

[Collaboration] Jean-Luc Mylayne

Objekttyp: **Group**

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

Band (Jahr): - **(2009)**

Heft 85: **Collaborations Maria Lassnig, Beatriz Milhazes, Josh Smith**

PDF erstellt am: **11.07.2024**

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.

JEAN-LUC MYLAYNE, NO. 414, DÉCEMBRE 2008 - JANVIER FÉVRIER 2009, 123 x 133 cm / 48 7/8 x 80 1/4" (COPYRIGHT ALL PHOTOS: JEAN-LUC MYLAYNE)



JEAN-LUC MYLAYNE

JEAN-LUC MYLAYNE, NO. 414, DÉCEMBRE 2008 - JANVIER FÉVRIER 2009, 123 x 133 cm / 48 7/8 x 80 1/4" (COPYRIGHT ALL PHOTOS: JEAN-LUC MYLAYNE)

UNDERSTANDING LIFE

JOSEF HELFENSTEIN

Jean-Luc Mylayne's photographs represent places of transition between human settlements and nature. They do not show the constructed world of cities or highways, nor do they celebrate nature. What they show is the territory in between, ordinary suburban and rural environments. In fact, Mylayne's photographs seem at first sight rather indifferent to the particularities of the environment they present. The real focus in his work is the bird, Mylayne's partner without which his work would not exist. He is mainly interested in small, mostly commonplace songbirds; he does not pursue the larger, more spectacular birds of prey. Locations vary, from France and other European countries to sites in the United States, mainly in West Texas and New Mexico. Neither the location nor the species of the birds are identified in the titles.

Mylayne has predetermined certain conditions of his artistic practice—most significantly his refusal to use telephoto lenses, and his willingness to endure sometimes extremely long waiting periods, until the birds have become familiar with his presence and eventually “agree” to be photographed. These conditions are part of his carefully constructed conceptual framework. Like many of his well known predecessors (Brassaï and Henri Cartier-Bresson), Mylayne searches for the unique picture. However, he is not looking for the iconic, historical moment or event, but rather for the coincidental encounter experi-

enced in his case only by the photographer and the bird. Time, patience, and an unwavering mental focus based on a profound passion for his subject inform Mylayne's work as an artist.

Mylayne's art is based on a fundamental paradox. As frozen fragments of time, photographs always contain and reflect on mortality; they participate in the vulnerability of what they represent.¹⁾ And indeed, the notion of temporality is at the core of Mylayne's practice. The natural act of seeing performed by human eyes is fundamentally different from a photograph. Human eyes move constantly, very similar to the continuously changing position and posture of small birds. And yet, the very technical principles of the medium of photography limit the final product to the representation of a frozen instant, arbitrarily chosen from the endless and undivided flux of life. This inherent dilemma of the medium becomes especially acute in contrast to Mylayne's subject. Birds have an immensely fleeting presence. They move often and fast. They are usually evasive and avoid the proximity of humans. Their ephemeral nature makes them inaccessible and enigmatic. The very nature of birds evokes temporality and transitoriness, the momentary rather than permanence. Photographs, however, tend to freeze the movement of life. Unlike Mylayne's subject, photographs are inherently motionless, which does not only mean that the figures they represent “do not move; it means that they do not emerge, do not leave: they are anesthetized and fastened down, like butterflies.”²⁾ Mylayne is aware of this predicament, and the ways in which he deals with it make his work unique.

JOSEF HELFENSTEIN was Curator and Director of the Paul Klee Foundation at the Bern Museum of Fine Arts until the year 2000. He is currently Director of the Menil Collection in Houston, TX.



JEAN-LUC MYLAYNE, NO. 445, NOVEMBRE DÉCEMBRE 2007, 123 x 123 cm / 48 1/2 x 48 1/2".



JEAN-LUC MYLAYNE, NO. 352,
NOVEMBRE DÉCEMBRE 2005,
190 x 153 cm / 74 ³/₄ x 60 ¹/₄".

Mylayne's images are usually not taken from close up. It is as if he tries to avoid imposing the cold eye of the camera on his delicate subjects. His photographs are at times inconsistently lighted. Depending on the time of day when they were taken, parts of them can be underexposed. They seem to manifest a cautious approach to his subjects, an attempt to capture their fleeting existence without subjugating them to his equipment and therefore to the hegemony of the human species.

One of the defining factors of Mylayne's practice is the extraordinary commitment to time he makes in order to accomplish each photograph. The amount of preparation time is diametrically opposed to the short instant of mechanically taking the photograph. Mylayne's works have a slow-down effect, an impression that is underscored by the fact that the titles do not identify names of birds or locations, but only contain information about the time it took for the photograph to be completed. This detail tells us that what we see is not "the decisive moment," but rather that the artist was there for a comparatively endless period of time. By disappearing into the landscape and restricting his role to waiting until the bird agrees to act within the preconstructed frame of the "tableau" (a term the artist has used) that Mylayne has created, he rejects the authoritative role of the artist. Furthermore, he detaches himself from the uncritical notion of the centrality of the human subject.

The slow pace of production and rarity of Mylayne's photographs are a paradox that reflects well on his conceptual approach. He has produced fewer than four hundred works in more than three decades. In addition, he never produces more than one print; each photograph is unique. Conceptually, reducing the number of "shots" counteracts photography's in-

herent inclination to annihilate itself: the more pictures, the greater their tendency to negate one another. The more often we are exposed to images, the less real they become. The more we watch television, the less we know. Mylayne's decision to subvert the convention of making countless pictures and selecting the best ones by producing very few over a long period of time may seem unusual from an artistic and economic point of view. However, it is the only way to create a partnership with the objects of his artistic search, the birds.

No doubt Mylayne is aware of the medium's inherent ideological confines and has decided to neutralize its most disturbing feature—its character as an instrument of power, a weapon—by redefining its use and adapting the machinery of the camera to the utterly unpredictable, elusive patterns of the goings-on of small birds. Mylayne's redefinition of his technical device—to transform the camera into an instrument of slow, philosophical examination rather than quick execution—reflects nothing less than a paradigmatic shift in how nature is perceived.

Mylayne's pictures are the opposite of straight photography; they do not confirm perceptual illusion or visual simplicity, nor do they uphold the notion of photography as the most empirical of all media. Instead, they reflect a shift in perception and ideology away from using the camera as an instrument of dominance and power to an instrument that is able to convey a non-manipulative approach to one of the most "intangible" and delicate species of living creatures. Mylayne's photographs reflect his philosophical beliefs and understanding that in today's world every form of life is fundamentally interconnected and interdependent. It is a shift that indicates a critique of the one-dimensional relationship between man and nature, a move from human-centered to more universal, or earth-centered values.³⁾

Birds are among the most vulnerable animals, threatened by habitat loss and global climate change. Almost all of the songbird species are in steep decline with the Earth becoming increasingly less habitable. And yet, birds represent the geography of life in a more complex sense than most living creatures. Using as their habitat not just the crust of the earth, but also the air above it, birds signify life in the inhab-

itable world—the precariousness of life in the thin biosphere of our planet upon which all life depends, and within which it exists. Mylayne's tableaux are not photographic portraits of birds; they are attempts to capture their presence as messengers of the utterly rich, mysterious web of life.

Mylayne's art deals with both the notion of reality as well as the phenomenon of perception. Over many years, the artist has developed a sophisticated technique of using multiple lenses in the same picture. His self-reflexive approach, the deep questions he has about the transformation of culture and, in its wake, nature, manifests itself in the multi-focal complexity of his photographs. We usually distinguish in his pictures an inconsistency of representation, a carefully balanced juxtaposition of sharp-focus and out-of-focus areas. Mylayne's decision to use multiple lenses in the same picture breaks the uniformity and transcendence of the photograph and introduces, through the chromatic values of the blurred parts, a painterly element into the work. The birds in these pictures often remain fuzzy and visually evasive; rarely does the bird confront the camera in a way that displays it, in the eyes of the viewer, as an object, isolated from its environment. The opposite is true. Mylayne's depictions of birds avoid disassociating them from the environment of which they are a part.

The inconsistency of focus in Mylayne's pictures invites the eyes to perform in much the same way they perceive the "real world." Their constant movement enables them to adjust to the constructed complexity of the multi-focal spaces in the photographs. What distinguishes the visual perception of the "real world" from the viewing of these works are the complexities of time represented by the inconsistencies of focus contained within the picture frame, which Lynne Cooke notes "stimulates reflections on time."⁴ Interestingly, in some photographs it is not the bird, easily associated with quick movements and velocity, but the static habitat around it that is blurred, as if vanishing before the viewer's eyes. Changes of focus within the same picture break the illusionist unity of the image; blurring can also indicate differences in temporality (it could be speed as well as timelessness). Whether this working method is the result of an artistic decision or a more fundamental skepticism

(is reality at all knowable?), or both, remains an open question. But Mylayne's technique of multi-focal representation certainly undermines the conventional observation of the photograph as a photograph. By breaking the illusionist uniformity of photographic depiction, the artist makes us realize that his pictures are more than visual records; conceptually speaking, they are also exercises in the practice of photography.

The multi-focal "painterliness," and the denial and critique of visual clarity make it clear that Mylayne's photographs are not portraits of birds, but images of chance encounters, reflecting on a relationship between an extremely elusive animal and the artist, who is a migrating nomad himself (Mylayne has no fixed residence). Birds never appear in an anthropomorphized, romantic relationship to the viewer. They remain distant, untamable, depicted in a way that doesn't compromise their otherness. These photographs never provide the promise that the co-existence or, even less so, the communication between humans and birds is an easy one. On the contrary, the time- and labor-intensive process of making the works functions as a metaphor for how historically charged and fundamentally problematic humankind's relationship with nature has become.

I thank Laureen Schipsi for her critical reading of this text.

1) Susan Sontag, *On Photography* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1973), p. 14.

2) Roland Barthes, *Camera Lucida. Reflections on Photography* (New York: Hill and Wang, 1981), p. 57.

3) Fritjof Capra, *The Web of Life. A New Scientific Understanding of Living Systems* (New York: Anchor Books, 1996).

4) Lynne Cooke, "Time Lapse" in *Jean-Luc Mylayne* (Santa Fe: Twin Palms Publishers, 2007), unpaginated.



LEBEN BEGREIFEN

JOSEF HELFENSTEIN

Jean-Luc Mylaynes Photographien zeigen Orte des Übergangs zwischen Siedlungsraum und Natur. Sie präsentieren uns weder die gebaute Welt der Städte und Schnellstrassen, noch schwelgen sie in Naturansichten, sondern führen uns vor Augen, was dazwischen liegt: unspektakuläre Vorstadtgebiete und ländliche Umgebungen. Tatsächlich wirken Mylaynes Bilder auf den ersten Blick ziemlich gleichgültig gegenüber den Besonderheiten der jeweils gezeigten Umgebung. Im Zentrum des Interesses steht der Vogel als eigentlicher Partner des Künstlers – ohne ihn gäbe es dieses Werk nicht. Mylaynes Augenmerk gilt vorwiegend kleinen, gewöhnlichen Singvögeln; die grösseren, eindrucklicheren Raubvögel sind nicht Gegenstand seiner Bilder. Die Orte wechseln, von Frankreich und anderen europäischen Ländern bis zu Gegenden in den USA, vor allem in West Texas und New Mexico. Weder Ort noch Vogelart werden im Werktitel genannt.

Gewisse Umstände seiner künstlerischen Arbeit hat Mylayne von vornherein festgelegt – in erster Linie den Verzicht auf Teleobjektive und die Bereitschaft, manchmal extrem lange Wartezeiten in Kauf zu nehmen, bis die Vögel sich an seine Gegenwart gewöhnt haben und damit «einverstanden sind», fotografiert zu werden. Diese Entscheidungen sind Teil der sorgfältig konstruierten konzeptuellen Rahmenbedingungen seiner Arbeit. Wie viele seiner berühmten Vorgänger (seine Landsmänner Brassai oder Henri Cartier-Bresson können als Bei-

spiel dienen) ist Mylayne auf der Suche nach dem einzigartigen Bild. Er sucht jedoch nicht den ikonenhaften, historischen Moment, das besondere Ereignis, sondern die Zufallsbegegnung mit Vögeln, ein Erlebnis, an dem nur der Photograph und der Vogel beteiligt sind. Zeit, Geduld und unermüdliche Konzentration, in jahrelanger Praxis entwickelt und gestützt auf eine tiefe Leidenschaft für seinen Gegenstand, prägen Mylaynes künstlerische Arbeit.

Mylaynes Kunst beruht auf einem grundlegenden Widerspruch. Als fixierte Fragmente von Zeit haben Photographien Teil an der Sterblichkeit, die sie reflektieren; sie nehmen teil an der Verletzlichkeit dessen, was sie abbilden.¹⁾ Tatsächlich ist der Begriff der Zeitlichkeit ein zentraler Punkt seiner Arbeit. Der natürliche Sehvorgang des menschlichen Auges ist grundlegend verschieden vom rational konstruierten Bild, das die Photographie vermittelt. Das menschliche Auge ist ständig in Bewegung, ganz ähnlich wie die laufend wechselnde Position und Haltung kleiner Vögel. Dennoch sorgen die spezifischen technischen Voraussetzungen des Mediums Photographie dafür, dass das Endprodukt auf die Wiedergabe eines willkürlich aus dem endlosen, unteilbaren Fluss des Lebens herausgegriffenen Augenblicks beschränkt ist. Dieses Dilemma des Mediums tritt bei Mylayne durch den Kontrast zu seinem Gegenstand besonders scharf hervor. Die Präsenz der Vögel ist etwas äusserst Flüchtiges. Sie bewegen sich oft und schnell. Gewöhnlich sind sie scheu und meiden die Nähe der Menschen. Dieser ephemere Charakter macht sie unerreikbaar und rätselhaft. Vögel evozieren von Natur aus Zeitlichkeit und Vergänglichkeit, das Momentane im Gegensatz zum Dauerhaften. Photographien

JOSEF HELFENSTEIN war bis 2000 Kurator und Leiter der Paul-Klee-Stiftung am Kunstmuseum Bern und ist heute Direktor der Menil Collection in Houston, Texas.

neigen jedoch dazu, die Bewegung des Lebens einzufrieren. Anders als Mylaynes Motive sind Photographien *per definitionem* unbewegt, das heisst nicht nur, dass die darauf dargestellten Figuren «sich nicht bewegen, sondern auch, dass sie nicht aus dem Rahmen treten: Sie sind betäubt und aufgespiesst wie Schmetterlinge.»²⁾ Mylayne ist sich dieses Widerspruchs bewusst, und die Art, wie er mit ihm umgeht, macht sein Werk einzigartig.

Mylaynes Bilder sind gewöhnlich keine Nahaufnahmen. Es ist, als würde er tunlichst vermeiden, seinen verletzlichen Sujets mit dem kalten Auge der Kamera zu nahe zu treten. Seine Photographien

sind manchmal unregelmässig belichtet, Teile davon unter Umständen, je nach Tageszeit der Aufnahme, unterbelichtet. Darin scheint eine kalkulierte Zurückhaltung bei der Annäherung an seine Sujets zum Ausdruck zu kommen, der Versuch, ihre flüchtige Existenz einzufangen, ohne sie seiner technischen Ausrüstung gefügig zu machen und dadurch der Hegemonie der menschlichen Gattung zu unterwerfen.

Einer der entscheidenden Faktoren von Mylaynes Arbeit ist der ausserordentliche Zeitaufwand, den er für jede Photographie in Kauf nimmt. Die lange Vorbereitungszeit steht in diametralem Widerspruch zum kurzen Moment der eigentlichen, mechanischen





JEAN-LUC MYLAYNE, NO. 441,
JANVIER FÉVRIER MARS 2007,
123 x 123 cm / 48 1/2 x 48 1/2".

Aufnahme. Mylaynes Bilder üben auf den Betrachter eine verlangsamende Wirkung aus, ein Eindruck, der durch die Tatsache verstärkt wird, dass die Titel, obwohl sie weder Vogelart noch Ort preisgeben, genaue Informationen über die Herstellungszeit jeder Photographie enthalten. Dieses Detail verrät uns, dass wir nicht mit einem «entscheidenden Moment» konfrontiert sind, sondern dass der Künstler eine vergleichsweise endlos lange Zeitspanne für die Realisierung seiner Bilder investierte. Indem er sich unsichtbar macht und darauf beschränkt, zu warten, bis der Vogel bereit ist, im zum Voraus geplanten Rahmen des «Tableaus» (wie Mylayne seine Photographien nennt) zu agieren, erteilt er der autoritativen Rolle des Künstlers eine Absage und distanziert sich vom unkritischen Glauben an die zentrale Rolle des menschlichen Subjekts.

Der langsame Produktionsrhythmus und die Rarität von Mylaynes Photographien bilden ein Para-

dox, das auf konzeptuelle Voraussetzungen seiner Arbeit hinweist. In mehr als drei Jahrzehnten hat er weniger als vierhundert Arbeiten realisiert. Kommt hinzu, dass er nie mehr als einen Abzug macht; jedes Bild ist ein Unikat. Konzeptuell betrachtet entspricht die Verringerung der Anzahl Aufnahmen dem Versuch, der dem Medium Photographie inhärenten Neigung zur Selbstausslöschung entgegenzuwirken: je mehr Bilder, desto eher tendieren sie dazu, einander gegenseitig aufzuheben. Je öfter wir Bildern ausgesetzt sind, desto unwirklicher werden sie. Je mehr wir fernsehen, desto weniger wissen wir. Mylaynes Entscheidung, sich dem Hang des Photographen entgegenzustellen, viele Bilder zu machen und nur die besten zu behalten, indem er über eine lange Zeitspanne hinweg sehr wenige Bilder macht, mag vom künstlerischen und ökonomischen Standpunkt aus ungewöhnlich erscheinen. Sie ist jedoch die einzige Möglichkeit, das Verhältnis zum Objekt seiner

künstlerischen Recherche, dem Vogel, umzukehren, indem er es zulässt, dass der Vogel zu seinem Partner wird.

Zweifellos ist sich Mylayne über die ideologischen Widersprüche der Photographie im Klaren und hat sich entschieden, ihre verstörendste Eigenschaft – den Charakter eines Machtinstruments, einer Waffe – zu neutralisieren, indem er ihren Gebrauch klar definiert und die sperrige Apparatur der Kamera dem unvorhersehbaren, flüchtigen Verhalten kleiner Vögel anpasst. Diese Neudefinition seines Arbeitsinstruments – die Verwandlung der Kamera in ein Instrument bedächtigen, philosophischen Prüfens anstelle schneller, mechanischer Ausführung – widerspiegelt nichts weniger als einen Paradigmenwechsel im Naturverständnis.

Mylaynes Bilder sind alles andere als *straight photography*; sie unterstreichen weder den illusionistischen noch den simplen Abbildcharakter der Photographie, noch halten sie an der Idee fest, Photographie sei das empirischste aller Medien. Seine Arbeiten zeugen von einem Wandel der Wahrnehmung und des Denkens, weg von der Verwendung der Kamera als Herrschafts- und Machtinstrument, hin zu einem Instrument, das eine nicht manipulative Annäherung an eine der «unerreichbarsten» und fragilsten Spezies unter den Lebewesen erlaubt. Mylaynes Bilder spiegeln seine philosophischen Überzeugungen sowie die Auffassung, dass in der heutigen Welt alle Lebensformen vernetzt und voneinander abhängig sind. Dieser Wandel bedeutet eine Kritik an der eindimensionalen Beziehung zwischen Mensch und Natur, ein Abrücken von anthropozentrischen, hin zu universelleren oder ökozentrischen Werten.³⁾

Vögel gehören zu den verletzlichsten der vom Verlust ihrer Lebensräume und dem Klimawandel bedrohten Tiere. Fast alle Singvogelarten sind im Schwinden begriffen, weil die Erde für sie immer unwirtlicher wird. Dennoch repräsentieren die Vögel die Geographie des Lebens in einem viel komplexeren Sinn als die meisten anderen Lebewesen. Da sie nicht nur die Erdkruste als Lebensraum in Anspruch nehmen, sondern auch die Luft darüber, stehen sie für das Leben in der bewohnbaren Welt – das gefährdete Leben in der dünnen Biosphäre unseres Planeten, von der alles Leben abhängig ist und in

der es existiert. Milaynes Tableaux sind keine Vogelporträts, sondern vielmehr der Versuch, die Vögel als subtile Botschafter des überaus reichhaltigen und rätselhaften *web of life* zu erfassen.

Mylaynes Kunst setzt sich sowohl mit dem Begriff der Wirklichkeit wie mit dem Phänomen der Wahrnehmung auseinander. Über viele Jahre hinweg hat der Künstler eine raffinierte Technik entwickelt, die ihm erlaubt, mehrere Linsen für ein einziges Bild zu verwenden. Mylaynes überlegter Ansatz und seine grundlegenden Fragen zur Veränderung der Kultur und damit auch der Natur finden in der multifokalen Komplexität seiner Photographien ihren Niederschlag. Gewöhnlich ist in seinen Bildern eine Inkonsistenz der Darstellung zu erkennen, ein sorgfältig ausgewogenes Nebeneinander von scharf eingestellten und unscharfen Bereichen. Mylaynes Entschluss, Mehrfachlinsen zu verwenden, durchbricht die unhinterfragte Kontingenz der Photographie und bringt – mit den Tonwerten der unscharfen Stellen – ein malerisches Element in die Arbeit ein. Die Vögel sind in diesen Bildern oft verschwommen und visuell schwer fassbar; selten steht der Vogel der Kamera so gegenüber, dass er in den Augen des Betrachters zu einem Objekt wird, das von seiner Umgebung isoliert erscheint. Das Gegenteil ist der Fall. Mylaynes Darstellungsweise vermeidet es, die Vögel aus ihrem Umfeld herauszulösen, dessen fester Bestandteil sie sind.

Die Inkonsistenz der Brennschärfe in Mylaynes Bildern lädt das Auge ein, aktiv wahrzunehmen, ähnlich wie dies in der «realen Welt» geschieht. Durch ständig wechselnde Bewegungen ist das Auge in der Lage, sich der konstruierten Komplexität der multifokalen Felder innerhalb der einzelnen Photographien anzupassen. Der Unterschied zwischen der Wahrnehmung der «realen Welt» und dem Betrachten dieser Werke liegt in der Komplexität zeitlicher Vergegenwärtigung, die in den unterschiedlichen Brennschärfen innerhalb der Bildfläche zum Ausdruck kommt – gewissermassen eine Anregung, Reflexionen über die Zeit anzustellen, wie Lynne Cooke bemerkt.⁴⁾ Interessanterweise ist in einigen Bildern nicht der Vogel unscharf wiedergegeben, den man leicht mit raschen Bewegungen und Geschwindigkeit in Verbindung bringt, sondern der statische Lebens-

raum um ihn herum, fast so, als würde dieser vor den Augen des Betrachters entschwinden. Der Wechsel der Brennschärfe innerhalb eines Bildes bricht einerseits die illusionistische Totalität der Bildwirkung; andererseits kann Unschärfe aber auch eine andere Zeitqualität andeuten (das könnte sowohl Geschwindigkeit sein wie ihr Gegenteil, die Aufhebung von Zeit). Ob diese Methode das Resultat einer künstlerischen Entscheidung oder einer fundamentalen Skepsis ist (ist Realität überhaupt erkennbar?) oder beides, bleibt eine offene Frage. Doch ohne Zweifel untergräbt Mylayne's Technik der multifokalen Darstellung die konventionelle Auffassung der Photographie als Photographie. Indem er die illusionistische Einheit der photographischen Abbildung aufbricht, macht der Künstler dem Betrachter begreiflich, dass seine Bilder mehr sind als visuelle Dokumente; konzeptuell betrachtet sind es auch Experimente, deren Gegenstand das Medium der Photographie ist.

Das multifokal «Malerische» sowie die Ablehnung und Kritik visueller Eindeutigkeit machen klar, dass Mylayne's Photographien keine Vogelporträts sind, sondern Bilder von Zufallsbegegnungen sowie Reflexionen über die Beziehung zwischen kaum fassbaren Lebewesen und dem Künstler, der selbst ein Nomade auf Wanderschaft ist (Mylayne hat keinen festen Wohnsitz). Die Vögel treten nie in eine anthropomorphe, romantische Beziehung zum Betrachter. Sie bleiben in der Ferne, ungezähmt, ihre Andersartigkeit wird nicht in Frage gestellt. Mylayne's Photographien versprechen nie, dass die Koexistenz von Menschen und Vögeln, geschweige denn die Kommunikation zwischen ihnen leicht ist. Im Gegenteil, der höchst zeit- und arbeitsintensive Entstehungsprozess der Bilder selbst wird zur Metapher für die belastete und mittlerweile zutiefst problematische Beziehung zwischen Mensch und Natur.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

- 1) Susan Sontag, *Über Fotografie*, Fischer-Taschenbuch-Verlag, Frankfurt am Main 1980, S. 21.
- 2) Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, Suhrkamp-Taschenbuch-Verlag, Frankfurt am Main 1989, S. 66.
- 3) Fritjof Capra, *Lebensnetz: ein neues Verständnis der lebendigen Welt*, Scherz-Verlag, Bern/München 1996.
- 4) Lynne Cooke, *Time Lapse*, in *Jean-Luc Mylayne*, Twin Palms Publishers, Santa Fe 2007, unpaginiert.



JEAN-LUC MYLAYNE, NO. 41B, AVRIL MAI 2007, 122 x 152 cm / 48 1/2 x 60 1/4"

Jean-Luc Mylayne

Having in his own words “sold everything to begin the project—the house, the car, everything,” French artist Jean-Luc Mylayne and his wife and collaborator, Mylène Mylayne, opted long ago for a path determined by the restless, shifting focus of his photographs, namely birds.²⁾ Embracing a radical turn away from the workaday schedule of commerce and commute to the patient demands of fieldwork, Mylayne’s entire corpus bears the enduring mark of leaving behind the concerns of conventional time. As he himself recounts, “we bought the photographic equipment, and we went to work, and for years we worked together, all alone, without really talking to anyone.” The migratory pull of their setting out on an open-ended journey evokes a lesser definition of “turn,” as “a choice, a talent” was pursued in the decision to uproot everything and follow the subtle dictates of encounter.

From small rural farms in northern France where many of Jean-Luc Mylayne’s first images were taken to repeated sojourns to the American Southwest in recent years, the artist has sought out precise backdrops to rendezvous with such commonplace birds as sparrows, thrushes, bluebirds, and wrens. Eschewing the site-specificity of a naturalist, Mylayne’s overriding interest in location brings to mind the *mise-en-scène* of cinema, scouted and chosen for its framing potential rather than any strict depiction of habitat. Consideration of daylight, camera angle, flora, weather, and even the occasional prop or use of artificial lighting outweighs any fidelity to documenting species or terrain, for Mylayne’s pursuit is, in the end, a register of ontological awareness rather than an index. Indeed, the fixed camera position, pre-determined frame, and simplified action recall nothing so much as structural filmmaking of the late sixties and seventies—including experiments by such divergent artists as Michael Snow, Andy Warhol, and Hollis Frampton—in its attempt to “orchestrate duration as a significant challenge,” to borrow a phrase from film historian P. Adams Sitney.³⁾

Often taking months, sometimes years to accomplish, Mylayne’s images distill a fine tension from the highly constructed process of prefigured composi-

FIONN MEADE is a writer and curator living in New York.

ANGLE OF REPOSE

FIONN MEADE

*Wherever anything lives, there is, open somewhere,
a register in which time is being inscribed.*
—Henri Bergson, *Creative Evolution*¹⁾

tions and the rush and pivot of a perpetually agitated subject. Once allowed into the larger corpus, an image is noted not by location or specific bird trait but according to the time required to exact the contour of its encounter, just as a given number indicates its sequence within the overall project—considered as an ongoing whole. NO. 4, JUNE JULY AUGUST 1979 and NO. 6, JUNE JULY AUGUST 1979, for example, reveal an early interest in doubling the inherent frame of the camera through the gaps, nooks, and slatted views to be discovered around a farmyard. In NO. 4 a roughhewn window cut into a barn wall centers the dip and trace of a swallow in midflight—empty ground, whitewashed walls, and sloping red-tiled roofs rising into focus beyond—while NO. 5, JUNE JULY AUGUST 1979 lowers the pastoral aperture to the bottom left as the bird’s form careens up and into the eaves just before the camera’s flash, thrown into shadowed relief on the middle ground of the wall behind. The agile shift from inside to outside here reveals a signature use of multiple lenses—each specially designed by the artist and layered together in various combinations—that allows both shallow and deep focus to occur in the same static moment, shar-



JEAN-LUC MYLAYNE, NO. 381, AVRIL MAI 2006, 228 x 183 cm / 89 3/4 x 72".

ing the stage with the rippled blur and crease that quivers the surface of Mylayne's assiduous tableaux.

The furtive nature of his pursuit has been distinct from ornithology's representative cataloguing from the start as boundary settings predominate, bringing the subject into focus against a rural landscape shaped by man's labor. Largely devoid of people, remnants of agricultural industry crop up repeatedly, making a recurrent theme of the precarious balance of wildness within a built environment. In keeping with the artist's discretion, this longstanding though understated motif finds its partial origin in the cryptic inscription adorning the frontispiece of every publication on Mylayne's work to date, "A Monsieur Eustache Clabaut, pour son éternelle amitié" (To Mr.

Eustache Clabaut, for his eternal friendship). Formally distant, humble, and always vigilant, Mylayne's gesture of gratitude recognizes the importance of an old friend having invited the couple to begin their project three decades ago in and around the confines of his farm. It was here, working at his leisure, that the unmatched grace and variation of a bird in flight became the subject of so many early images, entering into Mylayne's chosen gap and provoking him to devise a system that might capture multiple planes of movement and light while accounting for such a fitful protagonist.⁴⁾

The formal ingenuity of the resulting images plays the inherent plausibility of the photographic medium against the visible limit of the still image (and frame);



appearing to be set in motion and hence destabilized, the surface of Mylayne's photographs pulls the viewer further into questioning the legible measure of time and memory.⁵ As each image is presented as a unique print without edition, scale is largely determined in accordance with the appearance of the bird in the actual encounter. However, in asserting and underscoring his conceptual premise, Mylayne's early images often included an idiosyncratic duplication in miniature to the left of the larger print, both a reminder of the diminished vantage of the viewer and a nod to the discipline of intervals—the lying in wait. An indication of the artist's mediated intimacy with his restive subject, Mylayne's doubling tactic admits and gives contour to the ineluctable rift between man and bird even as it opens up the narrow margins of his developing project. Resonant with the distance Francis Ponge queries in his poem, "Les Hirondelles" (Swallows, 1951–1956), a displacement of "thereness" in this early structural motif belies Mylayne's unease with depicting the drama of flight: "They put us, they throw us, in the position of spectators... Isn't their remoteness, their difference, from us due to the very/ fact that what resembles them in us is/terribly contradicted,/strained, by their other proximity—to abstract signs: flames or arrows?"⁶

By gradually transitioning away from flight to birds manifestly at rest, Mylayne has distanced himself from the terrible difference that Ponge assigns to the fleeting arrows of abstraction, refining his vision of existential encounter instead around figurative repose. In fact, the only bird to appear frequently in mid-flight in recent years is the hummingbird—including the foregrounding precision of NO. 368, FEBRUARY MARCH 2006, NO. 417, APRIL MAY 2007, and NO. 421, APRIL MAY 2007—whose frenzied wings and febrile disposition give the thrust of its body an unlikely appearance of stillness even against the geologic indifference of desiccated hills.

JEAN-LUC MYLAYNE, NO. PO 30,
JANVIER FÉVRIER 2006,
123 x 153 cm / 48 1/2 x 60 1/4".

The slow moving NO. 91, NOVEMBER DECEMBER 1990 gets further into the shift in Mylayne's work toward time's fractured concurrence with pose. A crucial work in his overall oeuvre, the diptych features the ground-level approach and departure of the appropriately named white wagtail. Taking on the guise of a comic "about face" routine, the hello and goodbye of the disinterested lead character is offset by the red door, parked vehicle, telephone pole, and pruned trees providing atmosphere, except that the puddle in the left image gives pause—for a significant amount of time has clearly lapsed between the two images. As the right image soon reveals two additional birds foraging in the blur across its center, just past the retreating wagtail, all givens suddenly become questions: Is this actually the same bird in each image or is one a stand-in? Which image came first? Is the vehicle parked in the exact same spot? Who left their keys dangling in the door? By employing the before and after effect of a rain shower, Mylayne deftly underscores not only a cinematic predisposition to read images sequentially left to right but also an ingrained impulse on the part of the viewer toward identification with any pictured subject. The nearly farcical setup is similar in style to Mylayne's ground-level view onto garish cowboy boots and a country bungalow in the rather iconic NO. 186, JANUARY FEBRUARY 2004, where the nearly camouflaged junco in the bottom left hand corner has taken over the role of spectator, surveying the domestic scene. Mistaken identity, trading places, the subtle discrepancies played out in both works accentuate the increased engagement with artifice in Mylayne's practice.⁷

Anachronistic in all the possible inflections of the word, the artist's avian performers appear to act against the rush of time in his later work, holding their pose even as time unfolds convulsively around them. With the birds providing a structural pause, Mylayne is able to smuggle contradictory movements and a contingent perception of time into the still image. In a striking passage that could just as readily describe the effect of viewing a Mylayne photograph, Rosalind Krauss has characterized the phenomenological impact of viewing stereoscopic imagery as producing a situation "not unlike that of looking at cinema." Both, according to Krauss, require similar

kinesthetic operations of the viewer, constantly readjusting and scanning the image in repeated attempts to take it in.

The stereographic image appears multilayered, a steep gradient of different planes stretching away from the nearby space into depth. The operation of viewing this space involves scanning the field of the image, moving from its lower left corner, say, to its upper right. That much is like looking at a painting. But the actual experience of this scan is something wholly different. As one moves, visually, through the stereoscopic tunnel from inspecting the nearest ground to attending to an object in the middle distance, one has the sensation of refocusing one's eyes. And then again, into the farthest plane, another effort is made, and felt, to refocus.⁸⁾

Operating outside of cinema's darkened room and free of the masked constraints of pre-cinematic devices, Mylayne nevertheless manages to attain the

JEAN-LUC MYLAYNE, NO. PO 44, SEPTEMBRE OCTOBRE NOVEMBRE 2001, 190 x 153 cm / 74 3/4 x 60 1/4".



heightened real effect of what Krauss acutely terms the "temporal dilation" of the stereoscopic image; in the shifting planes of focus and middle distance provided by a participatory subject, the artist explores images that sidestep the rationale of photography as time captured for a more open register.⁹⁾ And even though Mylayne continues to acknowledge his own previous statement regarding man's isolation as a paradoxical, ambiguous relationship with time—where "a vertiginous intoxicating acuity is pitted against an insidious otherness,"¹⁰⁾—his work continually revises the gap between.

Whether a bluebird, in regal profile, posing on a barbed-wire fencepost in NO. 414, DECEMBER 2006–JANUARY FEBRUARY 2007, its light blue chest and darker crest disappearing perfectly into a gradation of vaulted blue sky¹¹⁾, or the new still-life juxtapositions of cardinals and mésange charbonnières (Great Tit) alongside fallen fruit—including NO. PO 42, MARCH APRIL MAY 2007, NO. PO 30, JANUARY FEBRUARY 2006, and NO. PO 32, MARCH APRIL 2001—Mylayne's images have attained a virtuosity wherein the birds seem to arrive as if for an appointment, their canny presence conveying the event of having been long perceived. Impossible to achieve with either a doubled or elongated exposure, Mylayne coaxes moments of acknowledgment from his accomplice performers that join with the savvy limitations of his technique in seeming to defy the entropy of time. Perhaps no image conveys this more readily than the perched repose of NO. 425, JANUARY FEBRUARY MARCH 2007. Part of a sequence of images that appeared in his most recent gallery exhibition—the vermilion flycatchers of NO. 424, JANUARY FEBRUARY MARCH 2007 and NO. 426, JANUARY FEBRUARY MARCH 2007 complete the trio—NO. 425 features a refulgent being alighted on the tip of a ghosted sapling, the serried folds of a derelict fence, copse of trees, and scraggy ridge beyond. Turned away from the camera but with a discerning glance back at the man behind, Mylayne and bluebird collaborate across the divide.

1) Henri Bergson, *Creative Evolution*, translated by Arthur Mitchell (New York: H. Holt and Company, 1911), p. 16.

2) Both this quote and the one that directly follows are taken from an interview conducted by Terrie Sultan with Jean-Luc Mylayne and Mylène Mylayne in Fort Davis, Texas, on May 16,

2006, and referenced in her essay "A Matter of Place" as it appears in *Jean-Luc Mylayne* (Santa Fe: Twin Palms Publisher, 2007), unpaginated.

3) Michael Snow, perhaps the structural filmmaker who shares the most with Mylayne, wrote of his film *WAVELENGTH* (1967) and its deliberate use of panning and tracking shots: "I was thinking of planning for a time monument in which beauty and sadness of equivalence would be celebrated, thinking of trying to make a definitive statement of pure Film space and time, a balancing of 'illusion' and 'fact', all about seeing." As quoted by P. Adams Sitney in *Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943–2000*, 3rd Edition (New York: Oxford University Press, 2002), p. 352.

4) Since the 19th century animals have been made to perform for the camera, most often in the name of science but also for the sentimental pleasure curator and critic Ralph Rugoff memorably termed "eco-porn" in referring to what Mylayne's work is not. Historically, animals are viewed as objects for measurement of some kind and not creatures capable of subjectivity; Etienne-Jules Marey's chronophotography, and his substantial volume entitled *Le Vol des Oiseaux* (The Flight of Birds), replete with photographs, drawings, and diagrams, offers an important precedent of the bird in service to the objective act of viewing.

5) The conceptual underpinning of Mylayne's approach has always complemented the austere formality of his images, perhaps accounting for the appeal of his work to a wide array of artists, including Vija Celmins, Peter Fischli and David Weiss, and Richard Prince—all collectors of Mylayne's work.

6) Francis Ponge, "Les Hirondelles ou 'Dans le style des hirondelles' (Randons)," translated by Margaret Guiton, *Selected Poems* (North Carolina: Wake Forest University Press, 1994), p. 181.

7) Not to be mistaken for a Kantian "disinterest," Mylayne's focus on the contrast of aesthetic relations—between the "any-instant-whatever" legibility of photography's mechanically determined document and the phenomenological encounter of beings, or, likewise, between the adjacent subjectivities of bird and human—refuses to retreat into an acknowledgment of the sublime as proof of man's superiority to nature.

8) Rosalind Krauss, "Photography's Discursive Spaces," *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge and London: MIT Press, 1986), p. 137.

9) Gilles Deleuze writes of cinema's metaphysic potential to upend the set configurations of empirically measured time (after Henri Bergson's *Matter and Memory*) that "there are, finally, time-images, that is, duration-images, change-images, relation-images, volume-images which are beyond movement itself..." in *Cinema 1: The Movement Image* (London: Continuum International Publishing Group, 2001), p. 11.

10) Jean-Luc Mylayne, *Parkett*, no. 50/51 (1997), p. 130.

11) Reversing the hundreds of years old European folktale of "the bluebird of happiness"—memorably told in *L'Oiseau Bleu*, a 1908 play by Nobel-prize winning Belgian poet and playwright Maurice Maeterlinck—Mylayne has found his delight not in his own backyard but rather in a desolate region of west Texas near Fort Davis where all three species of North American bluebird—Eastern, Western, and Mountain—are known to congregate for a short period each winter.

JEAN-LUC MYLAYNE, NO. 79, JUIN JUILLET
1987, 183 x 183 cm / 72 x 72".



Nachdem er nach eigenem Bekunden «alles verkauft hatte, um das Projekt in Angriff zu nehmen – das Haus, den Wagen, alles» –, entschieden sich der französische Künstler Jean-Luc Mylayne und seine Frau und Mitarbeiterin, Mylène Mylayne, vor langer Zeit für einen Weg, der durch den rastlosen, unsteten Gegenstand seiner Photographien bestimmt wurde – Vögel.²⁾ Durch die Entscheidung zu einer radikalen Abkehr von der tagtäglichen Hektik, von Geschäftsterminen und Stosszeiten hin zu den geduldigen Anforderungen der Arbeit im Gelände, trägt Mylaynes gesamtes Œuvre den nachhaltigen Stempel eines Ausstiegs aus der Getriebenheit der herkömmlichen Zeit. «Wir kauften», wie er selbst erzählt, «die Ausrüstung und gingen an die Arbeit, und Jahre lang arbeiteten wir zwei ganz alleine zusammen, ohne richtig mit jemandem zu sprechen.» Der Sog ihres nomadischen Aufbruchs zu einer weder zeitlich noch örtlich festgelegten Reise legt trotzdem eine eher moderate Idee des Begriffs «Abkehr» nahe, denn bei der Entscheidung, aus dem Gewohnten auszubrechen und sich nach den subtilen Geboten der Begegnung zu richten, wurde vielmehr eine «Wahl», ein «Talent» verfolgt.

Von kleinen Bauernhöfen in ländlichen Gegenden in Nordfrankreich, wo zahlreiche frühe Aufnahmen von Jean-Luc Mylayne entstanden, bis hin zu regelmässigen Aufenthalten im Südwesten der USA in jüngerer Zeit sucht sich der Künstler die Hintergründe für seine Rendezvous mit alltäglichen Vögeln wie Sperlingen, Drosseln, Hüttensängern und Zaunkönigen sehr genau aus. Das besondere Interesse, das Mylayne dem Ort – jedoch nicht, wie der Naturforscher, dem Habitat – entgegenbringt, erinnert an die Bedeutung der Kulisse im Film, wo der Drehort gescoutet und je nach seinem Potenzial für die Bildeinstellung ausgesucht wird. Überlegungen zum Tageslicht, dem Kamerawinkel, der Flora, dem Wetter, gelegentlichen Requisiten oder der Verwendung von Kunstlicht wiegen schwerer als jede Verpflichtung zur Dokumentation einer Spezies oder einer Landschaft, denn Sinn und Zweck von Mylaynes Bemühungen ist am Ende eher ein Register des ontologischen Bewusstseins als ein Index. Tatsäch-

FIONN MEADE ist Autor und Kurator. Er lebt in New York.

IDEALE NEIGUNG

FIONN MEADE

*Wo immer Leben ist, liegt auch ein Buch aus,
dem die Zeit sich einschreibt.*

– Henri Bergson, *Schöpferische Entwicklung*¹⁾

lich erinnern der feste Kamerastandpunkt, die von vornherein festgelegte Bildeinstellung und die auf Elementares reduzierte Handlung an nichts so sehr wie an den strukturellen Film der zweiten Hälfte der 60er- und 70er-Jahre und entsprechende Versuche so unterschiedlicher Künstler wie Michael Snow, Andy Warhol und Hollis Frampton, «Dauer», so der Filmhistoriker P. Adams Sitney, «als bedeutungsvolle Herausforderung zu inszenieren».³⁾

Mylaynes Bilder, deren Realisierung oft Monate, ja manchmal Jahre erfordert, destillieren aus dem in hohem Masse konstruierten Vorgang, der von vornherein festgelegten Kompositionen und der Beweglichkeit eines immerzu aufgeregten Bildgegenstandes eine feine Spannung heraus. Wenn ein Bild einmal Aufnahme in das Œuvre findet, ist es nicht durch einen Ort oder eine bestimmte Eigenschaft des Vogels gekennzeichnet, sondern vielmehr durch die Zeit, die jeweils benötigt wurde, um die Konturen der Begegnung zu extrahieren, während eine bestimmte Zahl andeutet, an welcher Stelle sich das Bild in der Folge des Gesamtprojektes einreicht, das als laufendes Ganzes angelegt ist. So zeugen Bilder wie NO. 4, JUN JUILLET AOÛT 1979, und NO. 6, JUN JUILLET AOÛT 1979, von einer frühen Vorliebe für die Verdoppe-



JEAN-LUC MYLAYNE, NO. 366, FÉVRIER MARS 2006, 123 x 153 cm / 48 1/2 x 60 1/4".

lung des der Kamera inhärenten Bildausschnitts mittels Öffnungen, Winkeln und Durchblicken zwischen Latten oder Lamellen hindurch, wie man sie auf Bauernhöfen findet. Bei NO. 4 rahmt eine grob geschnittene Fensteröffnung in einer Scheunenwand den taumelnden Flug einer Schwalbe ein, während im Hintergrund leeres Gelände, gewisste Mauern und schräge rote Ziegeldächer ins Blickfeld rücken. Das Bild NO. 5, JUIN JUILLET AOÛT 1979, wiederum verlegt den ländlichen Durchblick in den linken unteren Bildbereich, da der Vogel unmittelbar vor dem Aufleuchten des Kamerablitzlichtes ins Dachgesims

emporschießt und sich schemenhaft vor dem Mittelgrund der Wand dahinter abhebt. In diesem wendigen Wechsel von innen nach aussen zeigt sich die für den Künstler typische Verwendung mehrerer, jeweils von ihm selbst konstruierter und unterschiedlich miteinander kombinierter Objektive, die es möglich macht, oberflächliche und erweiterte Schärfentiefe in ein und demselben statischen Augenblick miteinander zu verbinden, ein weiterer spektakulärer Effekt neben den welligen Verwischungen und Verwerfungen, die die Oberfläche von Mylaynes akribischen Tableaus vibrieren lassen.



JEAN-LUC MYLAYNE, NO. PO 42 (Dptyque), MARS AVRIL MAI 2007, 123 x 252 cm / 48 1/2 x 99 1/4".

Der heimliche Charakter seiner Bemühungen unterscheidet sich von Anbeginn vom gattungstypischen Katalogisieren des Ornithologen, weil die Schauplätze überwiegend Grenzbereiche sind, in denen sich die dargestellte Kreatur vor einer von der Arbeit des Menschen geprägten ländlichen Landschaft scharf abhebt. Auch wenn weitgehend menschenleer, tauchen in diesen Landschaften immer wieder Überreste landwirtschaftlicher Tätigkeit auf, und so wird das prekäre Gleichgewicht des Wilden innerhalb einer gebauten Umgebung zu einem Leitmotiv. Ganz wie es der diskreten Art des Künstlers entspricht, hat dieses seit Langem bestehende, aber unaufdringliche Motiv seine Wurzeln zum Teil in der geheimnisvollen Zueignung, die bislang das Frontispiz jeder dem Werk Mylaynes gewidmeten Veröffentlichung schmückt: «A Monsieur Eustache Clabaut, pour son éternelle amitié» (Für Herrn Eustache Clabaut, in Dankbarkeit für seine ewige Freundschaft). Förmlich reserviert, ergeben und stets achtsam, trägt Mylayne mit seiner Geste des Dankes der Bedeutung eines alten Freundes Rechnung, der das Ehepaar vor drei Jahrzehnten eingeladen hatte, sein Projekt auf dessen Gehöft und in dessen näherer Umgebung in Angriff zu nehmen. Es war dies der Ort, wo in ruhi-

ger Arbeit die unübertroffene Grazie und Variation der Vögel im Flug zum Gegenstand zahlreicher früherer Bilder wurde, da sie in die von Mylayne gewählte Öffnung hineingeflogen kamen und ihn dazu veranlassten, ein System zu entwickeln, das es ermöglichte, mehrere Ebenen der Bewegung und des Lichtes festzuhalten, um einem derart quirligen Protagonisten gerecht zu werden.⁴⁾

Der formale Einfallsreichtum der resultierenden Bilder spielt die dem Medium Photographie von Natur aus eigene Glaubwürdigkeit gegen die offensichtliche Beschränkung des Standbildes (und des Bildausschnitts) aus. Die scheinbar in Bewegung versetzte und folglich destabilisierte Oberfläche der Photographien Mylaynes zieht den Betrachter tiefer hinein in die Infragestellung der ermessbaren Zeit und Erinnerung.⁵⁾ Da jedes Bild als Einzelabzug und damit (unter Verzicht auf eine Edition) als Unikat präsentiert wird, richtet sich das Format weitgehend danach, wie der Vogel bei der konkreten Begegnung in Erscheinung tritt. Allerdings wiesen Mylaynes frühe Bilder häufig zur Bekräftigung und Unterstreichung seiner konzeptuellen Prämisse eigenwilligerweise eine Reproduktion im Kleinformat auf, die, links vom grösseren Abzug angebracht, gleichzeitig

an den verengten Blick des Suchers erinnerte und auf die Disziplin der Zeiträume, des Abwartens und Abpassens, anspielte. Dieses mylaynesche Bildmittel der Verdoppelung, ein Hinweis auf die mittelbare Nähe des Künstlers zu seinem rastlosen Gegenstand, ist gleichzeitig Bekenntnis zu und konkreter Ausdruck des unentrinnbaren Risses zwischen Mensch und Vogel, öffnet dabei aber zugleich die engen Grenzen seines im Werden begriffenen Projektes. Nicht unähnlich der Distanz, die Francis Ponge in seinem Gedicht «Schwalben, oder nach Art der Schwalben» (1951–1956) thematisiert, täuscht die mit diesem frühen strukturellen Motiv verbundene Verschiebung des «Da-seins» über die Unsicherheiten Mylaynes hinsichtlich der Abbildung des Schauspiels des Fluges hinweg: «Sie versetzen uns, werfen uns in die Position von Betrachtern./Rührt ihre Fremdheit, ihre Verschiedenheit von uns nicht gerade daher,/ dass das, was uns mit ihnen verbindet, furchtbar widersprochen, ja strapaziert/wird durch ihre andere Nähe, nämlich zu abstrakten Zeichen: Flammen oder Pfeilen?»⁶⁾

Durch den allmählichen Wechsel von fliegenden zu offenkundig ruhenden Vögeln hat Mylayne sich von der furchtbaren Andersartigkeit distanziert, die Ponge den flüchtigen Pfeilen der Abstraktion zuschreibt, und seine Sicht der existenziellen Begegnung stattdessen an Hand der figurativen Ruhe weiterentwickelt. Tatsächlich gibt es nur einen Vogel, der in jüngerer Zeit regelmässig im Flug dargestellt ist, nämlich den Kolibri – so etwa mit der präzisen Vordergrundeinstellung wie in NO. 368, FÉVRIER MARS 2006, NO. 417, AVRIL MAI 2007, und NO. 421, AVRIL MAI 2007 –, dessen rasender Flügelschlag und fiebrige Art dem Drängen des Körpers sogar vor dem Hintergrund der geologischen Gleichgültigkeit ausgedörrter Hügel einen merkwürdigen Anstrich der Regungslosigkeit verleiht.

Die langsame Bewegung auf dem Bild NO. 91, NOVEMBRE DÉCEMBRE 1990, führt die Schwerpunktverlagerung in Mylaynes Werk hin zum gebrochenen Zusammenfallen von Zeit und Pose noch einen Schritt weiter. Dieses Diptychon, ein Schlüsselwerk innerhalb seines Œuvres, dreht sich um den bodennahen An- und Abflug einer weissen Bachstelze (im Englischen wird sie, nach ihrem Wippschwanz, «wag-

tail» genannt). Das «Hallo und auf Wiedersehen» der teilnahmslosen Hauptfigur, das hier etwas von der Komik des Kehrtmachens in einer Clownnummer annimmt, findet ein Gegengewicht in der roten Tür, dem geparkten Fahrzeug, dem Telefonmast und den beschnittenen Bäumen, die für Atmosphäre sorgen, nur dass die Pfütze auf dem linken Bild zu denken gibt, da zwischen beiden Bildern offensichtlich eine gewisse Zeit verstrichen ist. Wenn dann auf dem rechten Bild auch noch zwei weitere Vögel erkennbar werden, die im verschwommenen Bereich mitten im Bild unmittelbar an der sich zurückziehenden Bachstelze vorbei nach Futter suchen, werden alle Annahmen plötzlich zu Fragen: Ist tatsächlich auf beiden Bildern derselbe Vogel zu sehen oder handelt es sich in einem Fall um ein Double? Welche Aufnahme entstand zuerst? Ist das Fahrzeug genau an derselben Stelle geparkt? Wer hat die Schlüssel im Türschloss stecken lassen? Indem er mit dem Vorher- und Nachher-Effekt eines Regengusses arbeitet, verweist Mylayne geschickt nicht nur auf eine filmische Prädisposition, Bilder von links nach rechts zu lesen, sondern auch auf einen tief eingewurzeltten Drang seitens des Betrachters, sich mit jedwedem Bildgegenstand zu identifizieren. In ihrer fast schon possesshaften Art erinnert die Szene an den bodennahen Blick auf knallbunte Cowboystiefel und einen ländlichen Bungalow auf Mylaynes eher ikonischem Bild NO. 186, JANVIER FÉVRIER 2004, auf dem der Junko, der in der linken unteren Ecke beinahe mit seiner Umgebung verschmilzt, die Rolle des die häusliche Szene betrachtenden Zuschauers übernimmt. Rollenwechsel, das Tauschen von Plätzen, die subtilen Ungereimtheiten, die in beiden Werken zum Tragen kommen, unterstreichen Mylaynes zunehmende Beschäftigung mit Kunstgriffen in seiner photographischen Praxis.⁷⁾

In seinem späteren Werk scheinen die gefiederten Protagonisten des Künstlers, anachronistisch in jedem nur denkbaren Wortsinn, sich gegen die Hektik der Zeit zu wenden, wenn sie in ihrer Pose verharren, während gleichzeitig um sie herum die Zeit sich konvulsivisch ausbreitet. Während die Vögel für eine strukturelle Pause sorgen, vermag Mylayne widersprüchliche Bewegungen und ein kontingentes Zeitempfinden in das Standbild einzuschmuggeln.

In einer bemerkenswerten Passage, die genauso gut den Effekt des Betrachtens einer mylaynschen Photographie beschreiben könnte, hat Rosalind Krauss die phänomenologische Wirkung der Betrachtung stereoskopischer Bilder dahin gehend charakterisiert, dass sie eine Situation erzeugen, die «der des Betrachtens eines Films nicht unähnlich» sei. Beides erfordert laut Krauss ähnliche kinästhetische Arbeitsgänge seitens des Betrachters, der in mehrfachen Versuchen, das Bild zu erfassen, immer wieder den Blick anpasst und das Bild absucht:

Das stereographische Bild wirkt mehrschichtig, wie eine jähe Staffelung verschiedener Ebenen, die sich vom nahe gelegenen Raum in die Tiefe erstrecken. Der Vorgang des Betrachtens dieses Raumes besteht in einem Absuchen des Bildfeldes, wobei das Auge etwa von der linken unteren zur rechten oberen Ecke wandert. Das alles ist noch ganz ähnlich wie beim Betrachten eines Gemäldes. Das konkrete Erleben dieses Absuchens jedoch ist ein ganz anderes. Während der Blick von der prüfenden Betrachtung des nächst gelegenen Grundes durch den stereoskopischen Tunnel hindurch zur Betrachtung eines Gegenstandes in mittlerer Entfernung schreitet, hat man die Empfindung einer Neukonzentration des Blicks. Und wenn dieser dann in die entfernteste Ebene wandert, gibt es eine weitere fühlbare Anstrengung, den Blick neu zu konzentrieren.⁸⁾

Obwohl er ausserhalb des verdunkelten Raums des Kinos und frei von den verdeckten Zwängen und Vorrichtungen aus der Zeit vor dem Film agiert, gelingt es Mylayne dennoch, die gesteigerte reale Wirkung dessen zu erzielen, was Krauss scharfsinnig die «zeitliche Dehnung» des stereoskopischen Bildes nennt: In den sich verschiebenden Ebenen der Aufmerksamkeit und des Mittelgrundes, für die ein partizipierender Betrachter sorgt, erforscht der Künstler Bilder, die sich der logischen Grundlage der Photographie als festgehaltener Zeit um einer offeneren Ordnung willen entziehen.⁹⁾ Und auch wenn Mylayne nach wie vor zu seiner früheren These steht, wonach die Isoliertheit des Menschen in einer paradoxen, mehrschichtigen Beziehung zur Zeit begründet sei – «schwindelerregend wach und scharfsinnig, und doch unüberbrückbar einer heimtückischen Andersartigkeit entgegengesetzt»¹⁰⁾ –, unterzieht sein Schaffen doch immer wieder die Kluft dazwischen einer Revision.

Mylaynes Bilder haben, ob sie nun wie in NO. 414, DÉCEMBRE 2006–JANVIER FÉVRIER 2007, das majestätische Profil eines auf dem Pfahl eines Stacheldrahtzauns posierenden Hüttenängers zeigen, dessen hellblaue Brust und dunklerer Kopf und Rücken vollkommen in den Blauabstufungen eines gewölbten Himmels aufgehen¹¹⁾, oder, in Werken aus jüngerer Zeit, rote Kardinäle und Kohlmeisen neben Fallobst in Stillleben vereinen – so NO. PO 42, MARS AVRIL MAI 2007, NO. PO 30, JANVIER FÉVRIER 2006, und NO. PO 32, MARS AVRIL 2001 –, eine Virtuosität erreicht, bei der es den Anschein hat, als erschienen die Vögel wie zu einem Termin, erweckt ihre umsichtige Anwesenheit doch den Eindruck, längst erblickt worden zu sein. Mylayne entlockt seinen komplizenhaften Darstellern Augenblicke der Bestätigung, die sich weder mit Doppelbelichtung noch mit einer längeren Belichtungszeit erzielen lassen, und im Verein mit den cleveren Beschränkungen seiner Technik scheinen diese Momente der Entropie der Zeit zu spotten. Kein anderes Motiv dürfte dies so eingängig vermitteln wie die sitzende Ruhehaltung auf NO. 425, JANVIER FÉVRIER MARS 2007. Diese Aufnahme, Teil einer in seiner jüngsten Ausstellung gezeigten Bilderserie – die Rubintyrannen auf NO. 424, JANVIER FÉVRIER MARS 2007, und NO. 426, JANVIER FÉVRIER MARS 2007, vervollständigen das Trio – zeigt ein leuchtendes Geschöpf, das auf dem Wipfel eines jungen Baumes sitzt, mit den dichten Windungen eines baufälligen Zaunes, einem Wäldchen und einem zerklüfteten Bergkamm dahinter. Mit dem Rücken zur Kamera, sich aber erkennend nach dem Mann dahinter umsehend, arbeiten der Hüttenänger und Mylayne über die Kluft hinweg miteinander zusammen.

(Übersetzung: Bram Opstellen)

1) Henri Bergson, *Schöpferische Entwicklung*, Eugen Diederichs-Verlag, Jena 1912, S. 23.

2) Dieses und das nachfolgende Zitat sind einem Interview entlehnt, das Terrie Sultan am 16. Mai 2006 in Fort Davis (Texas) mit Jean-Luc Mylayne und Mylène Mylayne führte. Sultan bezieht sich auf dieses Interview in ihrem Beitrag «A Matter of Place» in *Jean-Luc Mylayne* (Twin Palms Publisher, Santa Fe, 2007).

3) Michael Snow, der strukturelle Filmemacher, den vielleicht am meisten mit Mylayne verbindet, schrieb über seinen Film *WAVELENGTH* (1967) und dessen gezielten Einsatz von horizontalen Kameraschwenks und Kamerafahrten: «Was mir vorschwebte,

JEAN-LUC MYLAYNE, NO. 425,
 JANVIER FÉVRIER MARS 2007,
 183 x 228 cm / 72 x 89 3/4".



war, ein Zeitdenkmal zu konzipieren, welches das Schöne und Traurige des Gleichwertigen feiern würde, zu versuchen, ein massgebliches Statement über puren Raum und pure Zeit im Film abzugeben, einen Ausgleich von «Illusion» und «Wirklichkeit» zu erzielen, das Sehen selbst als Thema»; zitiert nach P. Adams Sitney, *Visionary Cinema: The American Avant-Garde, 1923–2000*, 3. Aufl., Oxford University Press, Oxford 2002, S. 352.

4) Seit dem 19. Jahrhundert werden Tiere dazu gebracht, vor der Kamera aufzutreten, meistens im Namen der Wissenschaft, aber auch zu jenem sentimentalen Vergnügen, für das der Kurator und Kritiker Ralph Rugoff den treffenden Begriff «ecoporn», «Öko-Porno», geprägt hat, womit er das meinte, was Mylaynes Werk eben nicht ist. Traditionell als Objekte für Messungszwecke irgendwelcher Art und nicht als der Subjektivität fähige Lebewesen betrachtet, bietet die «Chronophotographie» von Etienne-Jules Marey – und dessen umfangreicher, mit zahllosen Photographien, Zeichnungen und Graphiken bestückter Band mit dem Titel *Le Vol des Oiseaux* («Der Vogelflug») – ein wichtiges frühes Beispiel für den Vogel im Dienste der objektiven Beobachtung.

5) Die konzeptuelle Grundlage von Mylaynes Methode komplementiert seit eh und je die formale Strenge seiner Bilder und mag erklären, weshalb sein Werk verschiedenste Künstler anspricht, wie etwa Vija Celmins, Peter Fischli und David Weiss sowie Richard Prince, die alle Mylaynes Arbeiten sammeln.

6) Francis Ponge, «Les Hirondelles ou Dans Le Style des Hirondelles» («Swallows or In Swallow Style»), in *Selected Poems*, Wake Forest University Press, Winston-Salem (North Carolina) 1994, S. 181.

7) Mylaynes – nicht mit kantischer «Interesselosigkeit» zu wechselnde – Konzentration auf den Kontrast ästhetischer Beziehungen, das heisst den Kontrast zwischen der jederzeitigen Lesbarkeit des mechanisch bestimmten Dokuments der Photographie und der phänomenologischen Begegnung von Lebewesen, oder auch zwischen der nebeneinander liegenden Subjektivität von Vogel beziehungsweise Mensch, verweigert den Rückzug auf ein Bekenntnis zum Erhabenen als Beweis für die Überlegenheit des Menschen gegenüber der Natur.

8) Rosalind Krauss, «Photography's Discursive Spaces», in: *Art Journal* (1982), S. 314.

9) Gilles Deleuze schreibt über das metaphysische Potenzial des Films, die starren Strukturen der empirisch gemessenen Zeit auf den Kopf zu stellen (nach Henri Bergsons *Materie und Gedächtnis*), «... es gibt schliesslich Zeit-Bilder, das heisst Bilder der Dauer, Veränderungsbilder, Relationsbilder, Volumenbilder, jenseits noch der Bewegung ...»; Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino I*, Surhkamp-Verlag, Frankfurt am Main 1989, S. 26.

10) Jean Luc Mylayne, in *Parkett*, Nr. 50/51 (1997), S. 130.

11) Entgegen dem jahrhundertealten europäischen Volksmärchen vom «blauen Vogel des Glücks», 1908 vom belgischen Schriftsteller und Nobelpreisträger Maurice Maeterlinck eindrucksvoll nacherzählt in seinem Märchenspiel *L'Oiseau Bleu*, hat Mylayne sein «Glück» nicht vor der eigenen Haustür, sondern in einer öden Gegend unweit von Fort Davis im Westen des US-Bundesstaates Texas gefunden, wo, wie man weiss, jeden Winter alle drei Arten des nordamerikanischen «Bluebird» oder Hüttensängers – Rotkehl-, Blaukehl- und Berghüttensänger – für kurze Zeit zusammenkommen.

Côte à côte

En à peine un pas, ou plutôt dans la sensation d'un soupir apaisant de corps contrarié et contracté s'évanouissant dans le bien-être infini de l'absence absolue de toute douleur possible, dans l'autre temps, celui du rêve profond, de la seule conscience d'être sans pesanteur, nous fûmes dans un autre monde. Tout était identique. Nous connaissions.

Pourtant, une seconde sensation sourdait. Ce n'était pas possible. Les yeux grand ouverts puisque nous voyions, ou serait-ce fermés fort, de peur de ne plus voir la même chose, nous n'osions bouger; ou plutôt nous nous déplaçons sans chuter, sans heurter, comme nous imaginons se promener une brise légèrement tiède; nous étions la brise, douce, caressante, détendue. Ce n'était pas possible. Rien ici ne pouvait être violent. Nous le savions; dans l'incompréhensible, l'inexplicable. Deux mains. Pas un mot. Pourtant nous savions déjà que nous savions. Aucun doute ne troublait notre temps.

Nous étions libres.

Un pas.

Préambule du *TRAITÉ... de l'influence de la mémoire de l'eau sur la couleur du temps.*

Jean-Luc Mylayne, 1976

Side by Side

In barely one step, or rather in the feeling of a sigh soothing the beleaguered, contracted body as it faded into the infinite well-being of an utter absence of all possible pain, into the other time, that of deep dream, of the pure awareness of weightlessness, we were in another world. Everything was identical. We knew.

And yet a second feeling welled up. It was unbelievable. Eyes wide open, since we could see, or else closed tight, for fear of no longer seeing the same thing, we dared not budge; or rather, we moved about without falling, without colliding, as we imagined a mildly tepid breeze would move. We were the breeze: soft, caressing, slack. It was unbelievable. Nothing, here, could be violent. We knew it—in incomprehensibility, inexplicability. Two hands. Not one word. And we already knew that we knew. No doubt troubled our moments.

We were free.

One step.

Preamble of the *TREATISE... on the influence of the memory of water on the color of time.*

Jean-Luc Mylayne, 1976

(Translation: Stephen Sartarelli)

Seite an Seite

Kaum ein Schritt, vielmehr das Gefühl eines erlösenden Aufseufzens des verstimmten und verspannten Körpers, vergehend im unendlichen Wohlsein der absoluten Abwesenheit jedes möglichen Schmerzes, in der anderen Zeit, jener des tiefen Traumes, des allumfassenden Bewusstseins von Schwerelosigkeit, und wir waren in einer anderen Welt. Alles war identisch. Wir erkannten.

Dennoch stieg ein zweites Gefühl empor. Das war nicht möglich. Die Augen weit offen, da wir ja sahen, oder vielleicht doch fest zu, aus Angst, nicht mehr dasselbe zu sehen, wagten wir uns nicht zu regen; vielmehr bewegten wir uns, ohne zu fallen, ohne anzustossen, wie wir uns vorstellen, dass eine laue Brise dahingleitet; wir waren die Brise, sanft, zart, entspannt. Das war nicht möglich. Nichts hier konnte heftig sein. Wir wussten es; im Unverständlichen, Unerklärlichen. Zwei Hände. Kein Wort. Dennoch wussten wir schon, dass wir wussten. Kein Zweifel trübte unsere Zeit.

Wir waren frei.

Ein Schritt.

Präambel zur *ABHANDLUNG ... über den Einfluss des Wassergedächtnisses auf die Farbe der Zeit.*

Jean-Luc Mylayne, 1976

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

Quand explorant ce don qui n'appartient qu'aux mains,
cet enfant qui s'affirme offre son premier dessin,
souvenons-nous qu'un jour, édifiant l'être humain,
le temps fuyant, transcrit, enchantât son chemin.

L'univers mécanique prodigue son livre d'or,
afin que sagement sapiens s'atomystique;
la lumière atomique, en ondes mathématiques,
rit malicieusement d'éclats multicolores.

Extrait d'un poème non publié, *Les cris vers l'éternel – Les premiers Kairiciformes*



When, exploring a gift of the hands alone,
the assertive child presents his first drawing,
let us recall that long ago, when man was being made,
fleeting time, transcribed, enchanted his journey.

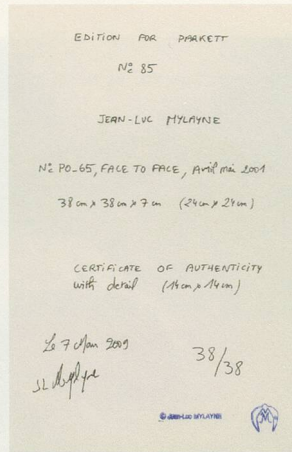
The mechanical world lavishes its golden book,
that sapiens might be wisely atomystified;
the atomic light, in mathematical waves,
mischievously laughs in colorful bursts.

Excerpt from an unpublished poem, *Cries toward Eternity – The First Kairiciforms*

Beim Erkunden jener Gabe, die allein der Hand verliehen,
zeigt dieses Kind bestätigt seine erste Zeichnung her,
bedenke, dass die flüchtige Zeit, als sie den Menschen formte,
einst seinen Weg mit dieser Transkription verzaubert hat.

Das Universum der Mechanik geizt nicht mit seinem goldenen Buch,
auf dass Sapiens sich brav atomystifiziere;
das atomare Licht, in mathematischen Wellen,
lacht maliziös, in tausend bunte Splitter zerberstend.

Aus einem unpublizierten Gedicht, *Les cris vers l'éternel – Les premiers Kairiciformes*



EDITION FOR PARKETT 85

JEAN-LUC MYLAYNE

NO. PO-65, FACE TO FACE, APRIL/MAY 2001

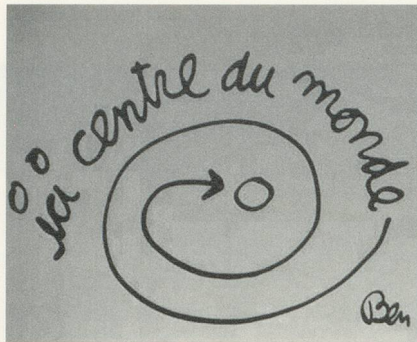
C-print, transparency, image size: $9\frac{1}{2} \times 9\frac{1}{2}$ "
mounted between Altuglass, $15 \times 15 \times 2\frac{3}{4}$ ", 16,5 lb.
Certificate designed by the artist, along with a close-up
photograph of the bird and the apple, $5\frac{1}{2} \times 5\frac{1}{2}$ ".
Edition of 38/XXII, signed and numbered certificate.

C-Print, Diapositiv, Bildformat 24×24 cm,
montiert zwischen Altuglas, $38 \times 38 \times 7$ cm, 7,5 kg.
Vom Künstler gestaltetes Zertifikat mit einem Ausschnitt
der Photographie von Vogel und Apfel, 14×14 cm.
Auflage 38/XXII, signiertes und nummeriertes Zertifikat.

Maria Lassni



Kunst



BEN VAUTIER, HOMMAGE À SALVADOR DALÍ (Here, Center of the World), CA. 1999.



(PHOTO: NIKLAUS STAUSS)

CELEBRATING THE FIRST ISSUE OF PARKETT /
FEIER DER ERSTEN PARKETT-NUMMER IM PLATZSPITZ-PAVILLON, ZÜRICH 1984.