

STURTEVANT, from left to right, FINITE INFINITE, 2010; DUCHAMP CINÉ, 1989 / DUCHAMP NU DESCENDANT UN ESCALIER, 1967; GONZALES-TORRES UNTITLED (AMERICA), 2004 /
von links nach rechts, ENDLICH UNENDLICH; DUCHAMP KINO / DUCHAMP NACKT / DUCHAMP NU DESCENDANT UN ESCALIER, 1967; GONZALES-TORRES OHNE TITEL (AMERIKA).

(PHOTO: PIERRE ANTOINE, MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS)

S t u r t e v a n t

The Silent Power of Art

On the occasion of Sturtevant's recent exhibition, "The Razzle Dazzle of Thinking," at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, a reviewer from the French newspaper, *Libération*, wrote:

A pioneer of the "appropriationist" trend, the artist asserts facsimile as artistic process. She confuses replicating with copying, which are two distinct notions: a replica is realized by the artist him- or herself. In music or literature, such a debate would be unimaginable: a plagiarist who reproduced a score note for note, or a book word for word, and then affixed his/her name to it would be covered in shame. But in the visual arts, legitimacy is acquired through obscurity of discourse. What is fundamentally at stake is aesthetics. One must see these copies to realize just how ugly they are: crudely made, with mediocre materials, gloomy colors, all the life having run out of them. Parody is

STÉPHANIE MOISDON is a French curator and art critic. She is Editor-in-Chief of *Frog* magazine, and heads the Masters Program in Fine Art at the École cantonale d'art de Lausanne (ECAL).

STÉPHANIE MOISDON

a gesture that might have had meaning in the 1960s. But just as spluttering does not make a story, posturing does not make art, and imposture even less.¹⁾

Even if we set aside the nauseating ideological climate into which France is sinking little by little (tainted by an anti-intellectualism that harks back to the heyday of Poujadism), and quickly gloss over the logorrhea of the general press, which makes ignorance a rule of thumb, we are struck by the unusual vehemence of such statements, which continue, fifty years later, to slip into the art-critical chasm opened by Sturtevant herself. They convey nothing less than a bankruptcy of information and ideology in the face of language and thought. Sturtevant has already spent half a century elaborating on such distinctions,

STURTEVANT, DILLINGER RUNNING SERIES I, 2004, Betacam SP PAL on rotating platform / Beta-Kamera SP PAL auf rotierender Plattform.
(ALL PHOTOS COURTESY OF STURTEVANT, UNLESS OTHERWISE INDICATED)





STURTEVANT, *ELASTIC TANGO*, 2010, video installation, 3 act
video play on 9 monitors / 3-aktiges Videostück auf 9 Monitoren.
(PHOTOS: COURTESY ANTHONY REYNOLDS GALLERY, LONDON)

in her linguistic pursuit of the notions of repetition and difference. In this sense, “The Razzle Dazzle of Thinking” was much more than a monograph exhibition; it was the opening of a double-bottomed space—a doubling of language, the artwork, and its replica.

Behind the term “Razzle Dazzle” we glimpse a world on the fringe between illusion and fear, simulacrum and truth, confusion and the loss of content. It speaks, above all, of the power of art, its aura of infinity. Many attentive observers of Sturtevant’s work who probably expected a skillful installation in terms of chronology and analogy, may have been thrown off by the complexity of the articulation and then taken in by the radicalism of the form she gives to the whole exhibition and the way it unfolds—especially the lack of concessions she makes to the present. Sturtevant does not engage in synthesis, nor does she lend herself to didacticism. She accepts none of the terms of “use,” of the “remake,” or “copy.” She does not put up with mediation, much less present-day renunciations and populism. Her production is the result of a life of armed struggle against the racism of intelligence.

This exhibition has made it possible to display the subtle concatenations between the artist’s present work and her older pieces, thus allowing viewers to make the connection between her famous “replicas” of famous artworks—her renditions of DUCHAMP *NU DESCENDANT UN ESCALIER* (Duchamp *Nude Descending a Staircase*, 1968) and DUCHAMP

1200 *COAL BAGS* (1972); the paintings *HARING UNTITLED* (1987) and *STELLA UNION PACIFIC* (1989); the curtain of light-bulbs *GONZALEZ-TORRES UNTITLED (AMERICA)* (2004)—and such recent video installations as *DILLINGER RUNNING SERIES 1* (2000), a circular projection based on the famous American criminal; and *FINITE INFINITE* (2010), the stunning image, in a loop of several meters, of a dog running at top speed, carried forward by its own mechanical power.

The video installation *ELASTIC TANGO* (2010), a montage of images of her previous installations, brings to mind one of her more powerful pieces, *THE DARK THREAT OF ABSENCE/FRAGMENTED AND SLICED* (2002), a reminiscence of the celebrated video by Paul McCarthy, *PAINTER* (1995), where the great globalized image-factory, replete with images of mutilation, excess, disjunction, transgression, fear, exhaustion, and ecstasy appears blinking on the screens.

So many elements being added to others, either laughable or terrifying, go to make up the finale of this conceptual opera, the retroversible space of the exhibition: a *HOUSE OF HORRORS* (2010), a ghost-train consisting of clichés and other bats, figures inspired by other contemporary artists (Paul McCarthy, John Waters), and icons of American culture and counterculture from *Frankenstein* to *Divine*. In this dead-end freak show, Sturtevant plays with the tricks and codes of the horror genre to turn all the emptiness and attraction into a new chapter of art history.

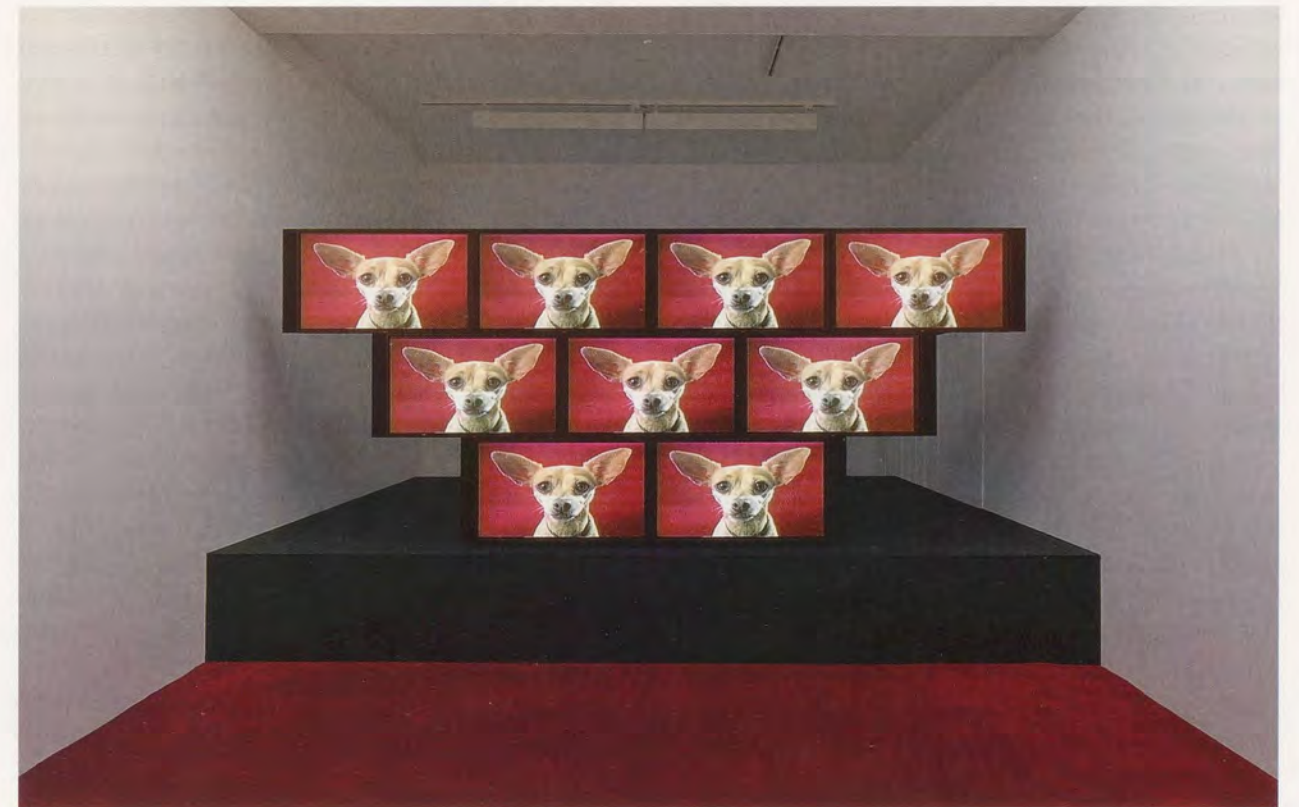
Out of the Digi-loop

From the very start, Sturtevant’s work has snared the rhetoric of postmodernism, for the interpretative grid based on appropriation or post-Duchampian *détournement* has been proven by this new way of thinking to be totally unsuitable. Her large 2004 retrospective at the MMK in Frankfurt, “The Brutal Truth,” did not fail to live up to its title. And the brutal truth about the works in the show is that they are not copies.

Here is a little historical review for those who may not grasp this reality: Elaine Sturtevant pioneered inquiry into the autonomy of art. Starting in the 1960s, her work has consisted of repeating recognized artworks, such as those by Jasper Johns, Andy Warhol, Marcel Duchamp, Joseph Beuys, and Roy Lichtenstein. It is a way to produce difference, to provoke resistance and a critical attitude towards art and its media context. Often erroneously associated with the appropriationist trend of the 1980s, her work fore-

shadows and radically distinguishes itself from the reproductive procedures of Sherrie Levine or the political project of desacralization of Mike Bidlo or Philip Taaffe. Standing apart from these practices, her work has developed in parallel with the historicist thought of Michel Foucault and the philosophy of Gilles Deleuze. For several decades now she has concentrated on the power of art and its images, on the principles of cloning; she has prefigured, in a visionary way, the impact of cybernetics and the digital revolution—a revolution which is merely a false promise of subversion and deals the final blows to the handmade replica in order to open the way for the reign of the simulacrum and simultaneous diffusion. But of even greater interest to Sturtevant in

STURTEVANT, *ELASTIC TANGO*, 2010, video installation, 3 act
video play on 9 monitors / 3-aktiges Videostück auf 9 Monitoren.



this digital age are the inversion of values and the hierarchies of reality and its representations. “My pieces,” says Sturtevant, “reflect our cyberworld of excess, of fetters, transgression, and dilapidation. In the past, the higher power was that of knowledge, intelligence, and truth. Nowadays, the higher power is hatred and killing, while the mask of truth covers the dangerous power of lies.”²⁾

Two fundamental figures keep recurring on the central axis of her production: Duchamp and Warhol. If one thing is accepted in art today, it is the possibility of reinterpreting Warhol. But Sturtevant is perhaps the only one to have incorporated Warhol’s true logic of things (to the detriment of the logic of meaning): the logic, that is, of the series, the surface, the machine. The circular projection of the DILLINGER RUNNING SERIES is one of the most noteworthy examples of this, and the movement of walking reveals the machine at the center of the space. The videos consist of looped sequences where everything seems given over to reality as a single event. The camera is no more one with the subjectivity of the filming than with the object being filmed. It registers the passage of a body and an object. In Sturtevant’s film and video installations, we see to what degree her production of the last ten years surpasses and renews all questions of origin: questions of drive, vision, and method, of the mechanisms of exposure and repetition, and of pornography, of course, which synthesizes all the others.

All these units make up an inside-outside world which, despite the violence depicted, paradoxically prevents adhesion and projection. This prevention, this suspension of enjoyment, pushes the work to the limits of frustration.

The desire to be a machine is only that, a desire. Sturtevant has no faith in technology or productivity. What interests her about machines is not so much their transformative potential as the possibility they offer the artist to remove herself from the “creative process” and, more precisely, to eliminate the motivations of the will: to create mechanically, until the machine has finished running and becomes a pure process of invention and language. For language here plays a determining role, one which resists background noise and inertia with all its biological might.

It’s a Wonderful World

A Sturtevant show is always an event that renegotiates the question of representation and sets it in motion. The installation VERTICAL MONAD, first exhibited in 2008 at the Anthony Reynolds Gallery in London and then put back together for her Parisian show, is central to the relationship that Sturtevant maintains between the finite and infinite language of the exhibition; by eliminating the horizon of the object and image world, we get to see its movement and verticality.

In VERTICAL MONAD the viewer must listen to a text read in Latin. It is the opening pages of Spinoza’s *Ethics*, which resounds in a space whose monochromatic blue-grey color unifies all the other elements: a vertical monitor on its base, the geometry of the room itself, the light without any visible source, the low ceiling, the color of the carpeting, the color that practically appears to float on the screen, the inflections of the text, the rhythm of the reader’s speech, the tone of voice. This arrangement constitutes a precise experience which engenders a new mode of perception between the image of the space—which one might call an “image of synthesis”—and that of the invisible text. The work thus seems to be a veritable machine of power, outside of the networks of power, and inside ourselves.

Faced with the constant and increasing leveling of systems of representation that have become modes of understanding and information, Sturtevant finds ways out—just as the concept of the “monad” in Leibniz, re-read by Deleuze, is a fundamental “way out” in the history of mankind and philosophy.³⁾ Sturtevant does not assess the situation; she leads a work the way one leads negotiations, always maintaining the point of view that all is not equivalent. The ethics entail the permanent evaluation of values and practices, of forces exerted, and the aim is never to let life, and hence art, depreciate. As Deleuze used to reiterate, the problem is not and has never been to say “this is better” or “this is worse”—that is, “this is good” and “this is bad.” Every epoch, every society, has its own procession of horrors as well as its extraordinary creations. In every great unified whole we find units or, more precisely, monads without doors or windows, which make up the whole. We are these doorless, window-



Sturtevant in the exhibition / in der Ausstellung “The Razzle Dazzle of Thinking,” Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris.

less monads. We are radical singularities, differences linked together by one (or several) strings to the world of other monads. Exchanges with them remain fragile and uninteresting if they are not based, first and foremost, on agreements and on complicities of thought and sensation. Only thus are we able to construct new arrangements between monads and territories, which must inevitably be reorganized for each context. And only thus is VERTICAL MONAD connected to Sturtevant’s world, where one can clearly see how the artist perceives each creation and each situation as a unitary, constituent element of a much larger reality.

In 2008, at the Tate Modern, Sturtevant produced a “cyber-opera,” called SPINOZA IN LAS VEGAS, about the great founder of an ethics of happiness and freedom and the inventor of rational pantheism who paved the way for political liberalism. As a staged piece, SPINOZA IN LAS VEGAS offered the artist new possibilities to intensify (internal/external) movement, and to create dynamic repetitions, short circuits in the great historical narrative of the spectacle and its avatars. And, as always with Sturtevant, an author and essayist in her own right, the preliminary text must be read and heard, as it gives

back to us a living mind and already has the value of performance:

Spinoza is in Las Vegas where he encounters our digi-cool world, which drastically changes his notion of truth, modesty, good and evil; getting into the divine pleasure of desire. His exciting adventures are full of fun and folly: he runs into trouble with the FBI, he meets a transvestite that thinks he is adorable and wants to dress him up or maybe stalk him; gets a crowd into a rave; escapes from what seems like hell and almost dies in the desert; he is saved by the Virgin Mary disguised as a young innocent girl and makes out; and confronts an in-your-face God, disguised as Prada. There is a chorus line of teeny-boppers, rappers; songs and dance; a prompter that encourages audience participation, a karaoke with its bouncing ball to sing-along: It’s a Wonderful World.⁴⁾

(Translation: Stephen Sartarelli)

1) Vincent Noce, *Libération*, April 23, 2010.

2) From Sturtevant’s written text for the “Raw Power” show at the Thaddaeus Ropac gallery, Paris, March–April 2007.

3) Gilles Deleuze, *The Fold, Leibniz and the Baroque* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992).

4) Sturtevant, *The Razzle Dazzle of Thinking* (Zürich/Paris, JRP Ringer, 2010), p. 225.

Die stille Macht der Kunst

Zur jüngsten Ausstellung von Sturtevant im Musée d'art moderne de la Ville de Paris, «The Razzle Dazzle of Thinking» (Das Verwirrspiel des Denkens), meinte ein Kritiker der Zeitung *Libération*:

Als Pionierin der appropriativen Kunst erhebt die Künstlerin das Faksimile zur künstlerischen Methode. Sie verwechselt «replizieren» mit «kopieren», obwohl das zwei komplett verschiedene Begriffe sind: eine «Replik» wird vom Künstler selbst hergestellt. In der Musik oder Literatur wäre diese Debatte unvorstellbar: Ein Plagiator, der eine Partitur Note für Note oder ein Buch Wort für Wort wiedergäbe, um dann seine eigene Signatur darunterzusetzen, würde sich restlos blamieren. Doch in der bildenden Kunst legitimiert man sich durch die Obskurität des Diskurses. Es geht in erster Linie um Ästhetik. Man muss die uniformen Kopien gesehen haben, um zu beurteilen, wie hässlich sie sind: grobe Machart, mittelmässige Materialien, triste Farben, jeglichen Lebens beraubt. Die Parodie ist eine Geste, die in

STÉPHANIE MOISDON ist eine aus Frankreich stammende Kuratorin und Kunstkritikerin. Sie ist Chefredaktorin der Zeitschrift *Frog* und Leiterin des Master-Lehrgangs für bildende Kunst an der Ecole cantonale d'art in Lausanne (ECAL).

STÉPHANIE MOISDON

den 60er-Jahren sinnvoll sein mochte. So wie aus blossen Gestammel keine Geschichte entsteht, schafft die Pose allein noch keine Kunst. Und der Betrug erst recht nicht.¹⁾

Trotz des widerwärtigen ideologischen Klimas, in dem Frankreich zusehends versinkt (geprägt von einem Anti-Intellektualismus, der an die besten Zeiten der rechtspopulistischen Poujadisten-Bewegung anknüpft), und trotz der Inkontinenz der Allgmeinpresse, welche die Ignoranz zur Regel erhoben hat, ist man doch über die seltene Gehässigkeit dieser Worte verblüfft, die sich nach fast 50 Jahren immer noch in den kritischen Abgrund einschleicht, den Sturtevant selbst aufgerissen hat: nichts weniger als eine Bankrotterklärung von Information und Ideologie gegenüber Sprache und Denken. Sturtevant hat bereits über ein halbes Jahrhundert damit zugebracht, dieses Spannungsfeld zu bearbeiten und in der Sprache den Begriffen Wiederholung und Diffe-

renz nachzuspüren. In diesem Sinn war «The Razzle Dazzle of Thinking» nicht nur eine Einzelausstellung, sondern weit mehr: ein Durchbruch zu einem Raum mit doppeltem Boden – zum Double der Sprache, des Werkes und seiner Replik.

Hinter dem Wort «razzle-dazzle» zeichnet sich eine Welt ab, die zwischen Täuschung und Angst, Simulakrum und Wahrheit, Verwirrung und Inhaltsverlust oszilliert. Darin kommt vor allem die Macht der Kunst, ihre grenzenlose Aura zum Ausdruck. Unter den vielen aufmerksamen Beobachtern von Sturtevants Werk (Künstler und Theoretiker beiderlei Geschlechts) waren vielleicht jene, die eine gelehrte, chronologische oder analoge Accrochage erwarteten, zunächst verwirrt ob der Komplexität der Äusserungen, dann aber fasziniert von der radikalen Form der Ausstellung und des Ausstellungsparcours und insbesondere von den wenigen Zugeständnissen

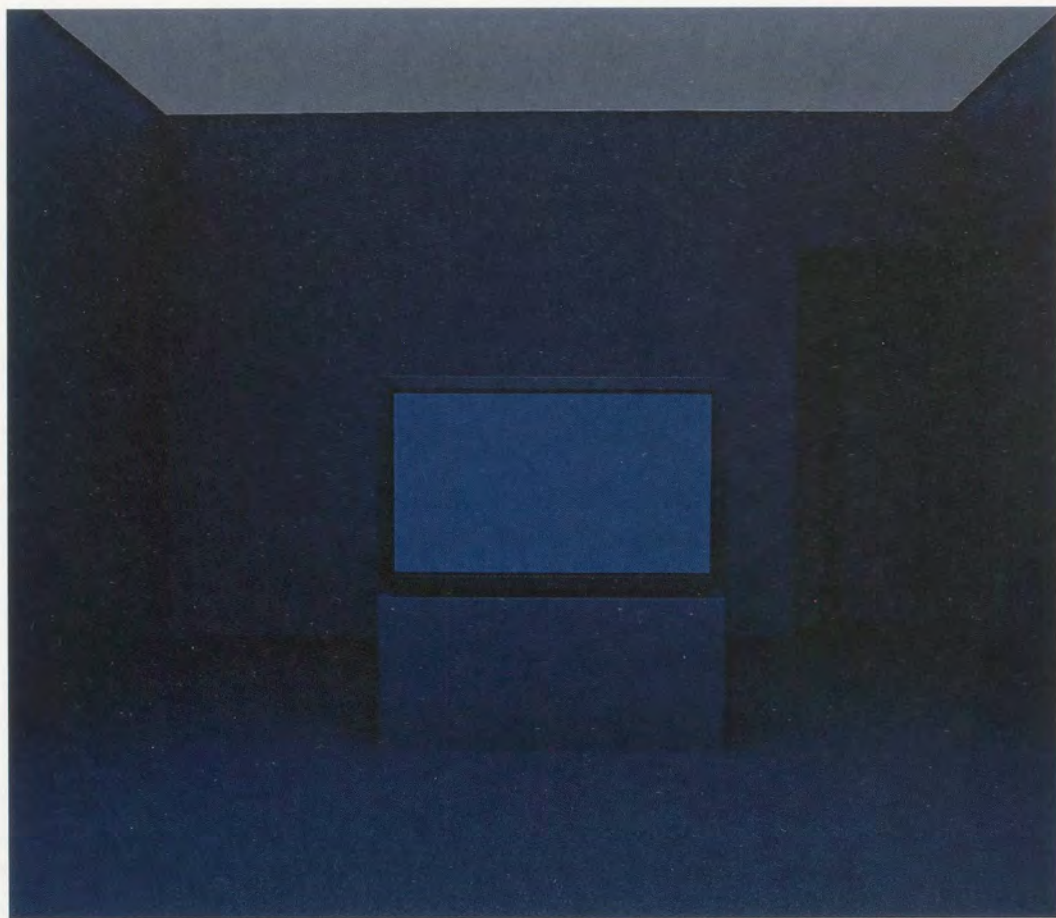
der Künstlerin an unsere Zeit. Denn Sturtevant zieht keinen Schluss, sie ergeht sich nicht in Pädagogik, akzeptiert – von «Remake» bis «Kopie» – keinen der gängigen Begriffe, sie gibt sich nicht mit Meditationen zufrieden und schon gar nicht mit Verzicht und aktuellen Anbiederungen. Ihr Schaffen ist das Resultat eines dem militanten Kampf gegen den Rassismus der Intelligenz gewidmeten Lebens.

Entsprechend vermochte die Ausstellung subtile Zusammenhänge zwischen den aktuellen Untersuchungen der Künstlerin und älteren Arbeiten aufzuzeigen und eine Verbindung herzustellen zwischen ihren Repliken berühmter Werke – ihrer Umset-

STURTEVANT, *HOUSE OF HORRORS*, 2010, installation view / Installationsansicht, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

(PHOTO: PIERRE ANTOINE, MUSÉE D'ART MODERNE, PARIS)





STURTEVANT, VERTICAL MONAD, 2008, 1-channel video installation, variable dimensions, installation view / 1-Kanal-Videoinstallation, Masse variabel, Installationsansicht. (PHOTO: ANTHONY REYNOLDS GALLERY, LONDON)

zung von DUCHAMP NU DESCENDANT L'ESCALIER (Duchamp nackt, die Treppe herabsteigend, 1968), DUCHAMP 1200 COAL BAGS (Duchamp 1200 Kohlen Säcke, 1972), den Bildern HARING UNTITLED (1987) und STELLA UNION PACIFIC (1989) oder dem Glühbirnen-Vorhang GONZALEZ-TORRES UNTITLED (AMERICA) (2004) – und den neueren Videoinstallationen. Zu letzteren gehört beispielsweise die DILLINGER RUNNING SERIES 1 (Dillinger-rennt-Serie 1, 2000), eine nach dem berühmten amerikanischen Raubmörder benannte Endlosprojektion, oder auch FINITE INFINITE (2010), eine mehrere Meter lange Endlosschleife, die das verblüffende Bild eines ren-

nenden Hundes zeigt, der zwar vollkommen ausser Atem ist, aber von seiner eigenen Kraft mechanisch weitergetrieben wird.

Die Anlage des Videos ELASTIC TANGO (2010), eine Neumontage von Bildern aus früheren Installationen, ruft eine der eindrucklichsten Arbeiten der Künstlerin in Erinnerung, THE DARK THREAT OF ABSENCE/FRAGMENTED AND SLICED (Die dunkle Drohung der Abwesenheit/zerbrochen und zerschnitten, 2002), bei dem man wiederum an das berühmte Video PAINTER (Maler, 1995) von Paul McCarthy denken muss. Sturtevant hatte damals die grosse globale Bilderfabrik vorgeführt, all die Bilder voller

Zerstörung, Exzesse, Trennungen, Grenzüberschreitungen, Angst, Erschöpfung und Lust, die sich flimmernd auf den Bildschirmen festsetzen.

Zahllose Elemente, die sich zu weiteren lächerlichen oder schrecklichen Elementen gesellen und sich zum Finale dieser konzeptuellen Oper steigern, dem retroversiblen Raum der Ausstellung: eine Kammer des Schreckens (HOUSE OF HORRORS), ein Geisterzug aus Klischees und anderen Fledermäusen, mit von zeitgenössischen Künstlern (Paul McCarthy, John Waters) inspirierten Figuren oder auch Kultfiguren der amerikanischen Kultur und Gegenkultur, von Frankenstein bis Divine. Auf diesem Jahrmarkt der Scheusslichkeiten, einer Sackgasse, spielt Sturtevant mit den Kniffen und Codes der Untergattung Horror, um aus diesem Moment der Leere und Attraktion ein neues Kapitel der Kunstgeschichte zu machen.

Aus dem Digi-Loop heraus

Seit es zum ersten Mal in Erscheinung trat, stellt Sturtevants Werk der postmodernen Rhetorik Fallen, denn das auf der post- Duchampschen Appropriation oder Verfremdung beruhende Deutungsmuster erweist sich vor dem Hintergrund dieser neuen Denkweise als vollkommen ungeeignet. Sturtevants grosse Retrospektive im MMK Museum für moderne Kunst Frankfurt 2004 stand nicht im Widerspruch zu ihrem Titel «The Brutal Truth» (Die schonungslose Wahrheit). Die schonungslose Wahrheit, die Sturtevants Werke auszeichnet, ist die, dass es sich nicht um Kopien handelt.

Ein kleiner historischer Exkurs für all jene, die diese Wahrheit vielleicht nicht verstehen: Elaine Sturtevant stellt die Frage nach der Autonomie der Kunst auf eine Weise, wie sie noch nie gestellt wurde. Seit den 60er-Jahren besteht ihre Arbeit darin, anerkannte Werke, wie die von Jasper Johns, Andy Warhol, Marcel Duchamp, Joseph Beuys oder Roy Lichtenstein, zu wiederholen. Das schafft eine Differenz, provoziert Widerstand und stellt ein kritisches Verhältnis zur Kunst und ihrem medialen Kontext her. Oft unglücklich mit den appropriatorischen Tendenzen der 80er-Jahre in Verbindung gebracht, nimmt ihre Arbeit diese vielmehr vorweg und distan-

ziert sich radikal von den Reproduktionsmethoden einer Sherrie Levine oder vom politischen Vorsatz der Entweihung eines Mike Bidlo oder Philip Taaffe. Im Gegensatz zu diesen Vorgehensweisen entwickelt sich ihr Werk parallel zum geschichtlichen Denken von Michel Foucault und der Philosophie von Gilles Deleuze. So konzentriert sie sich seit Jahrzehnten auf die Macht der Kunst und der Bilder und auf die Prinzipien des Klonens, dabei vermittelt sie uns einen visionären Vorgesmack auf die Auswirkungen der Kybernetik und der digitalen Revolution. Eine Revolution, die letztlich nur falsche Umstürze verspricht und es schafft, die handgefertigte Replik zu etwas technisch Überholtem zu machen und der Herrschaft des Simulakrums und der simultanen Verbreitung Tür und Tor zu öffnen. Doch was Sturtevant an unserem digitalen Zeitalter noch mehr interessiert, ist die Umkehrung der Werte, der Realitätshierarchien und ihrer Repräsentation. «Meine Arbeiten», sagt Sturtevant, «widerspiegeln unsere Cyberwelt der Exzesse, Hemmnisse, Grenzüberschreitungen und Verschwendung. Früher ruhte die höchste Gewalt im Wissen, im Verstand, in der Wahrheit. Heute besteht die höchste Gewalt im Hassen, Töten, während die Maske der Wahrheit erneut die gefährliche Macht der Lüge verbirgt.»²⁾

Auf der zentralen Achse ihres Schaffens tauchen immer wieder zwei Grundfiguren auf: Duchamp und Warhol. Wenn in der heutigen Kunst etwas allgemein akzeptiert ist, so dies, dass es jedem Künstler offensteht, Warhols «Programm» umzusetzen. Doch Sturtevant ist vielleicht die einzige, die die wahre Logik der Dinge (auf Kosten der Logik des Sinns) in ihre Kunst einbezogen hat, die Logik der Serie, der Oberfläche, der Maschine. Eines der bemerkenswertesten Beispiele dafür ist die zirkuläre Projektion der DILLINGER RUNNING SERIES. Die Arbeit enthüllt in der Bewegung des Gehens jene des Apparates in der Mitte des Raums. Die Videos von Sturtevant bestehen aus Plansequenzen (langen Kameraeinstellungen), die zu einer Endlosschleife verbunden sind, in der jede Szene wirklichkeitsgetreu und einmalig wirkt. Die Kamera steht dem filmenden Subjekt nicht näher als dem gefilmten Objekt. Sie zeichnet das Vorüberziehen eines Körpers und eines Objektes auf. In den Film- und Videoinstallationen erkennt man,

wie sehr dieses Schaffen der letzten zehn Jahre über die Fragen nach dem Ursprung hinausgeht und diese ganz neu stellt: die Frage nach dem Trieb, dem Sehen und Handeln, natürlich auch jene nach den Mechanismen und der Wiederholung, und ganz sicher jene nach der Pornographie, die alle ändern in sich schliesst.

Alle diese Einheiten bilden eine Aussen- und Innenwelt, die trotz der dargestellten Gewalt erstaunlicherweise jegliche Verbindung und Projektion verhindern. Diese Verhinderung, die Aufhebung der Lust, schiebt den Genuss auf bis an die Grenze zur Frustration.

Der Wunsch, eine Maschine zu sein, ist nur ein Wunsch, er kann und darf sich nicht erfüllen. Bei Sturtevant gibt es keinen Glauben an so was wie Technologie oder Produktivität. Was die Künstlerin an der Maschine interessiert, ist weniger ihre Verwandlungskraft als die Möglichkeit, die sie eröffnet, sich dem «kreativen Prozess» zu unterziehen oder – genauer – das Ressort des Willens leerzuräumen.

Mechanisch schöpferisch zu sein, bis der Apparat zu drehen aufhört, wird so zum reinen Erfindungs- und Sprachvorgang. Denn die Sprache nimmt hier eine entscheidende Stellung ein, sie hebt sich vom Hintergrundrauschen ab und setzt der Trägheit ihre geballte «Bio-Kraft» entgegen.

«It's a Wonderful World»

Eine Ausstellung von Sturtevant ist immer ein Ereignis, das die hinter ihr stehende Repräsentationsproblematik neu aufrollt. Die Installation VERTICAL MONAD (Vertikale Monade), die ursprünglich 2008 in der Galerie Anthony Reynolds in London gezeigt und dann für die Pariser Ausstellung rekonstruiert wurde, ist eine zentrale Arbeit, was Sturtevents Verhältnis zur begrenzten und unbegrenzten Sprache der Ausstellung angeht, ihren Verlagerungen, ihrer Vertikalität, sobald man den Horizont einer Objekt- und Bilderwelt ausblendet.

In VERTICAL MONAD ist ein Text zu hören, und zwar in Gestalt einer Lesung in lateinischer Spra-

STURTEVANT, HARING TAG, JULY 15, 1981, 1986, sumi ink and acrylic on cloth /
HARING LOGO, 15. JULI, Sumi-Tinte und Acryl auf Leinwand.



che. Es sind die ersten Seiten von Spinozas Ethik, die in einem Raum erklingen, dessen monochromes, dunkles Graublau alle Elemente umschliesst: einen einzigen vertikalen Monitor auf seinem Sockel, die Geometrie des Saales, ein Licht ohne sichtbare Lichtquellen, die niedere Decke, die Farbe des Teppichbodens, die fast flackernde Farbe auf dem Bildschirm, den Tonfall des Textes, den Leserhythmus, die Klangfarbe der Stimme. Diese Konfiguration ist eine spezielle Erfahrung und erzeugt eine neue Art von Wahrnehmung, irgendwo zwischen dem Bild des Raumes, das man fast synthetisch nennen könnte, und dem unsichtbaren Text. Das Werk erscheint so als eigentlicher Machtapparat jenseits bestehender Netze, in unserem eigenen Innern.

Angesichts der konstanten und wachsenden Ein-ebnung der Repräsentationssysteme, die zu Formen der Verständigung und Information verflacht sind, findet Sturtevant Auswege. So wie das Konzept der Leibniz'schen Monade, von Deleuze neu interpretiert, in der Geschichte der Menschheit und der Philosophie einen entscheidenden Ausweg darstellt.³⁾ Sturtevant zieht keine Bilanz, sie führt ihr Werk wie eine Verhandlung, den Blick immer darauf gerichtet, dass nicht alles gleichwertig ist. Ethik ist die andauernde Überprüfung der Werte und Handlungsweisen, der wirksamen Kräfte, und sie zielt darauf ab, das Leben und damit die Kunst nie gering zu achten. Deleuze hat es mehrmals wiederholt, das Problem besteht und bestand nie darin, zu sagen, «Das ist besser, das ist schlechter» beziehungsweise «Das ist gut, das ist schlecht.» Jede Epoche und jede Gesellschaft bringt ihre eigenen Schrecken und ausserordentlichen Leistungen mit sich. In jedem grossen Ganzen finden sich Einheiten, genauer Monaden ohne Fenster und Türen, aus denen es zusammengesetzt ist. Wir sind diese Monaden ohne Fenster und Türen, radikale Singularitäten, Differenzen, die durch einen feinen Faden (oder mehrere feine Fäden) mit der Welt der anderen Monaden verbunden sind; der Austausch mit diesen bleibt fragil und sinnlos, wenn er nicht vorab auf Übereinstimmungen und Gemeinsamkeiten der Gedanken und Empfindungen beruht. Nur so können neue Konstellationen zwischen Monaden und Territorien entstehen, die jeweils für jeden Kontext neu organisiert werden müssen. So ist

VERTICAL MONAD der Welt von Sturtevant angepasst und lässt deutlich erkennen, wie die Künstlerin jedes einzelne Werk und jede Situation als einheitliches und konstitutives Element einer wesentlich umfassenderen Realität begreift.

2008 produziert Sturtevant in der Tate Modern eine Cyber-Oper, in welcher sie den grossen Begründer einer Ethik des Glücks und der Freiheit in Szene setzt, den Erfinder des rationalen Pantheismus, der dem politischen Liberalismus den Weg bereitete. Das szenische Format von SPINOZA IN LAS VEGAS bietet der Künstlerin neue Möglichkeiten zur Intensivierung der Bewegungen (zwischen innen und aussen), zur Schaffung dynamischer Wiederholungen, zu Kurzschlüssen im grossen historischen Narrativ des Spektakels und seiner Avatare. Und wie immer bei Sturtevant, der Vollblutautorin und -essayistin, muss der vorausgeschickte Text gelesen und gehört werden, er verkörpert ein lebendiges Denken und hat selbst schon den Stellenwert einer Performance:

Spinoza ist in Las Vegas und begegnet dort unserer digi-coolen Welt, die seine Vorstellungen von Wahrheit, Bescheidenheit, Gut und Böse sowie vom Erlangen der göttlichen Lust des Begehrens drastisch verändert. Seine aufregenden Abenteuer sind äusserst amüsant und verrückt: Er bekommt Ärger mit dem FBI, er trifft einen Transvestiten, der ihn absolut betörend findet und ihn entsprechend kleiden oder sich vielleicht sogar an ihn heranmachen will; er versetzt eine Menschenmenge in Raserei; entkommt quasi der Hölle und stirbt fast in der Wüste; er wird von der Jungfrau Maria in Gestalt eines jungen unschuldigen Mädchens gerettet und knutscht herum; er begegnet einem schrillen, als Miuccia Prada verkleideten Gott. Es gibt eine Revue mit Teenies, Rappern, Musik und Tanz, einen Animateur, der die Zuschauer zum Mitmachen anfeuert, ein Karaoke-Gerät, dessen bouncing ball den Worten des Songs folgt: «It's a Wonderful World.»⁴⁾

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Vincent Noce in *Libération*, 23. April 2010. (Zitat aus dem Französischen übers.)

2) Sturtevant in ihrem Text zur Ausstellung «Raw Power» in der Galerie Thaddaeus Ropac, Paris, März/April 2007.

3) Gilles Deleuze, *Die Falte, Leibniz und der Barock*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1995 (Originalausgabe: Les éditions de Minuit, Paris 1988).

4) Sturtevant, *The Razzle Dazzle of Thinking* (Zürich/Paris, JRP Ringer, 2010), S. 225.