

Cosima von Bonin : a dog's life = ein Hundeleben

Autor(en): **Simpson, Bennett / Schmidt, Suzanne**

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(2007)**

Heft 81: **Collaborations Ai Weiwei, Cosima von Bonin, Christian Jankowski**

PDF erstellt am: **15.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-681072>

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.

A DOG'S LIFE

BENNETT SIMPSON

Writing about the exquisitely complex paintings of Albert Oehlen, Diedrich Diederichsen once observed that viewers may “go through” such art as through the conflicts of life, since it “contains as much of the world as possible, but is itself clearly a treatment.”¹⁾ In so doing one emerges “better equipped back in the social world,” with a new and perhaps sympathetic understanding of things as they are. Diederichsen was pointing to a horizon of interpretation—a possible method of criticism. But I have always wanted to invert his observation. Is it not also true that many artists “go through” their lives in their works, imbuing the latter with all the conflicts, pleasures, and complexities that lived experience affords? To ask this is to seek meaning from an artist’s relation to his or her social and psychological context. “Going through” implies process and duration, submission and transformation. It implies difficulty as well, as in “she’s going through something.” And, ultimately, it implies a therapeutic function. For to “go through” art and come out better prepared for life is to suggest life deficiencies that art might redress.

In the past few years, Cologne-based artist Cosima von Bonin has presented audiences with her own version of this “going through” scenario. Her work,

BENNETT SIMPSON is Associate Curator at the Museum of Contemporary Art, Los Angeles.

comprising sculpture, installation, video, and stitched fabric “paintings,” along with numerous less categorizable forms, has been the subject of recent museum exhibitions in Hamburg, Cologne, and now Los Angeles, which last autumn presented its first large-scale survey in the United States, entitled “Roger and Out.” It was featured prominently in last year’s documenta 12, alongside curator Roger Buegel’s scant few other examples of contemporary work, and it has been included in numerous high-profile group shows dealing with German art of the past decades. What all of this means, in a literal sense, is that many people in many places have been looking at—and wondering what to make of—von Bonin’s quite various output.

As an American curator and critic of von Bonin’s work, culturally removed from its native reception, I have often found this looking and wondering to be accompanied by a degree of confusion that transcends the banal “I don’t get it” of idle museum viewers. It is frequently remarked upon, by those sympathetic to its challenges, that von Bonin’s art is extraordinarily rich in “context” and that, indeed, some vestige of biographical “back-story” clings to its potential to communicate. Like that of Martin Kippenberger, an older but close associate, her work is all too readily employed as a case study in recent art-social history, especially as it relates to the mythical Cologne scene of the past two decades.²⁾ I have often



COSIMA VON BONIN, "Roger and Out," 2007, exhibition view /
 Ausstellungsansicht, Museum of Contemporary Art, Los Angeles.

been in the position of discussing a given installation and felt compelled to launch into third-hand anecdotes, personal extrapolations, and condensations of art genealogy that are absolutely foreign to American viewers. One thinks that surely this is justified since von Bonin so often produces in collaboration, weaving the efforts and even the artworks of other artists into her own exhibitions. Certainly spelling this out, picking apart this membrane of reference, would be necessary to fully express von Bonin's work.

My conjuring routine has barely commenced, however, when a deeper type of frustration occurs. "How are we supposed to know this?" the audience will balk. "You ask us to consider von Bonin, but now also Michael Krebber and Josef Strau, the hierarchies and attitudes of far-away Cologne, all these personal relationships?" And immediately, it would seem, I am trapped. I must distinguish, as if this were possible, von Bonin's life—not just with these artists, one of

whom (Krebber) she has been married to for years, but with a changing host of many others—from the specific meaning of their interactions, their *habitus*, as Pierre Bourdieu would call it. And before long I have found myself speaking about bars and galleries that no longer exist, that I certainly never knew, legends about legends: that is, I have found myself in a place very far removed from the immediate possibilities of engaging with the work at hand. Though social facticity barks and breathes through von Bonin's art in the most manifest ways, it is this same specificity that so often provokes cries of opacity and insiderness. To insist on this degree of detail, as a "correct way in," becomes a game of pedants.

Of course it is and isn't. For some context excludes, for others it enlightens and gives entry. Eventually, however, this problem becomes a sort of red herring. One way viewers may access von Bonin's work—one way that much art may be accessed, but



COSIMA VON BONIN, CAN CRY AT WILL, 2007, cotton, wool, 66 1/2 x 59 3/4" /
KANN AUF BEFEHL WEINEN, Baumwolle, Wolle, 169 x 152 cm.

rarely is—is to ask how it is common to one's own experience rather than specific to a context that is perceived to be different. In our desire to know and by extension to possess what is foreign, we often over-complicate what is most evident about her art. This misprision is not without its own symptomatic truth. Exceptional "Cologne," whatever it actually was, has become a vaunted short hand for an art world in which social values of context and relationship are paramount to values of aesthetics or art history. This situation is increasingly expedient for a globalized sphere of art reception that has rendered the latter values nearly irrelevant anyway: obstacles to participation rather than substantive categories of appreciation. If we are to avoid the "contextual trap" in von Bonin's work, it seems, we must begin by acknowledging our own individual participation in social life, so that art may become an analogous, albeit new and autonomous, window onto the familiar.

Simply looking around a room of von Bonin's work one cannot but notice the many instances of control, domination, subordination, and friendship presented literally and metaphorically. INSTALLATION MÜNZSTRASSE HAMBURG (1990), for instance, von Bonin's first work of art made in collaboration with Strau, consists of numerous brightly colored balloons printed with the names, birth dates, and first exhibition dates of older artists (a modified roster of Harald Szeemann's "When Attitudes Become Form" exhibition). If this direct reference to an artistic field—one that might float or burst a beginner's entrance—seems incongruous next to von Bonin's more hermetic recent works, one need only take a step back. The architectural sculptures that have been a staple of her practice for the past half-decade also speak of entry and confinement, with their obvious allusions to gates, fences, surveillance platforms, classrooms, and prison cells. Even abstracted, the slick metallic construction of these objects, their grills and enameled surfaces, suggests an anxiety about being where one is but menaces the thought of going elsewhere. A viewer could be heartened therefore by von Bonin's use of softer, "friendlier" animal motifs, especially by the giant tweed-covered stuffed bulldogs or the plaid fabric "paintings" stitched with cartoon hounds. But here again it does not take a

contextualist read to sense what is crucial about these figures: dogs are lowly, subordinate companions; their rowdiness demands training, their affections serve. Like the "young" artist implied by her balloons or the viewer confined by her gates, von Bonin's dogs are subjects defined by others' control of them. Although her specific experience must contribute to the formation of such a metaphor, few do not get a dog's life.

In her 2004 opus exhibition "2 Positionen auf einmal" (2 Positions at Once), which incorporated a pair of video works entitled KAPITULATION (2004) and HUNDESCHULE (*Obedience School*, 2004), as well as the sets and props used in their making, von Bonin's dogs are met by another enduring figure, a large, ungainly catamaran that over the years has functioned as a kind of self-surrogate for the artist. Too complex to describe here in detail, the videos' narratives revolve around the fate of this boat, set upon by a group of young people attempting to turn it—to make it fit—within the tight confines of a room (which may be a kind of classroom). Off to the side, guided by handlers in judo robes and plastic hound dog masks, a pair of small but stout French bulldog's looks on, witnesses to this strange lesson in subordination. However else they are linked by von Bonin, dogs and boats are each made to heel, each mastered. The videos picture this process as both painful and necessary; it is simply what happens. As with Oehlen and Kippenberger in Cologne, as with so many artists in any context, the yoke of subjectivity weighs heavy. But this should not be a burden. It is the special province of art to show us what we already know in a way that is absolutely new and absolutely common all at once.

1) Diedrich Diederichsen, "Triumphs, Setbacks, Rear Exits, and Cease Fires: Some Aesthetic Issues Concerning Albert Oehlen, and Some Architectural and Musical Comparisons" in *Oehlen Williams 95* (Columbus, Ohio: Wexner Center for the Arts, The Ohio State University, 1995), p. 117.

2) An exhibition curated by this author, "Make Your Own Life: Artists in and out of Cologne" (Institute of Contemporary Art, Philadelphia, 2006), could be accused of such an illustrating impulse, were it to be taken as "straight" documentary. Suffice it to say, the exhibition's conflation of times, contexts, practices, and thematics sought a more anticipatory and polemical relation to history.

EIN HUNDELEBEN

BENNETT SIMPSON

Im Zusammenhang mit den höchst komplexen Bildern von Albert Oehlen bemerkte Diederich Diederichsen einmal, dass Betrachterinnen und Betrachter solche Kunstwerke «durchleben» können wie kritische Lebenssituationen, da sie «so welthaltig wie möglich seien, aber selbst eindeutig ein Heilverfahren darstellten».¹⁾ Lässt man sich darauf ein, so lernt man die Dinge, wie sie nun einmal sind, neu, vielleicht auch verständnisvoller zu betrachten und kehrt «besser gerüstet in die Gesellschaft zurück». Diederichsen verwies auf einen Deutungshorizont – eine mögliche Methode der Kritik –, doch ich wollte diese Aussage schon immer auf den Kopf stellen. Denn trifft es nicht ebenso zu, dass viele Künstler in ihren Werken ihr Leben noch einmal «durchleben» und sie dadurch mit allen Konflikten, Freuden und der ganzen Komplexität gelebter Erfahrung aufladen? Diese Frage zu stellen heisst, dem Verhältnis des Künstlers/der Künstlerin zu seinem/ihrer gesellschaftlichen und psychologischen Kontext eine Bedeutung abgewinnen zu wollen. «Durchleben» impliziert einen Prozess und eine Dauer, ein Sich-

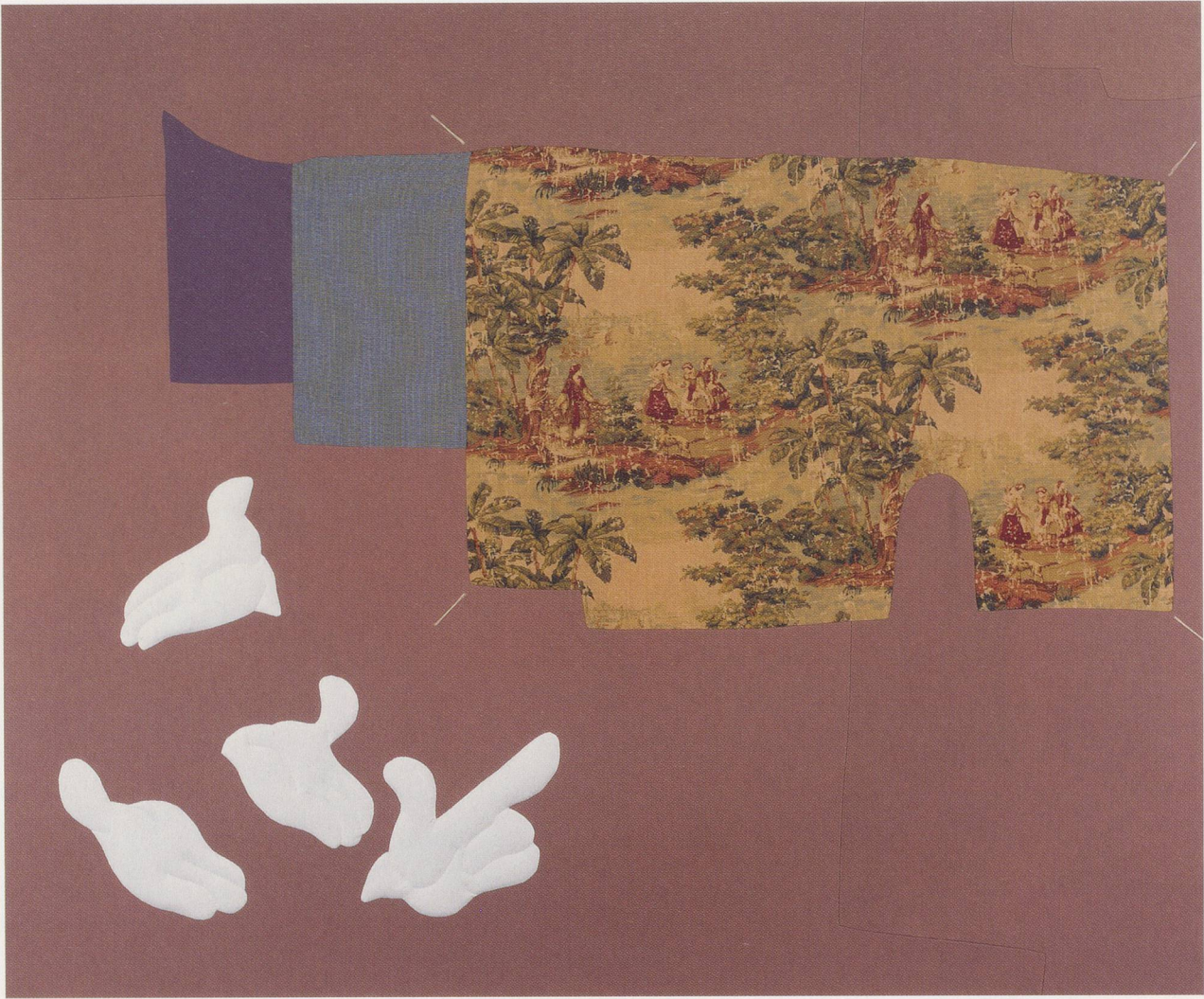
Unterwerfen und eine Verwandlung. Es impliziert auch eine Schwierigkeit, wie in «sie macht gerade etwas durch». Und schliesslich impliziert es auch eine therapeutische Funktion. Denn das «Durchleben» von Kunst, um danach besser für das Leben gerüstet zu sein, lässt auf Defizite des Lebens schliessen, die vielleicht durch Kunst behoben werden könnten.

Im Lauf der letzten Jahre hat die in Köln lebende Künstlerin Cosima von Bonin das Publikum wiederholt mit ihrer eigenen Version dieses «Durchleben»-Szenarios konfrontiert. Ihrem Werk, das Skulpturen, Installationen, Videos und genähte Stoffbilder umfasst, aber auch Kunstformen, die sich weniger klar einordnen lassen, wurden jüngst Museumsausstellungen in Hamburg und Köln zuteil, jetzt auch in Los Angeles, wo letzten Herbst unter dem Titel «Roger and Out» die erste grosse Überblicksausstellung der Künstlerin in den USA stattfand. Unter den von Kurator Roger Buerger äusserst knapp bemessenen zeitgenössischen Beiträgen an der letztjährigen documenta nahm von Bonins Arbeit einen bedeutenden Platz ein, und auch in zahlreichen wichtigen Gruppenausstellungen deutscher Kunst der letzten Jahrzehnte war sie jeweils vertreten. Das bedeutet

BENNETT SIMPSON ist Kurator am Museum of Contemporary Art in Los Angeles.



COSIMA VON BONIN, *HOME & DOG (LOOP #1)*, 2007, tweed, cotton, 43 x 54 1/4" /
HAUS & HUND (LOOP #1), Tweed, Baumwolle, 109 x 138 cm.



COSIMA VON BONIN, *CONDITION REPORT*, 2007, tweed, cotton, 80 ³/₄ x 96" /
ZUSTANDSBERICHT, Tweed, Baumwolle, 205 x 245 cm.

ganz konkret, dass viele Leute an vielen Orten die sehr vielseitige Produktion dieser Künstlerin gesehen und sich gefragt haben, was sie damit anfangen können.

Als amerikanischer Kurator und Kritiker der Kunst Cosima von Bonins – und damit aus einer gewissen kulturellen Distanz zu deren Rezeption im Ursprungsland – habe ich oft erlebt, dass dieses Schauen und Staunen mit einer Verwirrung einherging, die über das übliche «Das kapiert ich nicht» passiver Museumsbesucher hinausging. Von denen, die der Herausforderung dieser Kunst positiv gegenüberstehen, wird oft angeführt, dass von Bonins Kunst eine ausgesprochene Kontextdichte aufweise und dass ihr kommunikatives Potenzial tatsächlich mit Spuren eines «biographischen Hintergrundes» durchsetzt sei. Wie die Kunst von Martin Kippenberger, einem älteren, aber durchaus geistesverwandten Kollegen, wird ihr Werk nur zu gern als Fallstudie der neuesten Sozialgeschichte der Kunst bemüht, umso mehr, als es mit der legendären Kölner Szene der letzten zwei Jahrzehnte verknüpft ist.²⁾ Ich war schon oft in der Lage über irgendeine Installation sprechen zu müssen und fühlte mich dabei genötigt, Anekdoten aus dritter Hand, persönliche Rückschlüsse und Abrisse der kunsthistorischen Vorgeschichte zum Besten zu geben, die dem amerikanischen Publikum vollkommen fremd sind. Dies gilt allgemein als absolut gerechtfertigt, da von Bonin oft mit anderen Künstlern zusammenarbeitet und die Anstrengungen, ja sogar die Werke anderer Künstler in ihre eigenen Ausstellungen einbezieht. Gewiss ist es notwendig, dies auszubuchstabieren und ihre Bezugnahmen zu erklären, um von Bonins Arbeit in ihrer ganzen Fülle zu veranschaulichen.

Kaum hat mein Erläuterungsprogramm jeweils begonnen, macht sich jedoch noch grössere Frustration breit. «Woher sollen wir das wissen?», bockt das Publikum. «Sie wollen, dass wir von Bonin anschauen, aber jetzt auch noch Michael Krebber und Joseph Strau, die Machtverhältnisse und Positionen im fernen Köln, all diese persönlichen Beziehungen?» Und schon, so scheint es, sitze ich in der Falle. Als ob dies möglich wäre, muss ich eine differenzierte Darstellung liefern von Cosima von Bonins Leben – nicht nur mit den genannten Künstlern, mit

Michael Krebber ist sie verheiratet, sondern auch mit einer wechselnden Schar unzähliger anderer – einschliesslich der besonderen Bedeutung ihrer Interaktionen, ihres Habitus, wie Pierre Bourdieu es nennen würde. Kurz darauf ertappe ich mich dabei, wie ich von Bars und Galerien erzähle, die nicht mehr existieren und die ich natürlich auch nicht gekannt habe, Legenden über Legenden: Ich habe mich also sehr weit von der unmittelbaren Möglichkeit, mich mit dem vorliegenden Kunstwerk zu beschäftigen, entfernt. Obwohl uns die gesellschaftliche Realität aus von Bonins Kunst ausgesprochen handfest entgegenschlägt, löst ebendiese Besonderheit häufig den Vorwurf aus, es handle sich um eine unverständliche Kunst für Insider. Auf dieser Detailgenauigkeit als «korrektem Einstieg» zu beharren erweist sich als ein Spiel für Pedanten.

Natürlich ist es dies – und doch auch wieder nicht. Einige fühlen sich durch den Kontext ausgeschlossen, für andere ist er aufschlussreich und er ebnet ihnen den Zugang. Letzten Endes führt uns dieses Problem jedoch auf eine falsche Spur. Ein Weg, auf dem man sich von Bonins Werk nähern kann – ein Weg, der Zugang zu vielen Kunstwerken bietet, aber selten beschritten wird –, besteht darin, sich zu fragen, was diese Kunst mit unserer eigenen Erfahrung verbindet, statt zu fragen, wie sie mit einem Kontext zusammenhängt, den wir als fremd wahrnehmen. Durch unsere Sehnsucht das Fremde kennen und in der Folge auch besitzen zu wollen komplizieren wir das in dieser Kunst offensichtlich zutage Tretende unnötig. Diese Fehlleistung ist nicht frei von einer eigenen verräterischen Wahrheit. Das aussergewöhnliche «Köln», was immer es in Wahrheit gewesen sein mag, ist zu einer beliebten Kurzformel für eine Kunstwelt geworden, die gesellschaftliche Werte, wie Kontext und Beziehung, höher einschätzt als ästhetische oder kunsthistorische. Dieser Sachverhalt trifft je länger, je mehr auch für eine globalisierte Sphäre der Kunstrezeption zu, welche diese Werte hat nahezu irrelevant werden lassen, nämlich eher zu Hindernissen für die Partizipation als zu wesentlichen Urteilkriterien. Wenn wir die «Kontextfalle» in von Bonins Werk vermeiden wollen, müssen wir, so scheint es, damit beginnen, uns unsere eigene Rolle in der Gesellschaft bewusst

zu machen, damit die Kunst zu einem analogen, aber neuen und eigenständigen Fenster auf das Vertraute werden kann.

Sieht man sich in einem Raum mit Arbeiten Cosima von Bonins um, so springen einem unweigerlich die vielen direkten und metaphorischen Beispiele von Kontrolle, Herrschaft, Unterwerfung und Freundschaft ins Auge. INSTALLATION MÜNZSTRASSE HAMBURG (1990) etwa, das allererste Werk der Künstlerin, das in Zusammenarbeit mit Strau entstand, besteht aus vielen leuchtend bunten Ballons, die mit den Namen, Geburtsdaten und ersten Ausstellungsdaten älterer Künstler bedruckt sind (eine Abwandlung des Musters von Harald Szeemanns Ausstellung «When Attitudes Become Form»). Wenn diese direkte Anspielung auf einen künstlerischen Bereich – die den erfolgreichen Start eines Newcomers ebenso fördern wie vereiteln kann – überhaupt nicht zu von Bonins aktuellen, hermetischeren Werken zu passen scheint, so muss man nur einen Schritt zurückgehen. Die architektonischen Skulpturen, die in den letzten fünf Jahren den Hauptteil ihrer Tätigkeit ausmachten, künden mit ihren offensichtlichen Anspielungen auf Tore, Zäune, Überwachungsplattformen, Schulzimmer und Gefängniszellen ebenfalls von Zugängen und vom Eingesperrtsein. Selbst in der Abstraktion deuten die glatten Metallkonstruktionen dieser Objekte, ihre Gitterroste und lackierten Oberflächen, eine Unsicherheit darüber an, wo man sich eigentlich befindet, und jagen einem gleichzeitig Angst davor ein, auch nur daran zu denken, woandershin zu gehen. Der Betrachter könnte sich daher durch von Bonins Verwendung sanfterer, freundlicherer Tiermotive ermuntert fühlen, insbesondere durch die riesigen mit Tweed überzogenen ausgestopften Bulldoggen oder die Schottenstoff-Bilder mit aufgenähten Cartoon-Hunden. Aber auch hier bedarf es keiner kontextbezogenen Interpretation, um herauszuspüren, was das Entscheidende dieser Figuren ist: Hunde sind demütige, unterwürfige Begleiter; ihre Rauflust verlangt nach Dressur, ihre Neigungen sind nützlich. Wie der «junge» Künstler, den die Ballons implizieren, oder der Betrachter, der sich durch ihre Tore eingeschlossen fühlt, sind auch von Bonins Hunde Subjekte, die dadurch definiert sind, dass sie von anderen kontrolliert werden. Zwar

muss ihre persönliche Erfahrung zur Bildung einer solchen Metapher beigetragen haben, aber nur wenige führen ke i n Hundeleben.

In der Werkausstellung «2 Positionen auf einmal», 2004 – sie besteht aus den beiden Videoarbeiten KAPITULATION und HUNDESCHULE sowie den beim Drehen verwendeten Kulissen und Requisiten –, treffen von Bonins Hunde auf eine weitere dauernd wiederkehrende Figur, einen grossen, plumpen Katamaran, der über Jahre hinweg als eine Art Stellvertreter der Künstlerin gedient hat. Die Handlung, zu komplex, als dass sie hier im Detail beschrieben werden könnte, kreist um das Schicksal dieses Bootes, ausgehend von einer Gruppe junger Leute, die es in einem etwas beengten Raum (es könnte ein Schulzimmer sein) umzudrehen versuchen – um es wieder flott zu machen. Von der Seite her schauen zwei kleine, aber stämmige Französische Bulldoggen dem Treiben zu – in Begleitung von Hundeführern in Judokleidung und Plastik-Hundemasken – und werden Zeugen dieser seltsamen Lektion in Sachen Unterordnung. Wie immer die Künstlerin sie auch sonst noch miteinander verknüpfen mag, Hunde wie Boote sind dafür geschaffen, kontrolliert und beherrscht zu werden. Die Videos setzen dies als ebenso schmerzhaften wie notwendigen Prozess ins Bild; so, wie es sich eben abspielt. Wie bei Oehlen und Kippenberger in Köln und wie bei vielen anderen Künstlern in beliebigen Kontexten wiegt das Joch der Subjektivität schwer. Aber es sollte keine Last sein. Es ist die besondere Aufgabe der Kunst, uns auf zugleich vollkommen neue und vollkommen vertraute Art und Weise zu zeigen, was wir bereits wissen.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Diedrich Diederichsen, «Triumphs, Setbacks, Rear Exits, and Cease Fires: Some Aesthetic Issues Concerning Albert Oehlen, and Some Architectural and Musical Comparisons», in: *Oehlen Williams 95*, Wexner Center for the Arts, The Ohio State University, Columbus, Ohio, 1995, S. 117. (Zitat aus dem Engl. übersetzt.)

2) Die vom Autor kuratierte Ausstellung «Make Your Own Life: Artists in and out of Cologne» (Institute of Contemporary Art, Philadelphia, 2006) könnte man einen ähnlich illustrativen Ansatz vorwerfen, sofern man die Ausstellung «strikt» dokumentarisch versteht. Dem sei hier nur entgegeng gehalten, dass sie durch ihr Verschmelzen von Zeiten, Kontexten, Praktiken und Themen vielmehr ein antizipatorisches und polemisches Verhältnis zur Geschichte im Visier hatte.

COSIMA VON BONIN, CAN CRY AT WILL, 2007, cotton, silk, felt, fleece, 96 3/4 x 81 1/2" / KANN AUF BEFEHL WEINEN, Baumwolle, Seide, Filz, Gewebe, 246 x 207 cm.

