George Segal? Ein dieser Figur in der Galerie J entsprechendes Werk des Bildhauers, das Sturtevants Figur vorangegangen wäre, habe ich

STURTEVANT, THE DARK THREAT OF ABSENCE FRAGMENTED AND SLICED, 2002, video installation, 7 monitors / DIE DUNKLE BEDROHUNG DER FRAGMENTIERTEN UND IN SCHEIBEN GESCHNITTENEN ABWESENHEIT, Videoinstallation, 7 Monitore. (PHOTO: PERRY RUBENSTEIN GALLERY, NEW YORK)



nicht ausfindig machen können. Aber die Pose der Figur (sie steht, die rechte Hand liegt auf der Hüfte, die Hand des ausgestreckten linken Arms hält den oberen Rand eines Gemäldes) gleicht zum Verwechseln der eines Werks, das Segal im folgenden Jahr – 1967 – schuf: eines skulpturalen Porträts des Kunsthändlers Sidney Janis. Bei allem nötigen Respekt vor Jean Baudrillard könnten wir es hier mit einem Simulacrum zu tun haben, das dem Original ganz wörtlich vorhergeht?

Die Werke in der Ausstellung, die Sturtevant 1966 in der Galerie J zeigte, stellten keine Duplikationen bereits vorhandener Werke dar, sie wichen beträchtlich – in Grösse, Form oder Material – von den Modellen ab, die ihnen zugrunde lagen. Sie bestätigen ihre Beteuerung, dass es sich bei ihren Arbeiten nicht um Kopien handelt. Die Werke in dieser Ausstellung stellen eine Erweiterung der der Pop Art inhärenten Duplikation und gleichzeitig eine Kritik an dieser Praxis dar; sie lassen uns erkennen, dass jede Wiederholung notwendigerweise ein gewisses Mass an Differenz impliziert. Darüber hinaus unterstreichen sie den Bekanntheitsgrad, den Werke der Pop Art damals erreicht hatten: Sie waren zu veritablen Markenartikeln geworden, so dass selbst eine signifikant abgeänderte Version für das Originalwerk stehen konnte. Und sie widerlegen die weit verbreitete Ansicht, eine vorgeblich konzeptuell ausgerichtete Kunst wie die Sturtevants sei in erster Linie eine anti- oder nicht-visuelle Kunst. Die Arbeiten in der Galerie J machen vielmehr deutlich, wie unkritisch Dinge gemeinhin betrachtet werden. Dass sie so leichthin für nichts weiter als Eins-zu-eins-Kopien gehalten werden, unterstreicht nur, wie gleichgültig und träge unser Blick geworden ist, zumal in einer Kultur, in der wir ständig mit Bildern bombardiert werden. Um zum Schluss zu kommen: «Appropriation» ist ein unangemessener – oder zumindest doch unzulänglicher – Begriff für Sturtevants Werk, und nicht nur deshalb, weil er die historische Spezifität ihres Projekts nicht trifft. Ihre Ausstellung in der Galerie J zeigt, dass die scheinbar stumpfe Wiederholung auch zum Zweck einer Camouflage, einer Finte oder eines Tricks eingesetzt wurde: nicht einfach nur als Selbstzweck, sondern um gewichtige Fragen über den institutionellen Rahmen von Kunst und unsere gewohnheitsmässigen Sehweisen zu stellen.

(Übersetzung: Wolfgang Himmelberg)

1) «Sturtevants Werk lässt sich am besten von der zeitgenössischen Strategie der Appropriation her begreifen, die fast zwei Jahrzehnte nach dem Beginn ihres eigenen nachbildenden Projekts entwickelt wurde.» David Lurie, «Elaine Sturtevant, White Columns», in: *Arts Magazine,* Bd. 60, Nr. 8 (April 1986), S. 134.