

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

Band: - (2009)

Heft: 86: Collaborations John Baldessari, Carol Bove, Josiah McElheny, Philippe Parreno

Artikel: John Baldessari : aufdeckendes Verbergen = revealing by concealing

Autor: Fuchs, Rainer / Schelbert, Catherine

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680696>

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

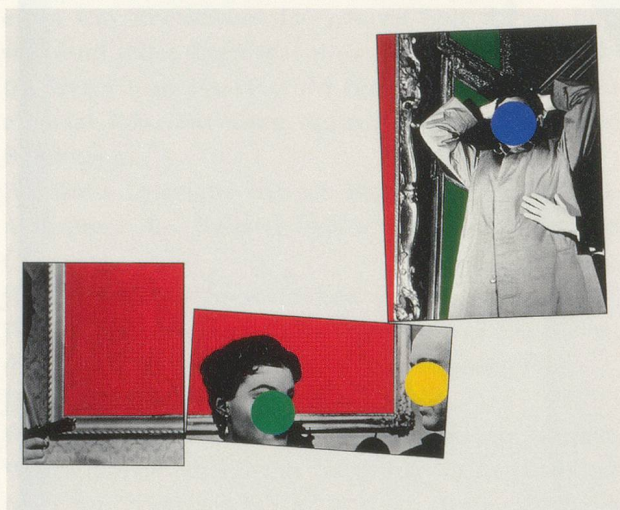
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 13.10.2024

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

AUFDECKENDES VERBERGEN

RAINER FUCHS



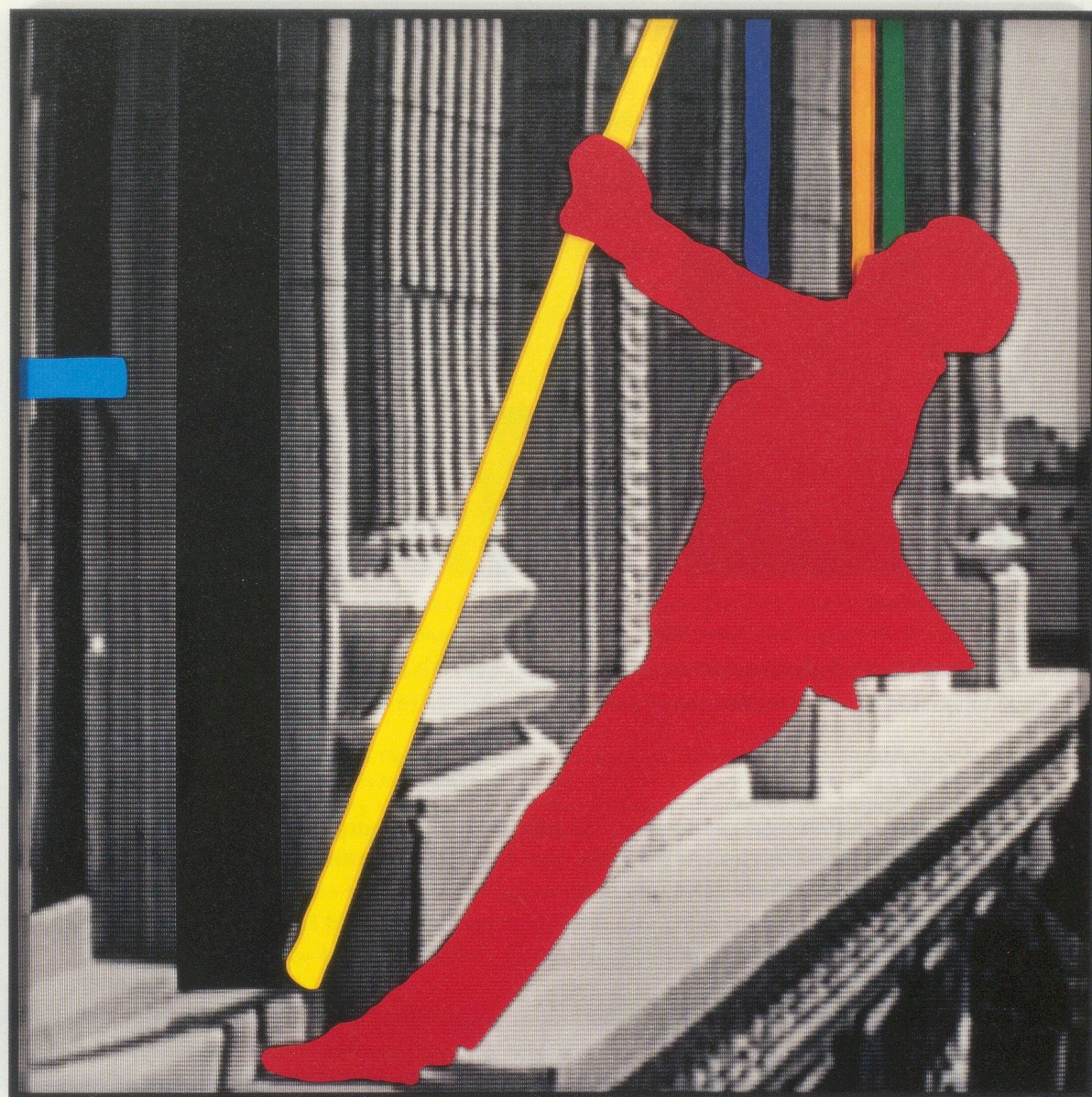
Einige von John Baldessarīs frühen Malereien zeigen bunte Rasterstrukturen aus gestempelten Punkten. Man bekommt ein Flimmern von Zeichen zu sehen, die für etwas anderes stehen, das aber nicht erkennbar ist. Als ob man mit einer Lupe die Feinstruktur von Photographien oder Plakaten betrachtet und dabei deren Botschaften aus den Augen verliert. Der Blick hinter die Oberfläche von Bildern gibt deren Konstruktionsweisen preis und ernüchert den schnellen Konsum bildlicher Illusionen. Malerei verrät hier, dass der Realismus tech-

nischer Bilder auf einer Summe abstrakter Zeichen beruht und dass man, um solche Bilder für das zu halten, was sie darstellen, diesen Umstand allzuleicht vergisst. Baldessarīs Vorgehen erinnert an ein sprachanalytisches Verfahren, das vor der Verwechslung von Sprache und Besprochenem warnt und zugleich den Regeln der Sprache auf den Grund geht. Wenn er, anders als die meisten Konzeptkünstler damals, nicht gleich die Sprache gegen die Bilder und die Photographien gegen die Malerei ausspielte, dann deshalb, weil er bedachte, dass Bilder ebenso sprechen, wie Sprache Bilder in uns erzeugt.

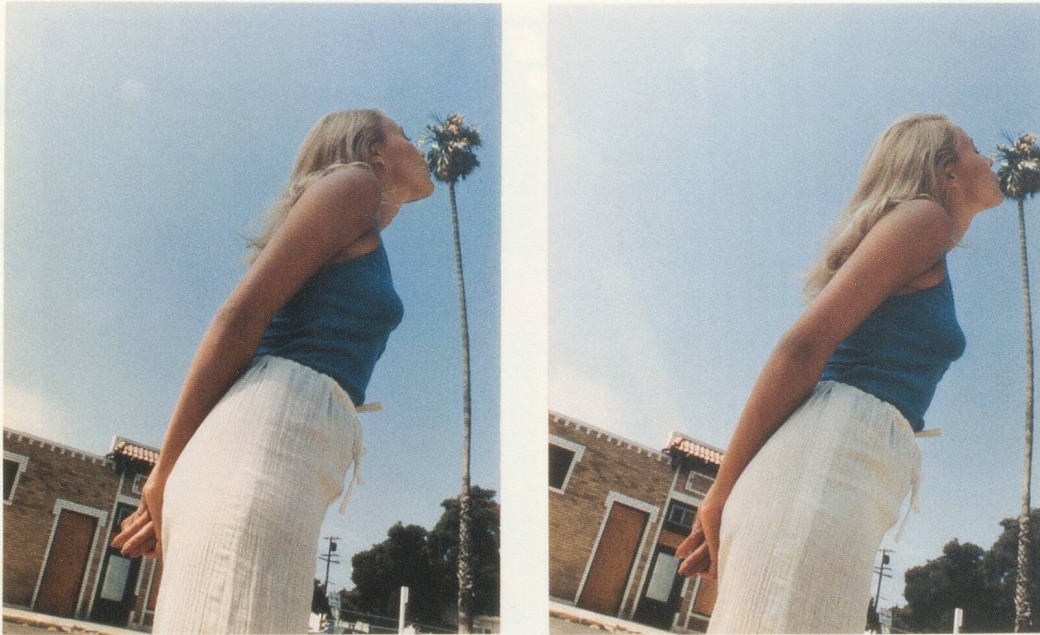
Er deckte also auf, indem er verbarg: Wo nichts Bestimmtes mehr zu sehen war, wie auf den Rasterbildern, rückte die Bestimmung des Sehens in den Blick. Dass der Gewinn an Einsicht an den Verlust von Sicht gekoppelt sein kann, durchzieht sein Werk wie ein roter Faden. Beispielhaft dafür sind auch jene Photoarbeiten, in denen farbige Kreise, sogenannte *Dots*, die Gesichter verdecken, um – als Motive der Auslöschung der persönlichen Merkmale – die Aufmerksamkeit auf Körperhaltungen und Gesten als gesellschaftsrelevante Codes von überindividueller Bedeutung zu lenken. Sich selbst hatte Baldessari in *PORTRAIT: ARTIST'S*

RAINER FUCHS ist stellvertretender Direktor des Museums Moderner Kunst Stiftung Ludwig in Wien.

JOHN BALDESSARI, THREE RED PAINTINGS, 1988, black & white photos, vinyl paint, mounted on board, 94 1/4 x 128 1/2" / DREI ROTE GEMÄLDE, Schwarz-Weiss-Photographien, Vinylfarbe, aufgezogen auf Karton.



JOHN BALDESSARI, THE DURESS SERIES: PERSON HOLDING ONTO POLE ATTACHED TO EXTERIOR OF TALL BUILDING, 2003, digital photographic print, acrylic on Sintra, 60 x 60" / DIE NOT-SERIE: PERSON SICH AN EINEM HOHEN GEBÄUDE AN EINER STANGE HALTEND, digitaler photographischer Print, Acryl auf Sintra, 152,4 x 152,4 cm.



JOHN BALDESSARI, KISSING SERIES: SIMONE. PALM TREES (NEAR), 1975, color photographs, 10 x 8" each / KUSS-SERIE: SIMONE. PALMEN (NAH), Farbphotographien, je 25,4 x 20,3 cm.

IDENTITY HIDDEN WITH VARIOUS HATS (Portrait: Künstleridentität verborgen hinter mehreren Hüten) bereits 1974 Hüte vors Gesicht gehalten, um dennoch ein authentisches Selbstbildnis zu liefern, weil es jenseits blosser Dokumentation der Physiognomie ein Porträt seiner Arbeitsweise liefert. Dass weniger mehr sein kann, konnte gerade im Umfeld Hollywoods mit seinem überbordenden Kult glamouröser Gesichter kaum prägnanter und widerständiger formuliert werden.

Die genannten Dots übersetzen die Rolle des Hutmotivs. Als Mittel der Anonymisierung wurden sie zum Erkennungszeichen von Baldessarıs Kunst. Es liegt ausserdem nahe, sie als Nachfahren seiner Rasterpunkte zu betrachten, weil auch sie die Eigenschaft besitzen, Hintergründiges hervorzukehren, indem sie das Vordergründige und Eindeutige verstellen. In den neuen reliefartigen Arbeiten findet dieses Vexierspiel von Vorder- und Hintergründigkeit eine Übersetzung in vor- und rückspringende Bildteile, wie um der Ökonomie der Aufmerksamkeit buchstäblich Raum zu geben.

Sie (die Aufmerksamkeit) sorgt dafür, dass in der Ausbildung eines «Beachtungsreliefs» einiges hervortritt, anderes zurücktritt, wie bei einem Relief, das ähnlich wie die Relevanz sprachlich auf das lateinische Wort «relevare» (= aufheben, abheben) zurückgeht. Dem entspricht aufseiten des Aufmerkenden ein Vorziehen und Zurückstellen. (...) Was hervortritt, tritt nicht nur aus der Fläche heraus, es bildet auch den Mittelpunkt eines thematischen Feldes, das nach Nähe und Ferne zum thematischen Kern gestaffelt ist. (...) Zentrum und Peripherie sind keineswegs statische Grössen, sondern Produkte einer ständig sich erneuernden Zentrierung und Marginalisierung.¹⁾

Diese Beschreibung des Wahrnehmungsprozesses von Bernhard Waldenfels liest sich wie eine Anleitung zu Baldessaris Bildern. Ob es nun farbige Kreisformen auf flachem Grund oder verräumlichte Farbfelder sind, die einzelne Bildpartien abdecken, stets übernehmen diese Blocker auch eine Leerstellenfunktion, die sie als dynamische Projektionsflächen für die Interpretation ausweist. «Ich möchte die Information knapp halten, damit die Arbeit nicht erstickt. Wenn ich scheitere, habe ich zu viel weggenommen, wenn ich erfolgreich bin, ist gerade genug da um den Geist anzuregen, aber nicht genug um eine Art Vollständigkeit aufkommen zu lassen.»²⁾ Das Aussparen von Informationen dient also der Aktivierung von Deutungsenergien, und das malerisch-zeichenhafte Markieren und Eliminieren photographischer Oberflächen ist im Grunde eine Aufforderung, sich über das Darunterliegende als verdrängte, verinnerlichte und überlagerte Inhalte Gedanken zu machen: «Einer der Gedanken, die sich in meinen Arbeiten finden lassen, ist der, dass die Zivilisation nur eine dünne Fassade ist. Sie ist bloss etwas, worüber wir nicht weiter nachdenken wollen. Und darum haben wir eine Zivilisation. Aber Sie wissen, dass Wahnsinn, Brutalität und Tragödie wie aus dem Nichts über uns hereinbrechen können.»³⁾ Unter dem verführerischen Schein zivilisatorischer Normalität lauern die Abgründe menschlichen Seins. Die Filmindustrie lebt weitgehend davon, unter Bezug auf dieses Spannungsfeld das Leben und seine Unabwägbarkeiten symbolisch zu verdichten und zu überhöhen. Ihre Schauspieler sind grundsätzlich maskierte Akteure, die ihre wahre Identität verbergen, um uns in existenzielle Tiefen blicken zu lassen. Als selbst «Unsichtbare» verfolgen sie das Ziel, ihren Rollen unverwechselbare Gesichter zu verleihen. Dass Baldessari seine Bilder von Anfang an nicht der Lebenswirklichkeit, sondern vor allem der Realität des Films entnommen hat, bestätigt nur die Stringenz seines aufdeckenden Verbergens.

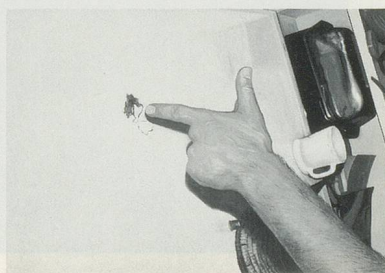
1) Bernhard Waldenfels, *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*, Suhrkamp-Verlag, Frankfurt am Main, 2004, S. 102.

2) John Baldessari zitiert in: Coosje van Bruggen, *John Baldessari*, Rizzoli, New York 1990, S. 163.

3) John Baldessari, Ann Goldstein, Christopher Williams, «Die Dinge, die wir unter den Teppich kehren: Ein Gespräch mit John Baldessari», in *John Baldessari—Life's Balance, Werke 84–04*, Katalog Kunsthaus Graz, 2005, Verlag der Buchhandlung Walther König, S. 80–99, hier S. 98.

JOHN BALDESSARI, COMMISSIONED PAINTING: A PAINTING BY ANITA STORCK, 1969, acrylic, oil on canvas, 59 1/4 x 45 1/2" / AUFTRAGS-GEMÄLDE: VON ANITA STORCK, Acryl, Öl auf Leinwand, 150,5 x 115,5 cm.

JOHN BALDESSARI, ECON-O-WASH, 14th AND HIGHLAND, NATIONAL CITY CALIF., 1966–1968, acrylic, photoemulsion on canvas, 59 x 45" / Acryl, Photoemulsion auf Leinwand, 149,8 x 114,3 cm.



A PAINTING BY ANITA STORCK



ECON - O - WASH
14 TH AND HIGHLAND
NATIONAL CITY CALIF.

REVEALING BY CONCEALING

RAINER FUCHS

Some of John Baldessari's early paintings show colorful grids of stamped dots. He gives us shimmering signs that stand in for something else, but we can't make out what that something else might be. It's like losing sight of the larger message when examining the intricacies of photographs or posters with a magnifying glass. Looking behind the surface of pictures reveals the way they have been constructed and checks the accelerated consumption of visual illusion. Painting in this case demonstrates that the realism of technical images is based on a sum of abstract signs, a fact that is all too easily neglected in the process of reading pictorial content. Baldessari's approach resembles linguistic analysis that warns us not to confuse words and their referents and at the same time investigates the fundamentals of linguistic rules. If Baldessari does not pit language against pictures and photographs against painting, as did his conceptual peers, it is because he knew that pictures are capable of speaking and generating words just as speech is capable of generating images.

It is precisely by hiding things that he reveals them. By refraining from determining something to be seen, he highlights the determination of seeing. The less we see, the greater our insight: this might be read as a leitmotif of Baldessari's oeuvre, quintessentially illustrated by his photographs with colored dots covering the faces of his subjects. By extinguishing per-



RAINER FUCHS is the Deputy Director of the Museum of Modern Art, Ludwig Foundation, Vienna.

sonal features, the artist draws attention to body language and gestures as socially relevant codes of supra-individual significance. An early work, *PORTRAIT: ARTIST'S IDENTITY HIDDEN WITH VARIOUS HATS* (1974), shows Baldessari concealed behind hats held up in front of his face—a truly authentic likeness, for it is not simply the record of a physiognomy but a portrait of his artistic approach. One would be hardput to envision a more compelling means of demonstrating that less can be more, especially with a view to Hollywood's profligate cult of glamorous faces.

The dots have since assumed the role of the hat. As a device that generates anonymity, they have become a signature feature of Baldessari's art; they might also be considered the descendants of his grid dots because they expose what lies beneath by distorting what lies on top. In the new relief-like works, this play between foreground and background has acquired a third dimension: parts of pictures protrude and others recede, as if to make room, quite literally, for the economy of attention.

Attention ensures that in the constitution of a "relief of consideration" some things protrude while others recede, as in a relief that—like the word "relevance"—goes back to the Latin relevare (= lift up/raise up). This corresponds to a preferring and a deferring on the part of the attentive person. ... Something that protrudes not only stands out against the surrounding plane; it also constitutes the central point of a thematic field that is graded according to its nearness and distance from the thematic center. ... Center and periphery are not static features but products of ceaselessly regenerating centralization and marginalization.¹⁾

This description of the workings of perception by Bernhard Waldenfels reads like a manual of instruction for Baldessari's pictures. Whether parts of his pictures are hidden under colorful circles on a flat ground or under raised fields of color, the blockers always function as empty space, making them dynamic surfaces of interpretive projection. "I like to give a bare amount of information that doesn't asphyxiate the piece. When I fail, I have taken away too much, when I succeed, there is just enough to activate the mind but not enough to provide completeness."²⁾ By obscuring information, the blockers activate the energy of interpretation. Marking or eliminating things on the surfaces of photographs, using painterly and semiotic means, is essentially an invitation to think about what lies underneath: all the repressed, internalized, and sedimented content. "One of the ideas I have in my work is that civilization is a thin veneer. It's just something we don't want to think about. And that's why we have civilization. But you know that insanity and brutality and tragedy can happen just like that."³⁾ The dark side of human existence lurks beneath the seductive surface of civilized normality. The film industry thrives on that discrepancy, symbolically intensifying and exaggerating the pressures of life and its imponderables. The actors are basically masked, concealing their true identity in order to allow us glimpses of existential depths. They make themselves "invisible" in the attempt to create inimitable characters. From the very beginning, Baldessari chose not to draw on the reality of life but above all on the reality of film—a fact that merely reinforces the stringency of his revelatory concealment.

(Translation: Catherine Schelbert)

1) Bernhard Waldenfels, *Phänomenologie der Aufmerksamkeit* (Phenomenology of Attention), (Frankfurt am Main: Suhrkamp-Verlag, 2004), p. 102.

2) Baldessari, quoted in: Coosje van Bruggen, *John Baldessari* (New York: Rizzoli, 1990), p. 163.

3) Baldessari, Ann Goldstein, Christopher Williams, "The Things We Sweep Under the Rug: A Conversation with John Baldessari" in *John Baldessari—Life's Balance, Werke 84–04*. Kunsthaus Graz, 2005, in association with Verlag der Buchhandlung Walther König, pp. 80–99, here p. 98.