

R I C H A R D

P R I N C E



Richard Prince's SECOND HOUSE

ALISON M. GINGERAS

THE DRIVE UPSTATE

The northeast corner of Albany County is home to Rensselaerville, a tiny hamlet (population 1,915) situated approximately 130 miles from New York City. Driving north along the West Side Highway of Manhattan, the trip to Rensselaerville takes about three hours—provided that you have bypassed the city's gridlock as well as the suburban sprawl that radiates around New York.

The Hudson River runs parallel to the main highway for the majority of this upstate journey; this otherwise banal geographical detail is replete with symbolic importance. Since its exploration by Henry Hudson in the early 1600s, this majestic waterway has played a vital role in the history and mythology of the US. Not only was the Hudson a strategic military-economic artery since Revolutionary War times, its natural beauty fueled the imagination of the Hudson River Valley School. Today the Hudson River acts as a socio-economic frontier—bifurcating the hinterlands of Upstate New York into two categories: “the haves” and “haves-much-less.” The more picturesque eastern bank is home to numerous wealthy, elegant villages (for example: Rhinebeck, Spencertown) while the

ALISON M. GINGERAS is a curator and writer living in Paris and New York.

shabbier, distinctly working class towns dot the Hudson's more mountainous west side. The region around Rensselaerville falls into the latter category.

This upstate class-divide becomes particularly apparent upon exiting the main highway to access the smaller, local roads. The winding path to Rensselaerville traverses an eerie, yet familiar, landscape. Slowly a partial portrait of the residents of Albany county emerges: every few miles a slightly dilapidated, single story house pops up on the side of the road; there are pick-up trucks with National Rifle Association bumper stickers; Christian Churches (from born-again sects to Episcopalians) adorn the tops of every-other hill; above-ground swimming pools are covered in black plastic for the winter; there are overgrown farm fields, odd little factories, gas stations, and diners; cars in various states of disrepair are slowly rusting on front lawns; a lone basketball hoop on an empty playground lets out a silent cry of melancholy.

For anyone familiar with Richard Prince's *Upstate* photographs (1995–1999), driving to Rensselaerville will provoke a riveting sense of déjà vu. While not documentary in intent, Prince's images convey the psychic as well as physical ambience of these rural, working class communities in decline. With a deceptively simple, formal economy, Prince's *Upstate* im-

Richard Prince



RICHARD PRINCE, *SECOND HOUSE*, November 2003. (PHOTO: DAVID REGEN/BARBARA GLADSTONE GALLERY, NEW YORK)



RICHARD PRINCE, SECOND HOUSE, November 2003. (PHOTO: DAVID REGEN/BARBARA GLADSTONE GALLERY, NEW YORK)

Richard Prince

ages subtly conjure the libidinous impulses and dark permutations of pop culture that lie below the surface of towns that one encounters while driving off the highway.

THE HOUSE ON THE HILL

Nestled on a hill on the outskirts of Rensselaerville, Richard Prince's *SECOND HOUSE* (2001–2004) might at first be understood as a prolongation of his *Upstate* investigations. *SECOND HOUSE* is perfectly camouflaged in its surroundings—at first glance, it appears to be an utterly ordinary single story ranch house. Yet when approaching it from the long hillside driveway, the overgrown grass strategically obscures the identity of who or what lies within. Like so many other domestic buildings in the area, *SECOND HOUSE* looks kind of decrepit or unfinished (passersby must wonder: did the owner run out of money and abandon construction?). Its façade is missing—only a thin, silvery skin made of insulation panels covers the exterior. An abandoned 1973 Dodge Barracuda is parked out back, quietly rusting in the tall grass; an inside-out tire planter adorns the completely un-landscaped front yard.

The inside seems as unfinished as the outside. The walls and ceilings are partially painted, leaving the spackled drywall joints visible in many spots. Plywood sheets cover the floors. Exposed fluorescent tubes provide an even, cold light in the five rooms of the house. While the rawness of the interior décor suggests an uninhabited space, *SECOND HOUSE* is far from empty. The objects and images sheltered within its walls mirror the landscape outside: it's pure Americana (that has been "stolen," cropped, and edited by Richard Prince).

A series of Prince's *Car Hood* (1989–1990) sculptures hangs on the walls of the main room—fiberglass and wood reproductions of the hoods of seventies muscle cars. Like Prince's *Cowboys* (1980–2000) these car bodies evoke a mechanical universe of machismo, speed, romance, and danger (à la Monty Hellman's 1971 film, *Two Lane Blacktop*). A basketball backboard that serves as a table is in the middle of the adjacent room; several carefully selected books have been placed on top. Taken from Prince's own legendary collection of first edition and rare books,

titles such as *Hippy Hi* and *Woodstock*, as well as some counterculture ephemera, make reference to another faded chapter of Upstate New York's history. The walls are decorated with photographs of cult idols—a T-shirt painting of Jimi Hendrix and a painting of Sid Vicious framed in the style of Prince's *Untitled (Publicities)* series. On the floor in yet another room, there is an orange tire planter sculpture made of resin that is filled with SECOND HOUSE key chains (like the ones you get for free in the gas station down the road) as well as a concrete highway barrier sculpture. A small glass vitrine is built into the adjoining wall—inside there are two necklaces: one is made of several hundred multicolored plastic tags (the kind used to re-seal packages of white bread), and the other is made of hotel card keys. When you examine the contents in each room, SECOND HOUSE provides a succinct, domestically scaled overview of the material—formal and thematic—parameters of Prince's practice.

Richard Prince is not the first artist to create an architectural or environmental envelope to display his oeuvre.¹⁾ Yet unlike El Lissitzky's *CABINET OF ABSTRACTION* (1927) or Donald Judd's Minimalist compound in Marfa, Texas, Richard Prince is neither invested in utopian experimentation, self-aggrandizement, nor the preservation of the purity of an artistic/ideological vision. SECOND HOUSE is an anti-monument. It has been painstakingly crafted to be almost impossible to find—to nearly disappear into the landscape. From its calculated look of unfinishedness to its location in a remote corner of Albany County, Prince designed SECOND HOUSE as a vehicle to further perpetuate the aura of mystery and anonymity that already surrounds him.

The trek to find SECOND HOUSE operates in a very similar way to one of Prince's earliest projects, *SPIRITUAL AMERICA* (1983). Finding it is like falling victim to a carefully choreographed accident. When Prince rented a storefront gallery on the Lower East Side of Manhattan in 1983, it was like setting a trap for an unaware audience. The gallery contained nothing but a receptionist's desk and a single work of art in a gilt frame—a soft-core pornographic image of the child star, Brooke Shields. Knowing that Shields' fully nude, prepubescent body would be



RICHARD PRINCE, *BROOKE SHIELDS (SPIRITUAL AMERICA)*, 1983, Ektacolor photograph, 24 x 20" / 61 x 50,8 cm.

sure to provoke controversy, Prince hired a receptionist (who didn't even know Prince was the mastermind behind the gallery) and promptly left town. "It was only by word of mouth, gossip, rumor, innuendo, and largely unsubstantiated reports that visitors to the show even realized that there was any connection between the Spiritual America Gallery and Richard Prince. For the duration of the exhibition, Prince couldn't be found in New York. Stories circulated downtown that he had gone underground. Or moved to the West Coast..."²⁾ Frustrating the public's thirst for putting a face on such a juicy stunt, *SPIRITUAL AMERICA* helped give birth to Prince's mysterious persona. SECOND HOUSE prolongs that mystery.

SECOND HOUSE: SOME OF ME, SOME OF YOU. MOST OF ME, NONE OF YOU.

Interviewer: *Does your art come from an autobiographical source?*

Richard Prince: *It's all just like me. And it's all what I like. If you like it, I'll call it mine. But you can't say it's all mine. Some of me, some of you. Most of me, none of you. It's like when they ask me where I'm from—I say, "not from any place really."*³⁾

Most people have no idea who Richard Prince is. This is not for a lack of notoriety or esteem by his peers. Hiding in plain sight, Prince has cultivated an identity that is shrouded in a web of tantalizing clues, shadowy images, false leads, carefully constructed rumors, and pseudonyms. He rarely answers questions in the first person. In interviews, as well as in his own writings, he prefers to invert conventional grammar or even use the third person in order to avoid the classical construction of self-expression. When he does use the pronoun "I," he expressly empties out the content so that it sounds like a pastiche of appropriated texts or an amalgamation of banal clichés. His photographic images operate in a similar way to his self-presentation. No matter if they are appropriations of existing images from magazines or original photographs, they share an authorless, artless quality. In terms of subject matter—a pantheon of biker chicks, cowboys, and flash-in-the-pan celebrities, to name but a few—his choice is highly charged, yet completely empty. It is nearly impossible to de-tangle his artistic production and the construction of

his furtive persona. The lack of any credible biographical information invites the viewer to speculate: who is the real Richard Prince?

Visiting SECOND HOUSE does not help to answer that question. Perhaps it is because it's the wrong question to ask. Like a chameleon, Prince continues to master the language of his surroundings: the vernacular architecture of Albany County, and the icons and clichés that make up the fabric of the local history (from the failed utopian moment of Woodstock to the badges of working class decline). Using the anonymity provided by these vernacular forms to cover his tracks, Prince deflects questions about his own identity back onto the collective body. Visiting SECOND HOUSE does not provide any conclusions about the Americana it conjures. Instead, it forces the viewer to contemplate the clichés, to consider overlooked banalities, and to appreciate underestimated beauty. For many, the temptation is to read SECOND HOUSE as a shrine to the disappearance of many different Americas—the dystopia of the working class, the momentary countercultural utopias of the sixties, or the subcultures of bikers and cowboys. Richard Prince's work is undeniably about America, but it is also about something more. To borrow Prince's own dry, enigmatic remarks, "[it is] some of me, some of you. Most of me, none of you."

1) In fact, SECOND HOUSE is not Prince's first project that was conceived as an "environment" for the display of his work. FIRST HOUSE operated in a similar manner to his current project—only it was located in a residential neighborhood of West Hollywood in April 1993. This temporary installation transformed a typical LA bungalow into a gallery for the domestic display of his photographs, paintings, drawings, and works directly painted onto the walls.

The *mise-en-scène* of his own work is also evident in the numerous photographs he takes of his own works and collections in his studio and house. For some recent examples, see his artist book *American English* (2003) or his website: www.richardprinceart.com

2) Rosetta Brooks, "Spiritual America: No Holds Barred," in Lisa Phillips, *Richard Prince* (New York: Whitney Museum of American Art, 1992), pp. 87–88.

3) Interview with Richard Prince, "Like a Beautiful Scar on your Head," *Modern Painters*, Special American Issue, Autumn 2002, Volume 15, Number 3, pp. 68–75.

Richard Prince' SECOND HOUSE

ALISON M. GINGERAS

DIE FAHRT NACH NORDEN

In der Nordostecke von Albany liegt Rensselaerville, ein winziger Weiler mit 1915 Einwohnern, etwa zweihundert Kilometer von New York City entfernt. Fährt man auf dem West Side Highway von Manhattan nach Norden, dauert die Fahrt nach Rensselaerville rund drei Stunden, vorausgesetzt man hat den Stau in der Stadt und die ausgedehnten Vorortssiedlungen New Yorks bereits hinter sich gelassen.

Der Hudson fließt während der ganzen Reise nach Norden meist parallel zur Hauptverkehrsachse; diese an sich banale geographische Tatsache ist von grosser symbolischer Bedeutung. Denn seit ihrer Erforschung durch Henry Hudson im frühen sechzehnten Jahrhundert spielte die majestätische Wasserstrasse eine wichtige Rolle für die Geschichte und den Mythos der USA. Der Hudson war nicht nur seit den Revolutionskriegen eine strategisch wichtige, militärische und ökonomische Lebensader, nein, seine Naturschönheiten beflügelten auch die Phantasie der Maler der *Hudson River Valley*-Schule. Heute markiert der Hudson eine sozioökonomische Grenze und trennt das Hinterland von Upstate New York in zwei Kategorien: «die Besitzenden» und «die sehr viel weniger Besitzenden». Das malerische Ostufer

ALISON M. GINGERAS ist Kuratorin und Publizistin. Sie lebt in Paris und New York.

beherbergt viele reiche, gediegene Städtchen (etwa Rhinebeck oder Spencertown), während das etwas hügeligere Westufer mit sichtlich schäbigeren Ortschaften übersät ist, in denen die Arbeiterklasse wohnt. Die Gegend um Rensselaerville gehört in die zweite Kategorie.

Dieser Klassenunterschied im Norden des Staates New York wird besonders augenfällig, wenn man die Autobahn verlässt und auf die kleineren Nebenstrassen gelangt. Der verschlungene Weg nach Rensselaerville durchquert eine gespenstische und dennoch vertraute Landschaft. Allmählich bekommt man ein ungefähres Bild der Einwohner von Albany: alle paar Kilometer taucht ein etwas heruntergekommenes, einstöckiges Haus am Strassenrand auf; Pick-ups mit Aufklebern der *National Rifle Association* stehen herum; auf jedem zweiten Hügel thront eine Kirche (von Wiedergeborenen-Sekten bis zu den Episkopalen); nicht im Boden eingelassene Swimmingpools sind zum Überwintern in schwarze Plastikfolie gepackt; man sieht überwucherte Felder, seltsame, kleine Fabriken, Tankstellen und Diners; Autos in diversen Stadien des Verfalls rosten auf dem Rasen vor sich hin; und ein einsamer Basketballkorb auf einem verlassenen Spielfeld schreit stumm auf vor Melancholie.

Für jeden, der Richard Prince' *Upstate*-Photos (1995–1999) kennt, wird die Fahrt nach Rensselaerville zum überwältigenden *Déjà-vu*-Erlebnis. Obwohl



RICHARD PRINCE, *SECOND HOUSE*, November 2003.

(PHOTO: DAVID REGEN/BARBARA GLADSTONE GALLERY, NEW YORK)

die Bilder von Prince keinerlei dokumentarische Absicht verfolgen, vermitteln sie exakt die psychische und physische Atmosphäre dieser heruntergekommenen ländlichen Arbeitergemeinden. Mit irreführend simpler formaler Ökonomie machen sie auf subtile Weise die triebhaften Impulse und düsteren Variationen der Popkultur sichtbar, die unter der Oberfläche dieser Ortschaften neben der Autobahn schlummern.

DAS HAUS AUF DEM HÜGEL

An der Peripherie von Rensselaerville an einen Hügel gekuschelt könnte Richard Prince' *SECOND HOUSE* zunächst als Fortsetzung seiner *Upstate*-Erforschung verstanden werden. *SECOND HOUSE* verschmilzt perfekt mit seiner Umgebung – auf den ersten Blick scheint es ein ganz gewöhnliches einstöckiges Landhaus zu sein. Doch wenn man sich auf der langen hangseitigen Zufahrt nähert, verbirgt das



RICHARD PRINCE, UPSTATE, 1995–1999, Ektacolor print, 60 x 40", framed 69 x 49" / 152,4 x 101,6 cm; gerahmt 175,3 x 124,5 cm.

ungemähte Gras, was wirklich dahinter steckt. Wie so viele andere Wohngebäude in der Gegend wirkt SECOND HOUSE irgendwie baufällig oder unfertig. (Leute, die zufällig vorbeikommen, werden wohl denken, dass dem Besitzer das Geld während des Bauens ausgegangen sei.) Die Fassade fehlt – nur eine dünne silberne Haut aus Isolationsplatten bedeckt die Aussenwand. Hinter dem Haus steht ein verlassener Dodge Barracuda aus dem Jahr 1973 und rostet im hohen Gras still vor sich hin; ein Pflanzgefäss aus einem umgestülpten Autoreifen schmückt den sonst überhaupt nicht gestalteten Platz vor dem Haus.

Innen wirkt das Ganze ebenso unfertig wie aussen. Die Wände und Decken sind teilweise gestrichen, so dass an vielen Stellen die verleimten Fugen der Fertigwandelemente zu erkennen sind. Der Boden ist mit Furnierholzplatten bedeckt. Nackte Neonröhren liefern in allen fünf Räumen des Hauses ein gleichmässig kaltes Licht. Und obwohl der rohe Zustand der Innenausstattung vermuten lässt, dass das Haus nicht bewohnt wird, ist SECOND HOUSE alles andere als leer. Die Gegenstände und Bilder im Innern spiegeln die Landschaft draussen wider: Es sind reine Americana (von Richard Prince «zusammengestohlen», beschnitten und herausgegeben).

Eine Serie der *Car Hood*-Skulpturen des Künstlers hängt an den Wänden des zentralen Raums – Fiberglas- und Holzreproduktionen von Kultauto-Kühlerhauben aus den 70er Jahren. Wie Prince' *Cowboys* beschwören auch die Autoteile ein mechanisches Universum von Machismo, Tempo, Abenteuer und Gefahr (im Stil von Monty Hellmans Film *Two Lane Blacktop*, 1971). Im Zimmer nebenan dient eine Basketballkorb-Rückwand als Tisch; darauf liegen ein paar sorgfältig ausgewählte Bücher; sie stammen aus Prince' eigener legendärer Sammlung von Erstausgaben und seltenen Büchern, wie zum Beispiel *Hippy Hi* und *Woodstock*, aber es sind auch Raritäten aus der Untergrundkultur darunter – Anspielungen auf ein weiteres vergangenes Kapitel der Geschichte



RICHARD PRINCE, SECOND HOUSE, November 2003, installation inside the house, a selection of Woodstock memorabilia displayed on a basketball backboard / Woodstock-Memorabilien auf Basketballkorbrückwand im Innern des Hauses.

von Upstate-New York. Die Wände sind mit Photos von Kultidolen dekoriert – ein gemaltes T-Shirt-Porträt von Jimi Hendrix und ein ebenfalls gemaltes Porträt von Sid Vicious, beide gerahmt wie die Bilder in Prince' Serie *Untitled (Publicities)*. In einem weiteren Zimmer steht eine orange Autoreifen-Pflanzgefäss-Skulptur aus Kunstharz auf dem Boden, gefüllt mit SECOND HOUSE-Schlüsselanhängern (denselben, die man an der nächsten Tankstelle gratis bekommt), sowie die Betonskulptur einer Strassensperre. In der angrenzenden Wand ist eine kleine Glasvitrine eingelassen, darin befinden sich zwei Halsketten: die eine besteht aus mehreren hundert kleinen bunten Plastikklammern (jene zum Wiederverschliessen angebrochener Toastbrotpackungen), die andere aus Plastikkarten-Hotelschlüsseln. Insgesamt bietet SECOND HOUSE einen lakonischen, der häuslichen Domäne angepassten Überblick über die materiellen – formalen und thematischen – Parameter von Prince' Arbeitsweise.

Richard Prince ist nicht der erste Künstler, der sich einen architektonischen Rahmen schafft, um sein Werk zu präsentieren.¹⁾ Aber anders als El Lissitzkys ABSTRAKTES KABINETT (1927) oder Donald Judds minimalistische Fabriklandschaft in Marfa, Texas, geht es Richard Prince weder um utopische Experimente noch um Selbstdarstellung, noch um das unverfälschte Bewahren einer künstlerisch-ideologischen Vision. SECOND-HOUSE ist ein Anti-Monument und wurde mit grosser Sorgfalt so errichtet, dass man es kaum findet, ja, es verschwindet fast ganz in der Landschaft. Vom bewusst erzeugten «unfertigen» Aussehen bis zur Lage in einem entlegenen Winkel von Albany hat Prince SECOND HOUSE so konzipiert, dass es die geheimnisumwitterte und anonyme Aura, die ihn umgibt, weitervermittelt.

Die Reise zu SECOND HOUSE funktioniert ähnlich wie bei einem seiner ersten Projekte, SPIRITUAL AMERICA (Spirituelles Amerika, 1983). Sucht man es auf, so ist es, als ob man einem sorgsam inszenierten Unfall zum Opfer fiele. Als Prince 1983 eine Galerie mit Schaufensterfront auf Manhattans Lower East Side mietete, war das wie eine Falle für ein ahnungsloses Publikum. In der Galerie war nichts, ausser einem Empfangstresen und einem einzigen Kunstwerk, einer Softporno-Aufnahme des Kinderstars Brooke Shields in vergoldetem Rahmen. Im Wissen darum, dass Shields' vollkommen nackter, vorpubertärer Körper mit Sicherheit empörte Reaktionen auslösen würde, stellte Prince eine Empfangsdame an (die nicht einmal wusste, dass er es war, der hinter der Galerie stand) und verliess die Stadt. «Nur durch Mundpropaganda, Klatsch, Gerüchte, Andeutungen und unbestätigte Berichte hörten die Galeriebesucher davon, dass möglicherweise eine Verbindung zwischen der Spiritual America Gallery und Richard Prince bestand. Während der ganzen Dauer der Ausstellung blieb Prince in New York unauffindbar. In der Szene kursierten Gerüchte, dass er in den Untergrund gegangen sei. Oder an die Westküste gezogen...»²⁾ Dank diesem Akt, dem Publikum zu verweigern, mit der saftigen Geschichte auch ein Gesicht verbinden zu können, wirkte SPIRITUAL AMERICA bei der Entstehung von Prince' geheimnisumwitterter Aura kräftig mit. SECOND HOUSE pflegt dieses Mysterium weiter.



RICHARD PRINCE, UPSTATE, 1995–1999, Ektacolor print,
60 x 40"; framed 69 x 49" /
152,4 x 101,6 cm; gerahmt 175,3 x 124,5 cm.

SECOND HOUSE: MANCHES VON MIR, MANCHES VON DIR. FAST ALLES VON MIR, NICHTS VON DIR.

Interviewer: Ist deine Kunst autobiographischen Ursprungs?

Richard Prince: Sie ist einfach wie ich. Und alles, was ich mag. Wenn du es magst, werde ich sagen, es sei mein. Aber man kann nicht sagen, es ist alles mein. Manches von mir, manches von dir. Fast alles von mir, nichts von dir. Es ist, wie wenn man mich fragt, woher ich komme – ich sage: «Eigentlich von keinem bestimmten Ort.»³⁾

Die meisten haben keine Ahnung, wer Richard Prince ist. Und zwar nicht, weil er unter seinesgleichen zu wenig berüchtigt oder geachtet wäre. Indem er sich, selbst wenn man ihn sieht, versteckt, hat Prince sich eine Identität geschaffen, die hinter einem Schleier verlockender Hinweise, Schattenbilder, falscher Fährten, sorgfältig konstruierter Gerüchte und Pseudonyme verborgen bleibt. Fragen beantwortet er selten in der ersten Person. In Interviews, aber auch in seinen eigenen Texten, verkehrt er gern die konventionelle Grammatik oder benützt die dritte Person, um die klassische Konstruktion des Selbstausdrucks zu umgehen. Und wenn er das Pronomen «Ich» benützt, so beraubt er es absichtlich jeglichen Inhalts, so dass es wie eine Montage aus übernommenen Texten klingt oder wie eine Ansammlung banaler Klischees. Seine photographischen Bilder funktionieren ähnlich im Hinblick auf seine Selbstdarstellung. Egal ob es sich um Appropriationen bestehender Bilder aus Magazinen oder um Originalphotos handelt, sie haben immer dieselbe autor- und kunstlose Qualität. Und auch was seine Wahl der Sujets angeht – ein Tempel für Motorradbräute, Cowboys, irgendwelche Fünfzehn-Minuten-Prominenz, um nur einige zu nennen –, sie sind immer extrem aufgeladen und zugleich völlig leer. Es ist fast unmöglich, seine künstlerische Produktion und die Konstruktion seiner schwer fassbaren Identität auseinander zu dröseln. Das Fehlen jeder glaubwürdigen biographischen Information lädt den Betrachter zum Spekulieren ein: Wer ist der echte Richard Prince?

Ein Besuch von SECOND HOUSE trägt nichts zur Beantwortung dieser Frage bei. Wahrscheinlich, weil es die falsche Frage ist. Wie ein Chamäleon fährt

Prince fort, die Sprache seiner Umgebung zu übernehmen: die lokaltypische Architektur von Albany County und all die Ikonen und Klischees, die der Stoff der lokalen Geschichte hergibt (vom fehlgeschlagenen utopischen Moment von Woodstock bis zu den Merkmalen des Niedergangs der Arbeiterklasse). Indem Prince die Anonymität dieser volkstümlichen Elemente benützt, um seine eigene Spur zu verwischen, lenkt er Fragen zu seiner eigenen Identität zurück auf jene des Kollektivs. Ein Besuch von SECOND HOUSE liefert keinerlei Schlussfolgerungen über die Amerikana, die es beschwört. Stattdessen zwingt es den Betrachter dazu, Klischees bewusst wahrzunehmen, bisher unbemerkte Banalitäten zu beachten und unterschätzte Schönheiten zu würdigen. Viele mögen versucht sein, in SECOND HOUSE einen Schrein verschiedener verschwundener Amerikas zu sehen: die Schieflage der Arbeiterklasse, die kurzlebigen Utopien der Gegenkultur in den 60er Jahren, oder die Subkulturen der Motorradbanden und Cowboys. Richard Prince' Werk handelt unverkennbar von Amerika, aber es geht auch noch um etwas anderes. In einer von Prince' eigenen trockenen, rätselhaften Formulierungen ausgedrückt: um «manches von mir, manches von dir. Fast alles von mir, nichts von dir».

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Tatsächlich ist SECOND HOUSE nicht das erste Projekt von Prince, das als «Environment» für sein eigenes Werk konzipiert ist. FIRST HOUSE (April 1993) funktionierte ganz ähnlich, nur war es in einem Wohngebiet von West-Hollywood gelegen. Die vorübergehende Installation verwandelte einen typischen L.A.-Bungalow in eine Galerie zur häuslichen Präsentation seiner Photographien, Bilder, Zeichnungen und direkt auf die Wände gemalten Werke.

Die Inszenierung der eigenen Werke wird auch anhand der zahlreichen Photographien deutlich, die er von den eigenen Arbeiten und seiner Sammlung in seinem Atelier und Wohnhaus macht. Neuere Beispiele finden sich etwa in seinem Künstlerbuch *American English* (2003) oder auf seiner Website: www.richardprinceart.com

2) Rosetta Brooks, «Spiritual America: No holds Barred», in: Lisa Phillips, *Richard Prince*, Whitney Museum of American Art, New York 1992, S. 87–88.

3) Interview mit Richard Prince, «Like a Beautiful Scar on your Head», *Modern Painters*, Special American Issue (Herbst 2002), Bd. 15, Nr. 3., S. 68–75.