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

**Herausgeber:** Parkett

**Band:** - (2009)

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

**Artikel:** Josiah McElheny : shadow play = Schattenspiel

**Autor:** McDonough, Tom / Opstelten, Bram

**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-680898

**Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

**Conditions d'utilisation**

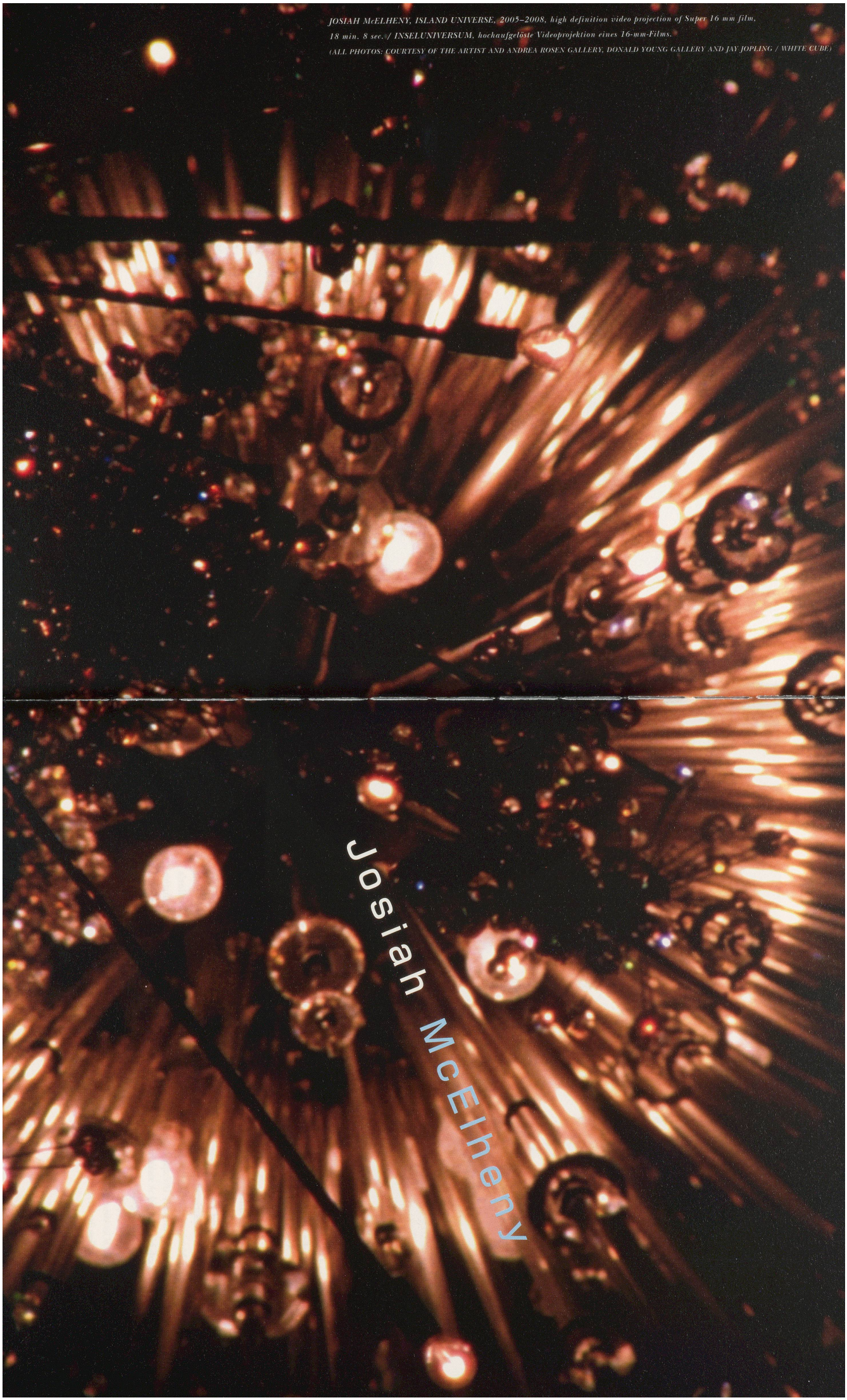
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

**Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

**Download PDF:** 14.07.2025

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




*JOSIAH McELHENY, ISLAND UNIVERSE, 2005–2008, high definition video projection of Super 16 mm film, 18 min. 8 sec. / INSELUNIVERSUM, hochaufgelöste Videoprojektion eines 16-mm-Films.*

*(ALL PHOTOS: COURTESY OF THE ARTIST AND ANDREA ROSEN GALLERY, DONALD YOUNG GALLERY AND JAY JOPLING / WHITE CUBE)*

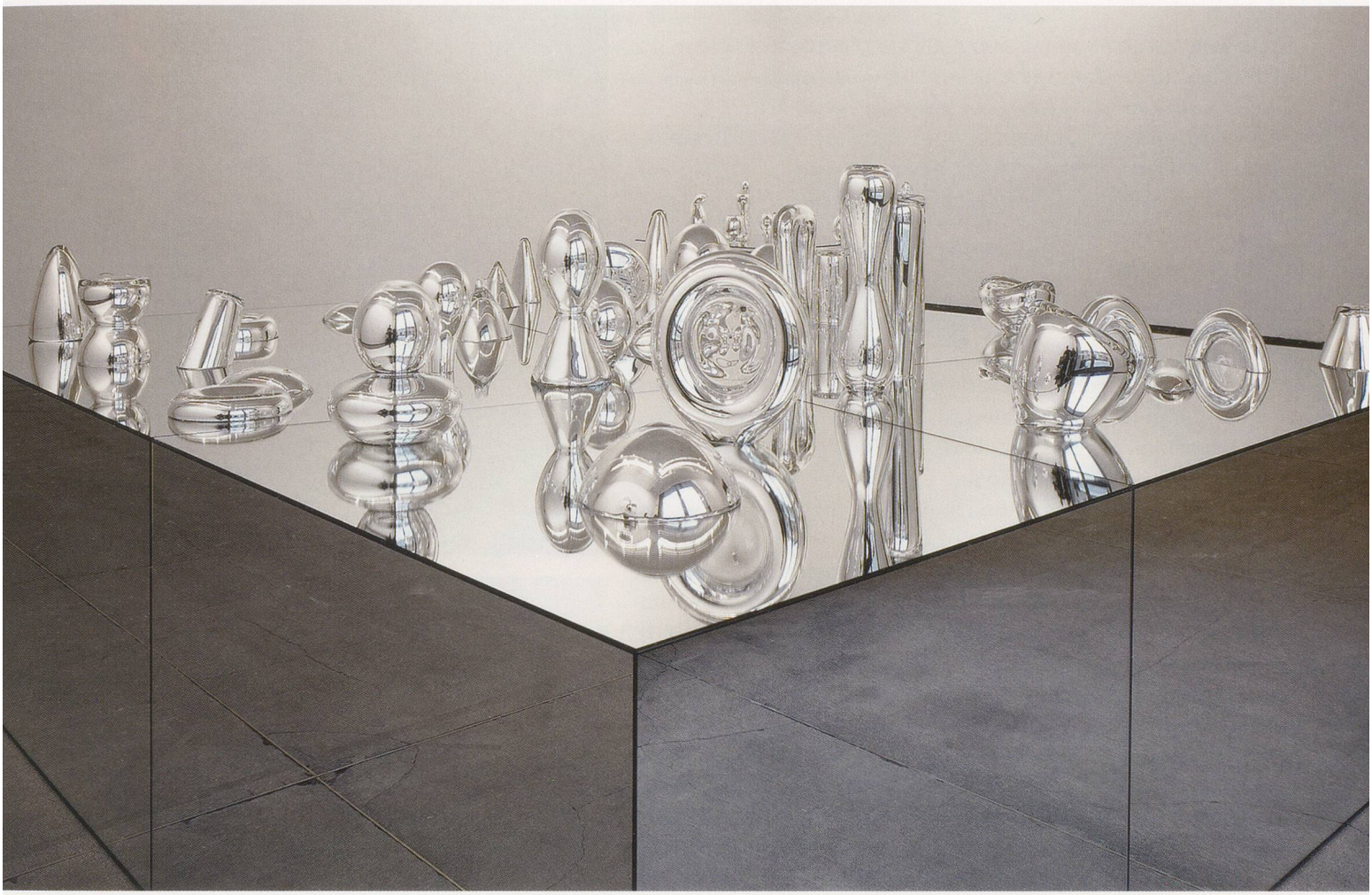
# *Shadow Play*

*TOM McDONOUGH*

In June 1927 Isamu Noguchi was a young sculptor in Paris, serving as an assistant to Constantin Brancusi. He would regularly visit the annual salon where the latter's polished bronze LEDA (1926) was on display, in order to buff its surface to the smoothness of a looking glass. LEDA's reflective shell dissolved the absolute geometries of its solid form in an inexact, unstable gleam, the certain shape of the sculpture giving way to accidental, distorted patterns of light and dark reflected from the space of the room in which it was exhibited. In optics the shiny polished metal favored by Brancusi would be called a specular surface, one that tends toward a perfect, mirror-like reflection of light. Noguchi could not help but notice the absence of shadows in his daily inspection of the work, or rather, the fact that shadows were no longer projected from within the work, as the kinds of pockets of darkness normally produced across the planes of a sculpture, but instead could only be cast onto the work as reflections from the outside. And that casting was somehow cinematic, with Noguchi's movements—his transitory, mobile reflection—"recorded" upon LEDA's immaculate, polished surfaces.[1)]

When Noguchi returned to New York in 1929, the implications of Brancusi's polished bronze sculpture were radicalized upon meeting Buckminster Fuller in a bohemian Greenwich Village tavern whose walls had been covered with shiny aluminum paint by the utopian visionary. Noguchi would soon repeat the gesture in his own small studio, "so that one was almost blinded," he later recalled, "by the lack of shadows."[2)] It was there that he made his famous portrait bust, R. BUCKMINSTER FULLER (1929), plating its bronze—upon Fuller's suggestion—in the relatively inexpensive chrome that Henry Ford had begun using on the radiator grilles of his Model A cars. As Fuller explained, "sculptors, through the ages, had relied exclusively upon negative light"—that is, shadows—as a tool in the perception of three-

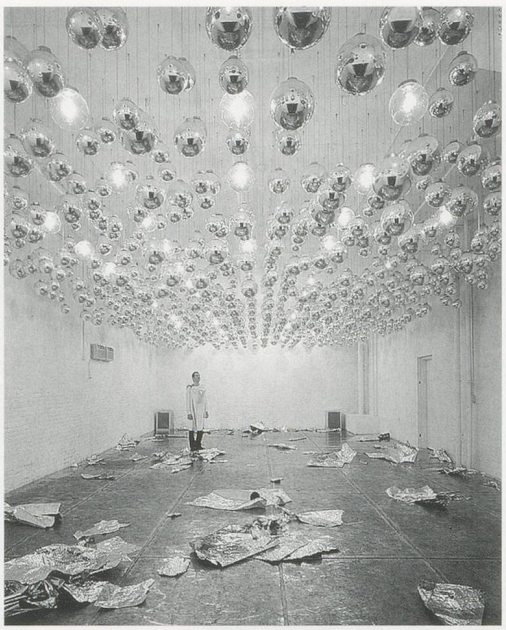
*TOM McDONOUGH* is Associate Professor of Art History at Binghamton University, State University of New York, and an editor at *Grey Room*.



*JOSIAH McELHENY, EXTENDED LANDSCAPE MODEL FOR TOTAL REFLECTIVE ABSTRACTION, 2004, hand-blown mirrored glass objects, industrial mirror, wood, metal, 24 x 108 x 92" / ERWEITERTES LANDSCHAFTSMODELL FÜR EINE TOTAL REFLEXIVE ABSTRAKTION, mundgeblasene verspiegelte Glasobjekte, Industriespiegel, Holz, Metall, 61 x 274,3 x 233,7 cm.*

dimensional form; Noguchi's turn to positive light reflections was a shift toward a "fundamental invisibility of the surface," a sculpture that communicated only via "a succession of live reflections of images surrounding it."[3] A dematerialized sculpture, then, or a cinematic (from the Greek, *kinein*, "to move") one, whose effects would rely not upon form but solely upon luster, the mobile highlights on the now invisible work that move as the spectator's position shifts. Illumination would be set free to become what art historian Michael Baxandall described as "light at large, enfranchised or footloose light."[4]

Needless to say, Noguchi and Fuller's plans for an invisible sculpture of generalized specular reflection—their idea of a reflective form in a reflective environment—went unrealized. The very idea lay dormant, barely acknowledged, until spring 2003, when Josiah McElheny first exhibited BUCKMINSTER FULLER'S PROPOSAL TO ISAMU NOGUCHI FOR THE NEW ABSTRACTION OF TOTAL REFLECTION (2003), an array of mirrored reflective glass objects

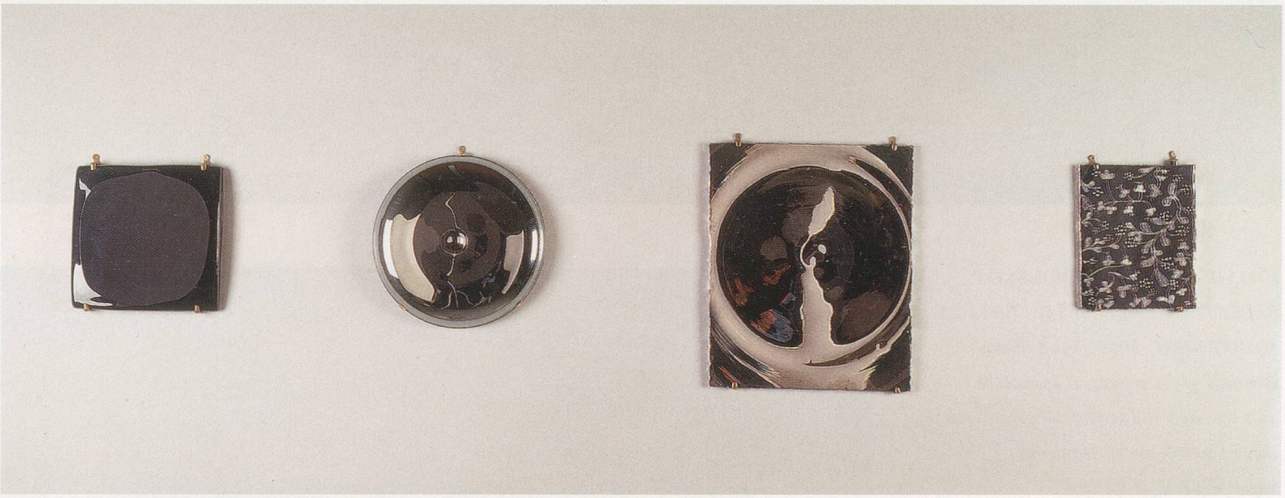


*JOSIAH McELHENY, THE METAL PARTY: RECONSTRUCTING A PARTY HELD IN DESSAU ON FEBRUARY 9, 1929 (2001), mixed media installation, costumes, music, participatory performance, dimensions variable / DAS METALLISCHE FEST: REKONSTRUKTION EINES AM 9. FEBRUAR 1929 IN DESSAU STATTGEFUNDENEN FESTES, Installation, verschiedene Materialien, Kostüme, Musik, partizipatorische Performance, Masse variabel.*

reminiscent of Noguchi's biomorphic forms placed atop a mirror display box. Each one presents a distorted reflection of the viewer, of the sheet of mirrored glass upon which it sits, and of the surrounding environment; meanwhile the objects themselves are doubled by reflections in the mirrored surface below them. The visual result is paradoxical: while shape seems to alter continually depending on the way light falls on the surface, the work resists optical penetration, rebuffing the gaze with its icy reflections. This late realization of the 1929 dreams of Noguchi and Fuller was instigated by curator Ingrid Schaffner, who had cited the exchange between artist and engineer in an essay commissioned by the artist for the post-exhibition book on THE METAL PARTY (2001–02). McElheny's performance/ installation reprised an event at the Bauhaus (also held in the fateful year of 1929). In the wake of that project, the artist was already considering "the idea that metallic-ness and reflective surfaces are physical expressions of the modern."[5] Such a statement is deceptively simple: while it seems to conjure up the long appreciation of metal as a paradigmatically modern material—think of Walter Benjamin's or Sigfried Giedion's writings on construction in iron and steel, or of the metal books produced by the Italian futurist Tullio d'Albisola—McElheny emphasizes not its constructive, tectonic aspect but its surface gleam, not metal's solidity but the sparkle of "metallic-ness." For him, physically reflective surfaces rhyme with the mental act of self-examination, and indeed since THE HISTORY OF MIRRORS (1998) he has explored technologies of mirroring and the nature of images that are at once the same, and not the same, as us.

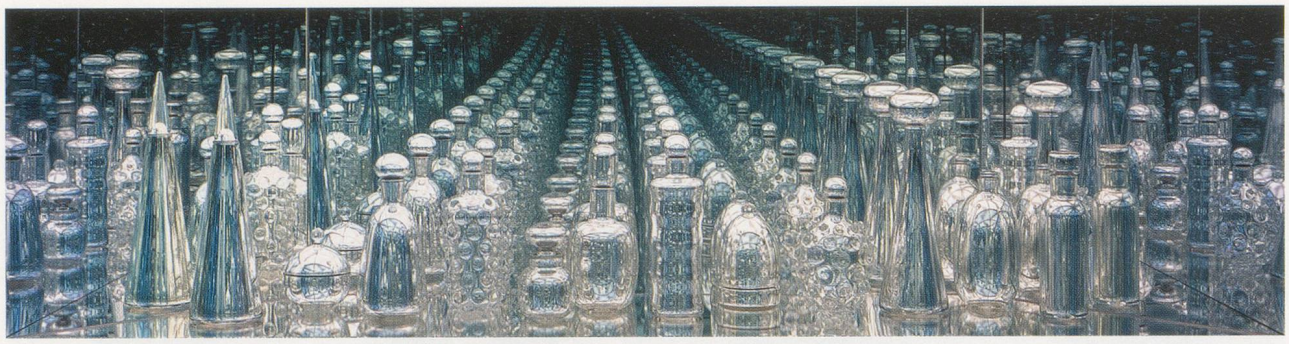
But the series of works inaugurated by THE METAL PARTY are fundamentally about something different. Indeed, what they imagined in playful form, echoing the early twentieth-century optimism of the Bauhaus itself, becomes at once seductive and nightmarish in BUCKMINSTER FULLER'S PROPOSAL TO ISAMU NOGUCHI and the related EXTENDED LANDSCAPE MODEL FOR TOTAL REFLECTIVE ABSTRACTION (2004).We might characterize these works as environments wholly given over to the invisibility of objects, objects whose immaculate surfaces seem to deny any human point of origin. "A reflective object," McElheny has observed, "one without shadow, and a liquid, fugitive surface could represent capitalism's false promise that all evidence of human labor could be erased."[6] There is an evident irony here, for the artist, who spent a year in his foundry making this and related works, puts the perfection of his skills as an artisan in the service of mimicking the precision of the industrial object.

*JOSIAH McELHENY, THE HISTORY OF MIRRORS, 1998, hand-blown, mirrored, polished, and engraved glass, hardware, dimensions variable / DIE GESCHICHTE DER SPIEGEL, mundgeblasenes verspiegeltes Glas, poliert und graviert, Halterungen, Masse variabel.*



Indeed, in their well-nigh fetishistic flawlessness, these works appear to approach the realm of industrial branding and commodity design. Nowhere is that irony more evident than in MODERNITY, MIRRORED AND REFLECTED INFINITELY (2003), a wall-mounted display case whose eight mirrored, blown-glass decanters are echoed ad infinitum inside their mirrored surround. Here, reflection becomes the endless repetition of the same, in an adaptation of an aesthetic pioneered two decades earlier by Jeff Koons or Haim Steinbach. But whereas those artists had frequently played with the most demotic of commodity forms, McElheny looks instead to the pinnacles of mid-twentieth-century good taste—Italian or Swedish art glass—that he now renders as unlovely, mirrored objects. This self-contained world of luxury is accentuated by McElheny's use of a two-way mirrored front for the vitrine, which refuses our reflection on these vessels; they exist in an airless world all their own. The glass decanters perform in a miniature theater, a cinema of infinite space in which modernism's image of the good life becomes an alien realm of chilling, frozen perfection.

If one line of development from BUCKMINSTER FULLER'S PROPOSAL TO ISAMU NOGUCHI points toward the display cases of MODERNITY, MIRRORED AND REFLECTED INFINITELY, MODERNITY CIRCA 1952, MIRRORED AND REFLECTED INFINITELY (2004), or ENDLESSLY REPEATING TWENTIETH CENTURY MODERNISM (2007), another line leads us to those works inspired by his fascination with science and cosmology, most notably the spectacular installation AN END TO MODERNITY (2005), THE LAST SCATTERING SURFACE (2006), and ISLAND UNIVERSE (2008). Much has been written on his modeling of the expansion of the universe from a primordial hot, dense state, which McElheny developed in collaboration with an astronomer at Ohio State University.[7] Yet what has been less remarked upon are the features it shares with the works of reflective abstraction—not merely a commonality of mirrored materials, but an underlying conceptual continuity. For all these works partake of an identical concern with homogeneity and isotropy as fundamental assumptions of modernity. We find them manifest in the infinite reflections of his vitrines, but they are also subtly encoded within the structure



*JOSIAH McELHENY, ENDLESSLY REPEATING TWENTIETH CENTURY MODERNISM, 2007, hand-blown mirrored glass objects, transparent and low-iron industrial mirror, chrome metal, wood, lighting, 94 1/2 x 92 3/4 x 92 3/4" / ENDLOS WIEDERHOLTER MODERNISMUS DES ZWANZIGSTEN JAHRHUNDERTS, mundgeblasene verspiegelte Glasobjekte, transparenter und eisenarmer Industriespiegel, Chrom, Holz, Licht, 240 x 235,5 x 235,5 cm.*

of AN END TO MODERNITY, as precisely the simplifications that allowed the model of the Big Bang to be formulated in the first place. At mid-century, when the phrase "Big Bang" was itself coined, both modernist design and science shared a kind of inhuman elegance that is the very basis on which the techno-scientific and the aesthetic meet. It is this, rather than the technicalities of astrophysics, which the artist has been exploring these past five years.

The Bauhaus marked one instance of such a conjunction and the meeting of Fuller and Noguchi another. The Sputnik-like chandeliers of New York's Metropolitan Opera House (designed by Hans Harald Rath of J. & L. Lobmeyr for the building's 1966 opening), McElheny's inspiration for his recent work, are of course a third. Each, we might say, promised a world of light and order, a world of transcendence and invisibility, through the aestheticized echo of advanced technology, but those promises of modernity went unfulfilled and in fact what was delivered was an increasingly closed system of cultural administration. McElheny

*JOSIAH McELHENY, ENDLESSLY REPEATING TWENTIETH CENTURY MODERNISM, 2007, details / ENDLOS WIEDERHOLTER MODERNISMUS DES ZWANZIGSTEN JAHRHUNDERTS, Details.*
*(Image courtesy of Museum of Fine Arts, Boston)*

has spent recent years exploring this realm through his specular surfaces, imitating in miniature the techno-scientific utopias of the last century. His works remind us that modernity's beliefs in the power of illumination and the promise of seeing as a transcendental experience (as embodied in glass, "pure, clear and invisible, empty of symbols") were subtended by the dispelling of shadow as imperfection, unevenness, as a "hole in light."[8] Noguchi's intuition before Brancusi's polished bronze, amplified to an environmental scale by Fuller, was precisely of a world of the complete and utter provision of light. But what is lost through the absence of shadows? We experience shadow as uncanny, as ghost, secret, threat, but it is—or rather could be—a source of enlightenment itself. McElheny's reflective work returns us to this other of modernity and asks us, to quote Baxandall, "to think about how shadow c o u l d bear us knowledge."[9]

1) This discussion of Brancusi is indebted to the work of Rosalind E. Krauss, *Passages in Modern Sculpture* (New York: Viking Press, 1977), pp. 85–87, 99; and Benjamin H.D. Buchloh, "Gerhard Richter's Eight Gray: Between Vorschein and Glanz" in *Gerhard Richter: Eight Gray*, eds. Meghan Dailey, Elizabeth Franzen, and Stephen Hoban (Berlin: Deutsche Guggenheim Berlin, 2002), p. 20.
2) Isamu Noguchi, quoted in *Buckminster Fuller: An Autobiographical Monologue/Scenario*, ed. Robert Snyder (New York: St. Martin's Press, 1980), p. 62.
3) R. Buckminster Fuller, "Foreword" in *Noguchi, A Sculptor's World* (New York and Evanston: Harper & Row, 1968), p. 8.
4) Michael Baxandall, *Shadows and Enlightenment* (New Haven and London: Yale University Press, 1995), p. 131.
5) "Q&A with Josiah McElheny" in *Josiah McElheny: The Metal Party*, ed. Apollonia Morrill (New York: Public Art Fund and San Francisco: Yerba Buena Center for the Arts, 2002), p. 59.
6) McElheny, "Projects 84: Josiah McElheny: Artists and Models," lecture, Museum of Modern Art, New York, 12 March 2007.
7) See David Weinberg, "The Glass Universe: Where Astronomy Meets Art," *New Scientist* no. 2685 (December 7, 2008), pp. 46–47.
8) McElheny quoted in McElheny and Louise Neri, "The Glass Bead Game" in *Josiah McElheny*, ed. Maria do Céu Baptista and McElheny (Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea and Xunta de Galicia, 2002), p. 79.
9) See note 4, p. 145.

TOM McDONOUGH

# Schattenspiel

Als junger Bildhauer war Isamu Noguchi im Juni 1927 in Paris als Assistent für Constantin Brancusi tätig. In dessen Auftrag begab er sich regelmässig in den alljährlichen Salon, um Brancusis dort ausgestellte LEDA (1926), eine Skulptur aus polierter Bronze, auf Hochglanz zu bringen. Die spiegelnde Haut der LEDA löste die strengen Geometrien ihrer festen Form in einem ungenauen, instabilen Schimmer auf und die eindeutige Gestalt der Skulptur wich verzerrten Zufallsmustern von reflektiertem Licht und Schatten aus dem Raum, in dem sie ausgestellt war. In der Optik würde man das von Brancusi bevorzugte polierte Hochglanzmetall als spekulare Fläche bezeichnen, das heisst eine Oberfläche, die zu perfekter, spiegelähnlicher Lichtreflexion tendiert. Bei seiner täglichen Inspektion der Arbeit konnte Noguchi nicht umhin, das Fehlen von Schatten zu bemerken, oder genauer: das Fehlen von Eigenschatten in Form jener dunklen Partien, die sich üblicherweise auf den Flächen von Skulpturen ergeben. Er erkannte, dass Schatten tatsächlich nur als Reflexionen von aussen auf das Werk fielen und dass dieser Schattenwurf irgendwie etwas Filmisches an sich hatte, da Noguchis Bewegungen – deren flüchtige, bewegliche Spiegelung – auf den makellos polierten Flächen der LEDA gleichsam «aufgezeichnet» wurden.[1)]

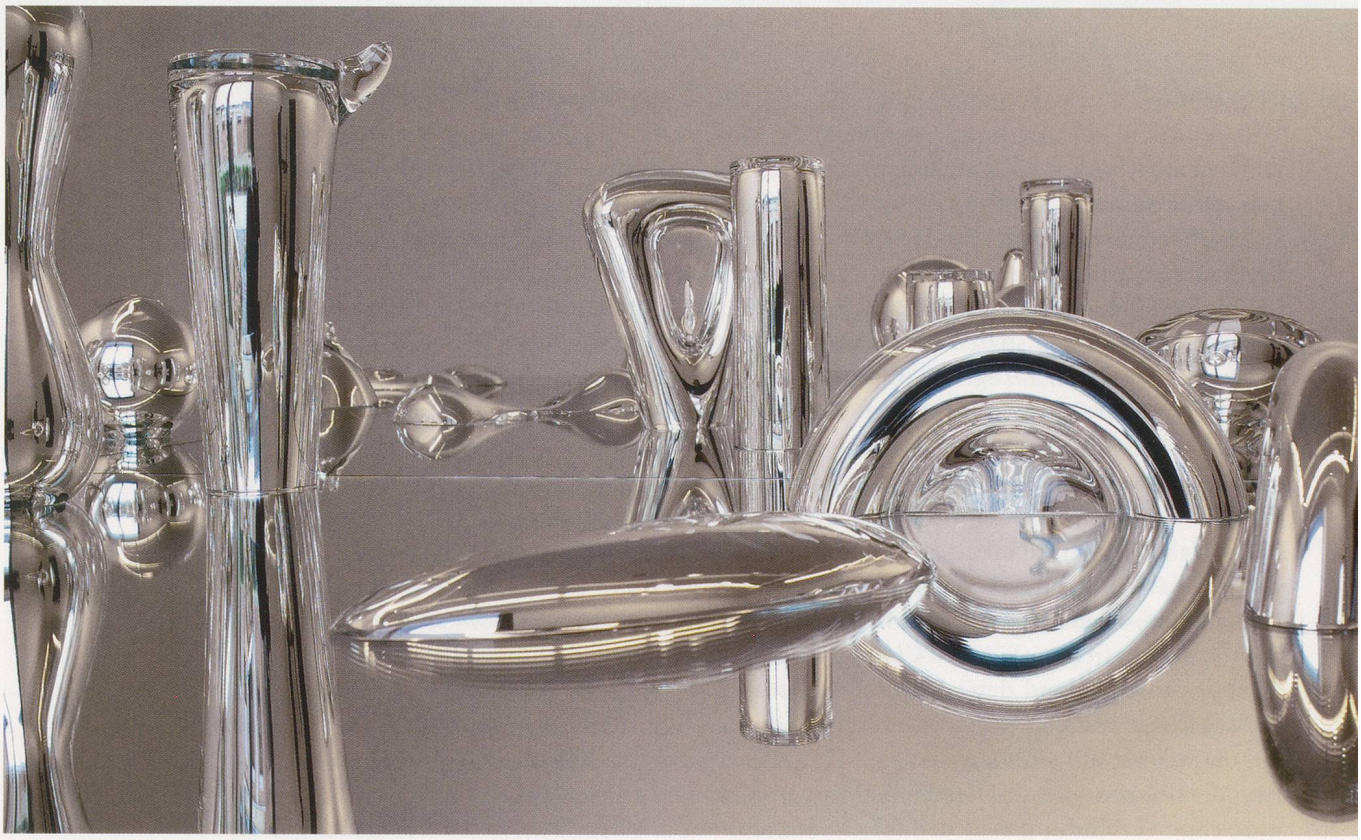
Als Noguchi 1929 nach New York zurückkehrte, dachte er im Anschluss an die Begegnung mit Buckminster Fuller in einer Künstlerkneipe im Greenwich Village, deren Wände der utopistische Visionär mit glänzender Aluminiumfarbe übermalt hatte, das in Brancusis Skulptur Angedeutete einen entscheidenden Schritt weiter. Bald wiederholte er im eigenen kleinen Atelier die fullersche Geste, sodass man, wie Noguchi sich später erinnerte, «durch das Fehlen von Schatten geradezu geblendet wurde».[2)] Dort schuf er auch die berühmte Porträtbüste R. BUCKMINSTER FULLER (1929), bei der er die Bronze auf Fullers Anregung hin mit dem relativ preiswerten Chrom überzog, das Henry Ford gerade für die Kühlergrills seiner A-Modell-Automobile zu verwenden begann. Durch die Epochen hatten die Bildhauer, wie Fuller erklärte, «stets ausschliesslich auf negatives Licht», das heisst auf Schatten, «als Hilfs-

*TOM McDONOUGH* lehrt Kunstgeschichte an der Binghamton University, State University of New York, und ist Mitherausgeber der Zeitschrift *Grey Room*.

mittel bei der Wahrnehmung dreidimensionaler Formen gesetzt»; Noguchis Hinwendung zu positiven Lichtreflexen bedeute eine Verschiebung hin zu «einer grundsätzlichen Unsichtbarkeit der Oberfläche», zu einer Plastik, die nur an Hand «eines Nacheinanders unmittelbarer Spiegelungen von Motiven in ihrem Umraum» kommuniziere.[3] Eine entmaterialisierte Plastik also, beziehungsweise eine filmische oder «cinematische» (abgeleitet von *kinein*, dem griechischen Wort für «sich bewegen»), deren Wirkung nicht in der Form gründe, sondern einzig und allein im Glanz, in den beweglichen Schlaglichtern auf dem nunmehr unsichtbaren Werk, die sich mit dem wechselnden Standpunkt des Betrachters verlagern. Damit werde das Licht befreit und könne zu dem werden, was der Kunsthistoriker Michael Baxandall als «freigesetztes, ungebundenes oder fussloses Licht» bezeichnet hat.[4]

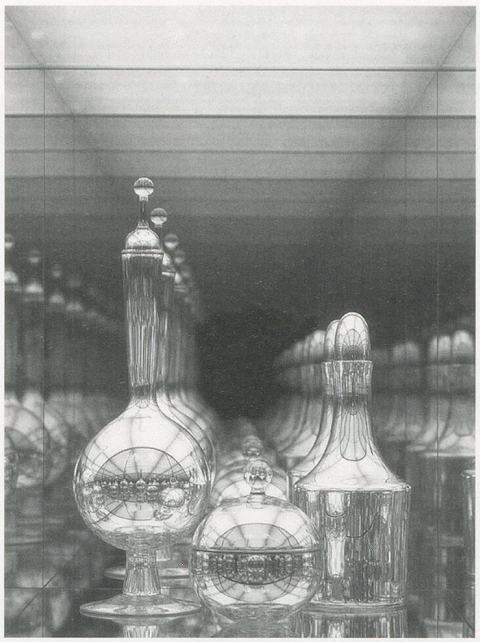
Die Pläne von Noguchi und Fuller für eine unsichtbare Plastik der umfassenden spekularen Reflexion blieben natürlich unrealisiert. Die Idee schlummerte kaum beachtet dahin, bis Josiah McElheny im Frühjahr 2003 erstmals die Arbeit BUCKMINSTER FULLER'S PROPOSAL TO ISAMU NOGUCHI FOR THE NEW ABSTRACTION OF TOTAL REFLECTION (Buckminster Fullers Vorschlag an Isamu Noguchi für die neue Abstraktion der totalen Reflexion) ausstellte, eine Reihe verspiegelter reflektierender Glasobjekte, die, jeweils auf eine Spiegelfläche gestellt, an Noguchis biomorphe Formen erinnern. Jedes der Objekte zeigt ein verzerrtes Spiegelbild

*JOSIAH McELHENY, EXTENDED LANDSCAPE MODEL FOR TOTAL REFLECTIVE ABSTRACTION, 2004, detail, hand-blown mirrored glass objects, industrial mirror, wood, metal, 24 x 108 x 92" / ERWEITERTES LANDSCHAFTSMODELL FÜR EINE TOTAL REFLEXIVE ABSTRAKTION, Detail, mundgeblasene verspiegelte Glasobjekte, Industriespiegel, Holz, Metall, 61 x 274,3 x 233 cm.*



*JOSIAH McELHENY, LANDSCAPE MODEL FOR TOTAL REFLECTIVE ABSTRACTION (I), 2004, detail, hand-blown mirrored glass objects, industrial mirror, wood, metal, 14 x 87 x 57" / LANDSCHAFTSMODELL FÜR TOTAL REFLEXIVE ABSTRAKTION (I), Detail, mundgeblasene verspiegelte Glasobjekte, Industriespiegel, Holz, Metall, 35,5 x 220,9 x 144,8 cm.*

des Betrachters, der Spiegelglasscheibe, auf dem es steht, und seines Umraums; gleichzeitig kommt es zu einer Verdoppelung des Objektes selbst durch seine Widerspiegelung in der Spiegelfläche unter ihm. Das Resultat ist eine paradoxe optische Erfahrung: Während sich die Form ständig zu wandeln scheint, je nachdem wie das Licht auf die Oberfläche fällt, bleibt das Werk visuell undurchdringlich, weil es den Blick mit seinen eisigen Spiegelungen abblitzen lässt. Diese späte Umsetzung von Noguchis und Fullers Idee aus dem Jahr 1929 war von der Kuratorin Ingrid Schaffner angeregt worden, die in einem Text zu THE METAL PARTY (Das Metallfest, 2001/02), McElhenys installativer Nachinszenierung eines (ebenfalls im Schicksalsjahr 1929) am Bauhaus abgehaltenen Festes, auf den Gedankenaustausch zwischen dem bildenden Künstler und dem Ingenieur eingegangen war. Schon dieses Projekt liess in McElheny den Gedanken aufkommen, dass «das Metallische und reflektierende Oberflächen materieller Ausdruck des Modernen sind»[5] – eine Behauptung, die trügerisch schlicht daherkommt, scheint sie doch die alteingeführte Wertschätzung des Metalls als eines paradigmatisch modernen Materials zu beschwören (man denke etwa an die Schriften von Walter Benjamin oder Sigfried Giedion über den Eisen- und Stahlbau oder an die metallenen Bücher von der Hand des italienischen Futuristen Tullio d'Albisola). Tatsächlich aber geht es McElheny mit seiner Aussage nicht in erster Linie um den konstruktiven, tektonischen Aspekt des Metalls, sondern vielmehr um dessen Oberflächenglanz, nicht um die Festigkeit des Metalls, sondern um das Funkeln oder Schimmern des «Metallischen». Für ihn besteht eine enge Verbindung zwischen reflektierenden materiellen Oberflächen und dem geistigen



*JOSIAH McELHENY, EARLY MODERNISM MIRRORED AND REFLECTED INFINITELY, 2004, detail of an edition of 10, hand-blown mirrored glass objects, transparent and industrial mirror, chrome metal, wood, lighting, 29 x 24 x 18" / FRÜHER MODERNISMUS ENDLOS GESPIEGELT, Detail, mundgeblasene verspiegelte Glasobjekte, transparente Industriespiegel, Chrom, Holz, Licht, 73,6 x 61 x 45,7 cm.*

Akt der Selbstbetrachtung, und seit THE HISTORY OF MIRRORS (Die Geschichte der Spiegel, 1998) hat er tatsächlich verschiedene Techniken der Spiegelung und das Wesen von Abbildern, die gleichzeitig uns entsprechen und uns nicht entsprechen, zum Gegenstand seiner Untersuchung gemacht.

Die Serie von Arbeiten, die auf THE METAL PARTY folgte, dreht sich aber um etwas ganz anderes. Tatsächlich gerät der in spielerischer Form evozierte Anklang an den Optimismus des Bauhauses im frühen 20. Jahrhundert in BUCKMINSTER FULLER'S PROPOSAL TO ISAMU NOGUCHI und der verwandten Arbeit EXTENDED LANDSCAPE MODEL FOR TOTAL REFLECTIVE ABSTRACTION (Erweitertes Landschaftsmodell zur total reflexiven Abstraktion, 2004) zu etwas gleichzeitig Verführerischem und Albtraumhaftem. Sie werden zu Landschaften, die ganz der Unsichtbarkeit von Gegenständen anheim gegeben sind, Gegenständen, deren makellose Oberflächen jede menschliche Herkunft zu leugnen scheinen. «Ein reflektierender Gegenstand, ein Gegenstand ohne Schatten und mit einer flüssigen, flüchtigen Oberfläche könnte», so hat McElheny festgestellt, «das f a l s c h e Versprechen des Kapitalismus verkörpern, demzufolge sich jede Spur menschlicher Arbeit tilgen lasse.»[6] Darin steckt eine offensichtliche Ironie, denn der Künstler, der ein Jahr lang in seiner Giesserei mit der Herstellung dieser und verwandter Arbeiten beschäftigt war, stellt sein vollendetes handwerkliches Können just in den Dienst der Nachahmung der Präzision des industriell hergestellten Objektes. Tatsächlich nähern sich diese Arbeiten in ihrer nachgerade fetischistischen Makellosigkeit dem Bereich des industriellen Marken- und Konsumartikel-Designs an. Diese Ironie ist nirgendwo so offensichtlich wie bei der Arbeit MODERNITY, MIRRORED AND REFLECTED INFINITELY (Das Moderne, unendlich gespiegelt und reflektiert, 2003), einer an der Wand angebrachten Vitrine mit acht Karaffen aus geblasenem Glas, die sich in den sie umgebenden Spiegelwänden bis ins Unendliche wiederholen. Reflexion wird hier zur endlosen Repetition des Gleichen, und zwar in Anlehnung an die Ästhetik, in der zwei Jahrzehnte zuvor Künstler wie Jeff Koons oder Haim Steinbach bahnbrechende Arbeit geleistet hatten. Während diese aber vielfach mit den gängigsten Konsumartikeln ihr Spiel trieben, nimmt McElheny vielmehr Inbegriffe des guten Geschmacks der Zeit um die Jahrhundertmitte in den Blick, nämlich Beispiele italienischen oder schwedischen Glaskunsthandwerks, die er jetzt als reizlose gespiegelte Objekte wiedergibt. Die in sich geschlossene Welt des Luxus erfährt noch eine Überhöhung dadurch, dass McElheny die Vitrine vorne mit einem Einwegspiegel versehen hat, die eine Spiegelung des Betrachters in diesen Gefässen nicht zulässt. Die Glaskaraffen existieren mit anderen Worten in einer luftleeren Welt für sich: Präsentiert auf einer Miniaturbühne; in einem Kino des grenzenlosen Raums wird das Sinnbild modernen Lebensgenusses zu einem fremden Reich der eiskalten, abweisenden Perfektion.

Während ein Entwicklungsstrang von BUCKMINSTER FULLER'S PROPOSAL TO ISAMU NOGUCHI zu den Vitrinen von MODERNITY, MIRRORED AND REFLECTED INFINITELY oder MODERNITY CIRCA 1952, MIRRORED AND REFLECTED INFINITELY (2004) führt, bringt uns ein anderer zu jenen Arbeiten, die von McElhenys Begeisterung für die Naturwissenschaft und Kosmologie inspiriert sind, insbesondere der spektakulären Installation AN END TO MODERNITY (Ein Ende des Modernen, 2005) und THE LAST SCATTERING SURFACE (Die Oberfläche des letzten Streuakts, 2006). Über das von McElheny in Zusammenarbeit mit einem Astronomen der Ohio State University entwickelte Modell – der von einem heissen, dichten Urzustand ausgegangenen Ausdehnung des Universums – ist ausgiebig geschrieben worden.[7] Weit weniger kommentiert jedoch wurden die Gemeinsamkeiten dieses Modells mit den Werken einer reflektierenden Abstraktion – nicht nur die Gemeinsamkeit der verspiegelten Materialien, sondern eine zu Grunde liegende konzeptuelle Kontinuität. Denn all diese Werke verbindet das gleiche Interesse an Homogenität und Isotropie als grundlegenden Prämissen des Modernen. Diese kommen in den endlosen Spiegelungen seiner Vitrinen zum Ausdruck, sind aber unterschwellig auch in die Struktur von AN END TO MODERNITY eingeschrieben – in Form ebenjener Vereinfachungen, die die Ausformulierung des Urknall-Modells erst möglich machten. Mitte des Jahrhunderts, als der Begriff des «Urknalls» geprägt wurde, verband das moderne Design und die Naturwissenschaften eine Art von unmenschlicher Eleganz: Genau in ihr besteht der Berührungspunkt zwischen dem Technisch-Wissenschaftlichen und dem Ästhetischen. Diesem Berührungspunkt und weniger den technischen Fragen der Astrophysik ist der Künstler in den vergangenen vier Jahren in seiner Arbeit nachgegangen.

Das Bauhaus ist ein Beispiel für ein solches Zusammentreffen, die Begegnung zwischen Fuller und Noguchi ein anderes. Ein drittes Beispiel boten die Sputnik-Leuchter des Metropolitan Opera House in New York (entworfen von Hans Harald Rath von der Firma J. & L. Lobmeyr für die Eröffnung des Opernhauses im Jahr 1966), die McElheny zu seiner jüngsten Arbeit anregten. In allen drei Fällen gab es das Versprechen einer Welt des Lichtes und der Ordnung, der Transzendenz und Unsichtbarkeit kraft des ästhetisierten Anklangs an neueste Technik. Dieses Versprechen des Modernen blieb jedoch jedesmal unerfüllt; was sich tatsächlich einstellte, war ein zunehmend geschlossenes System der kulturellen Verwaltung. An Hand seiner spekularen Flächen setzt sich McElheny in letzter Zeit mit diesem Bereich auseinander, indem er die technisch-wissenschaftlichen Utopien des vergangenen Jahrhunderts im Kleinen nachbildet. Seine Arbeiten erinnern uns daran, dass der moderne Glaube an die Macht des Lichtes und das Versprechen einer transzendentalen Seherfahrung (wie das Glas – «rein, klar und unsichtbar, frei von Symbolen» – es verkörperte) durch die Vertreibung des Schattens als Makel oder Unebenheit, als «Loch im Licht», konterkariert wurde.[8] Was Noguchi angesichts von Brancusis polierter Bronze erahnte und Fuller auf die Dimensionen eines Environments erweiterte, war eben die Ahnung einer Welt des stets und überall endlos verfügbaren Lichtes. Was aber geht durch das Fehlen von Schatten verloren? Schatten muten uns unheimlich an, wir erleben sie als gespenstisch, mysteriös, bedrohlich. Tatsächlich jedoch ist der Schatten seinerseits, zumindest potenziell, eine Quelle der Erleuchtung oder Aufklärung. Das reflektierende Werk McElhenys führt uns zurück zu diesem Anderen des Modernen und ermutigt uns, in den Worten Baxandalls, «darüber nachzudenken, wie der Schatten uns Wissen vermitteln k ö n n t e».[9]

*(Übersetzung: Bram Opstelten)*

1) Diese Ausführungen zu Brancusi stützen sich auf Überlegungen von Rosalind E. Krauss in *Passages in Modern Sculpture*, Viking Press, New York 1977, S. 85–87, 99, und von Benjamin H.D. Buchloh in dem Katalogbeitrag «Gerhard Richter's Eight Gray: Between Vorschein and Glanz», in *Gerhard Richter: Eight Gray*, hg.v. Meghan Dailey, Elizabeth Franzen und Stephen Hoban, Deutsche Guggenheim, Berlin, 2002, S. 20.
2) Isamu Noguchi, zit. in *Buckminster Fuller: Autobiographical Monologue/Scenario*, hg.v. Robert Snyder, St. Martin's Press, New York 1980, S. 62.
3) R. Buckminster Fuller, «Foreword», in *Noguchi, A Sculptor's World*, Harper & Row, New York und Evanston 1968, S. 8.
4) Michael Baxandall, *Löcher im Licht. Der Schatten und die Aufklärung*, Fink-Verlag, München 1998, S. 144.
5) «Q&A with Josiah McElheny», in *Josiah McElheny: The Metal Party*, hg.v. Apollonia Morrill, Public Art Fund, New York, und Yerba Buena Center for the Arts, San Francisco 2002, S. 59.
6) McElheny, «Projects 84: Josiah McElheny: Artists and Models», Vortrag, Museum of Modern Art, New York, 12. März 2007.
7) Siehe David Weinberg, «The Glass Universe: Where Astronomy Meets Art», in *New Scientist*, Nr. 2685 (7. Dezember 2008), S. 25.
8) McElheny zit. bei McElheny und Louise Neri, «The Glass Bead Game», in *Josiah McElheny*, hg.v. Maria do Céu Baptista und McElheny, Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, und Xunta de Galicia, 2002, S. 79.
9) Siehe Anm. 4, S. 157.

*JOSIAH McELHENY, AN END TO MODERNITY, 2005, chrome-plated aluminum, hand-blown and molded glass, lighting, steel, rigging, 16 1/2 x 12 1/2', hung 6" from floor / DER MODERNE EIN ENDE, verchromtes Aluminium, mundgeblasenes und geformtes Glas, Licht, Stahl, Aufhängung, 503 x 381 cm.*