

ERNESTO

NETTO



ERNESTO NETO, *É O BICHO* (Is this the Animal), 2001, lycra tulle, turmeric, clove, poppy, 197 x 472 x 472", installation view, Venice Biennale, 2001 / Ist dies das Tier, Lyragewebe, Kurkuma, Gewürznelken, Pfeffer, 500 x 1200 x 1200 cm, Ausstellungsansicht, Biennale Venedig. (PHOTO: EDUARDO ORTEGA)

Ein Tagtraum:

IN ERNESTO NETOS GLOBIOBABEL NUDELIONAME LANDMOONAIA.

PHILIP URSPRUNG

Mit unseren beiden kleinen Kindern ist jeder Ausstellungsbesuch eine Zerreibprobe. Es ist ein Kampf an vielen Fronten. Wir möchten sie, die doch viel lieber auf dem Spielplatz wären, mit Kunstwerken vertraut machen und müssen sie zugleich daran hindern, diese zu berühren, durch die Säle zu rennen und laut zu jauchzen. Wir müssen die strafenden Blicke der anderen Besucher ignorieren und den besorgten Aufsehern die Illusion vermitteln, dass alles unter Kontrolle sei. Und schliesslich müssen wir selber jene Augenblicke der Musse finden, die Kunstwerke zu erfahren, zu geniessen, darüber zu reflektieren. Solche Besuche zeigen jeweils ganz handfest, was wir seit Pierre Bourdieus Buch *Die feinen Unterschiede* theoretisch wissen: Die Kunstwelt ist ein hochgradig exklusives, kontrolliertes, und segregierendes soziales Feld.

In die Ausstellung von Ernesto Netos Installation GLOBIOBABEL NUDELIONAME LANDMOONAIA (2000) in der Zürcher Daros Collection lockten wir sie mit dem Versprechen, dass sie die Kunstwerke ausnahmsweise würden anfassen dürfen. Wir zogen die Schuhe aus, zwängten uns durch die Eingangsöffnung und tapsten durch die weisse Stofflandschaft, die wie ein Zelt im Raum hing, aufgespannt an einigen Haken, am Boden fixiert durch kleine Beutel mit Ballast. Beim Gehen auf dem opaken Lycrastoff konnten wir den harten Boden fühlen und sehen. Und dennoch schienen unsere Tritte ein wenig abgedämpft zu sein, etwas weicher, langsamer und leiser als sonst. Anfangs bewegten sich die Kinder ängstlich, aber bald fühlten sie sich wohl. Sie liessen sich mit Genuss in die weichen Kissen fallen, steckten die Hände in die mysteriöse Öffnung der Polster und entdeckten immer neue Wege durch

PHILIP URSPRUNG ist Professor für Moderne und zeitgenössische Kunst an der Universität Zürich.



ERNESTO NETO, GLOBIOBABEL NUDELIONAME LANDMOONAIA, 2000, lycra tulle, styrofoam balls, sand, 118 x 325 x 968",
installation view Daros-Latinamerica, Zurich / Lycra Tülle, Styropor-Kügelchen, Sand, 300 x 825 x 2460 cm.

(ALL PHOTOS OF GLOBIOBABEL NUDELIONAME LANDMOONAIA: ZOÉ TEMPEST, DAROS-LATINAMERICA, ZURICH)

das Labyrinth. Auch wir Eltern entspannten uns, als wir sahen, dass unsere fünfjährige Tochter nicht durch das Kunstwerk tobte und die Stoffbahnen in Fetzen riss, sondern sich ungewohnt sachte darin bewegte.

Ich hatte schon etliche Installationen von Ernesto Neto gesehen. Oder besser, ich hatte sie unter Zeitdruck in internationalen Grossausstellungen flüchtig zur Kenntnis genommen. Nun liess ich mich von der Begeisterung der Kinder anstecken. Wie sie nahm ich mir Zeit, die Stofflandschaft zu erkunden, sie mit den Fingern zu betasten, sie in Besitz zu nehmen. Anders als bei früheren Begegnungen erfuhr ich das Kunstwerk weniger als einen distanzierten Gegenstand der Betrachtung, sondern als Ambiente, als Atmosphäre, aus der herauszutreten ich es gar nicht mehr eilig hatte. Ich fühlte mich sogar ein wenig verantwortlich dafür. Ich gab mir Mühe, mich nicht in den Stoffschläuchen zu verheddern und hoffte, dass die Risse, die sich da und dort im Gewebe gebildet hatten, nicht grösser wurden. Nicht ich war dem Werk ausgeliefert, sondern es lag in meinen Händen. Ich empfand es als etwas Zerbrechliches, Vergänglichliches, Schützenswertes.

Ich versank in einem der Kissen, blickte zur milchig weissen Stoffdecke über mir. Die eierschalenweissen, cremefarbenen und leicht fleischfarbenen Textilien produzierten eine Atmosphäre von Ruhe und Abgeschlossenheit. Die anderen Besucher und die Wärter verschwammen hinter den Schleiern. Hier war es wieder, dieses entspannende Gefühl des Nichts, das erlaubt, sich gleichsam in einer wolkgigen Umgebung aufzulösen und dennoch klar zu sehen. In meinen Gedanken flog ich zu anderen Orten, wo ich dieses Gefühl schon erlebt hatte. Ich stand im Wasserdampf von Diller + Scofidios Blur Building an der Schweizerischen Landesausstellung, der Expo.02 und blickte in den blauen Himmel. Dann lag ich auf dem Boden unter der riesigen verspiegelten Decke in Olafur Eliassons «The Weather Project» (2003–2004) in der Tate Modern. Und schliesslich befand ich mich vor Pierre Huyghes «L'expédition scintillante» (2002) und verfolgte, wie sich kleine Dampfsäulen wie Arabesken ineinander verschlangen, farbig beleuchtet, musikalisch untermalt.

Warum bereiten diese Effekte derzeit so vielen Menschen Genuss und warum empfinden sie es als zeitgemäss, fragte ich mich? Warum sprechen solche Werke nicht nur Kunstfreunde an, sondern auch kleine Kinder? In meinem Tagtraum tauchte plötzlich Fredric Jameson aus dem Nebel auf. Er flüsterte mir zu, dass er das Phänomen ja als Erster theoretisch zu



ERNESTO NETO, GLOBIOBABEL NUDELIONAME
LANDMOONAI, 2000, installation view /
Installationsansicht.



ERNESTO NETO, GLOBIOBABEL NUDELIONAME
LANDMOONAI, 2000, details / Detailsansichten.



befand, dass sie gleichsam alle Bereiche der Wirklichkeit wie eine dünne Schicht überzog, aber zugleich ihre einstige Autonomie verlor. Wenn Kultur sich wie ein Sprühnebel überallhin ausdehnte, dann konnte sie kein Ort der Distanz mehr sein. Dies stellt alle Verfahren, die auf dem Konzept räumlicher Tiefe beruhen, von der Psychoanalyse bis zur Her-

meneutik, radikal in Frage. Neben Jameson schwebte sein Schüler Michael Hardt herbei. Zusammen mit Antonio Negri beschreibt er im Buch *Empire* (2000) ein Szenario, in dem die Geschichte suspendiert und durch eine ewige Gegenwart ersetzt worden sei, in der alle räumliche und zeitliche Grenzen sich auflösen.

Solche Theorien der räumlichen Auflösung passen gut zu Netos ineinander gefalteten Oberflächen, «hinter» und «unter» denen nichts zu existieren scheint. Im Unterschied zu Eliasson oder Huyghes erzielt Neto solche Effekte allerdings nicht mittels technischen Apparaten, sondern mit preiswerten Medien wie Stoffen, Pigmenten und Gewürzen. Ihr Look ist nicht derjenige des Neuen, sondern des leicht Veralteten. Technisch wären sie in dieser Form bereits in den 50er oder 60er Jahren, spätestens seit es Kunstfasern gibt, herstellbar gewesen. Ihre Wirkung ist anthropomorph in dem Sinne, dass die Spuren des Lebens sich auf ihnen abzeichnen und sie uns an die Vergänglichkeit des Lebens erinnern. Es ist leicht, Netos Haltung als vormodernistisch zu kritisieren. Sein Essentialismus, also seine Skepsis gegenüber jeglicher Form von Repräsentation, etwa wenn er sagt, dass er «der Sprache misstrauere», oder wenn er die Produktion einer Skulptur mit einem sexuellen Akt vergleicht, wirkt im Lichte des aktuellen Diskurses in der Tat etwas anachronistisch.¹⁾ Sein Œuvre bietet sich dem kritischen Diskurs tatsächlich weniger gut an als beispielsweise dasjenige von Olafur Eliasson, Pierre Huyghe oder Liam Gillick, die sich auf der Ebene der Theorie regelmässig einmischen. Aber was sein Werk mit demjenigen vieler seiner Zeitgenossen verbindet, ja, was es unverhohlener zeigt, ist, dass die «Bedeutung» oder der «Sinn» des Kunstwerks gleichsam in der Textur der Oberfläche absorbiert ist. Netos Werke sind geradezu ostentativ opportunistisch. Sie geben elastisch jedem Druck nach, passen sich an. Sie sind aus jedem Blickwinkel hinreissend schön. Sie sind so mühelos konsumierbar wie die Duftwolken, die manche von ihnen verstreuen – und lassen sich dennoch nicht festhalten.

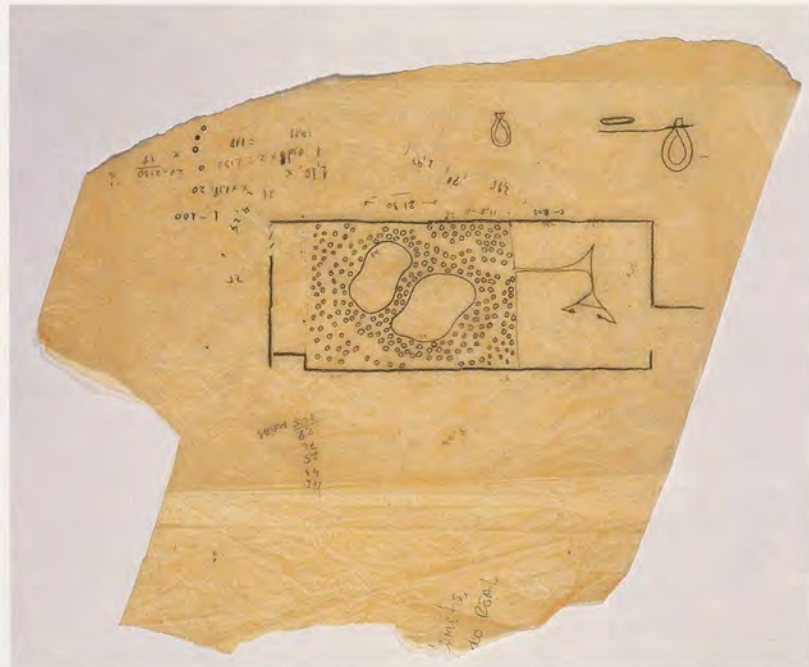
erfassen versucht habe. Vor bald zwanzig Jahren beschrieb er sein Erlebnis, im Atrium des Westin Bonaventure Hotels in Los Angeles in einen «Hyperspace» einzutauchen. Er erfuhr dieses, wie er in seinem Buch *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism* (1991) schreibt, als einen «tiefenlosen» Raum, als etwas, das nur aus Oberfläche besteht. Er erklärte es damit, dass die Sphäre der Kultur sich in einer explosionsartigen Ausdehnung be-

Dies rückt sie nahe an ein Terrain, dessen Berührung die Kunst lange zu vermeiden suchte, nämlich das Design. Mein Tagtraum nahm eine neue Richtung. Plötzlich verwandelte sich die weiche, nachgiebige, passive Oberfläche, die mich eben noch sanft gestützt hatte, in ein gieriges, gefräßiges Wesen. Sie wurde zu einer aggressiven Kreuzung aus Organismus und Maschine, die sich nach allen Seiten hin ausdehnte. Sie stülpte fortwährend weitere Oberflächen aus sich heraus. Was sie herstellte, so schoss es mir durch den Kopf, war nichts anderes als Gegenwärtigkeit. Sie produzierte – Präsenz. Sie wucherte als topologisches Monstrum durch die Ausstellungshalle, verliebte sich die Kunstwerke ein und verwandelte sie in einem mysteriösen Stoffwechsel wiederum in elastische Oberflächen. Was, wenn das Design plötzlich die Macht an sich reisst und die Kunst absorbiert? Und dabei verstehe ich unter Design natürlich nicht Produktgestaltung, sondern den technischen, politischen, ökonomischen und sozialen Entwurf unseres Lebens, also etwas, was die Diskontinuität der Wirklichkeit zu einer Kette von Events verschmilzt. Was, wenn die Kunst einfach zu langsam geworden ist, zu wenig universell, zu schwer übersetzbar und konsumierbar, um mit der Realität noch Schritt zu halten? Je nach Standpunkt wäre Netos Kunst somit ein Vorbote der neuen Kunst oder eines der ersten Opfer eines allumfassenden Designs.

Als unsere Tochter sich kichernd auf mich fallen liess, erwachte ich aus dem Tagtraum und meinem imaginären Dialog mit anderen Männern. Ich hatte nicht auf die Uhr geschaut. Andere Besucher standen erwartungsvoll vor dem Eingang der Installation. Es war Zeit, den Platz freizugeben. Ich wälzte mich aus dem Kissen. Und zum ersten Mal wollten unsere Kinder eine Kunstaussstellung nicht verlassen.

1) Diese Referenzen stammen aus dem Interview von Cecilia Pereira mit Ernesto Neto, «The fragility of the world», in: Ernesto Neto, *O corpo, nu tempo* (Centro Galego de Arte Contemporanea, Xunta di Galicia, 2001), S. 301–312.

ERNESTO NETO, GLOBIOBABEL NUDELIONAME LANDMOONAI, 2000, artist's sketch, pencil on parchment paper / Skizze des Künstlers, Bleistift auf Pergamentpapier.



A Daydream: IN ERNESTO NETO'S GLOBIOBABEL NUDELIONAME LANDMOONAI

PHILIP URSPRUNG



With our two small children in tow, any visit to an exhibition quickly becomes an endurance test. Battle is waged on a variety of fronts. We would like them to feel at home with works of art—they would much rather be out in the playground—but at the same time, we have to prevent them from touching the art or running from room to room yelping with glee. We have to ignore the baleful stares of other exhibition-goers and create the illusion, for the security staff, that everything is under control. And, in the end, we still have to find those moments of repose needed to take in the artworks, to enjoy them, to reflect on them. These visits confirm, in practice, what we already know to be true in theory—from Pierre Bourdieu's *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*—that the art world is a highly exclusive, controlled, segregating social field.

So we lured the children into the exhibition of Ernesto Neto's installation GLOBIOBABEL NUDELIONAME LANDMOONAI (2000) at Zurich's Daros Collection with the promise that,

for once, they would be allowed to touch the works of art. We removed our shoes, squeezed in through the entrance, and felt our way through the white fabric landscape hanging like a tent suspended from hooks and fixed to the floor by little sacks of ballast. Walking on the opaque lycra we could feel and see the hard floor, yet it was as though our steps had a different spring to them, as though they were softer, slower, and quieter than usual. At first the children moved with a certain hesitation, but soon they were completely at ease. They tumbled with rel-

PHILIP URSPRUNG is Professor of Modern and Contemporary Art at the University of Zurich.

ERNESTO NETO, GLOBIOBABEL NUDELIONAME LANDMOONAI, 2000.



ERNESTO NETO, GLOBIOBABEL NUDELIONAME LANDMOONAIJA, 2002.

ish into the soft cushions, pushed their hands into mysterious apertures in the padding, and discovered more and more ways through the labyrinth. And our own parental anxiety abated when we saw that our five-year-old daughter was not charging through the installation ripping the fabric to shreds, but making her way through it with unusual gentleness.

I had already seen a number of Ernesto Neto's installations. Or rather, I had fleetingly registered them under pressure of time in major international exhibitions. Now I allowed myself to be infected by the children's delight and took time to explore this lycra landscape, to touch it with my fingers, to take hold of it. Unlike those earlier encounters with Neto's work, rather than observing the work of art from a distance I now absorbed it as an ambience, an atmosphere that I was in no hurry to leave. I even began to feel a little responsible for it. I tried my best not to get tangled in the elastic tubes and hoped that the rips that had opened up here and there in the fabric wouldn't get any worse. It was not that I was exposed to the work; it was more that the work was in my hands. It seemed fragile, transient, worth protecting.

I sank into one of the cushions and gazed up at the milky-white fabric ceiling. The eggshell-white, creamy, almost skin-colored textiles created a sense of peace and seclusion. The other visitors and the security staff were little more than blurs behind the veils. Here it was again—the soothing feeling of nothingness that allowed me to merge into the misty scenario and yet still to see clearly. In my mind, I floated away to other places where I have enjoyed the same feeling: standing in the water vapor from Diller + Scofidio's Blur Building

at the Swiss National Exhibition, Expo.02, and looking up into the blue sky; lying on the floor under the vast mirrored ceiling of Olafur Eliasson's "The Weather Project" (2003–2004) at Tate Modern; and, lastly, gazing at Pierre Huyghe's "L'Expédition Scintillante" (2002), watching little columns of steam intertwine like arabesques with colored lighting and a musical backdrop.

Why is it that these effects give so many people such pleasure these days? And what is it that makes them seem so contemporary? Why do these works appeal not only to art lovers but also to small children? Suddenly Fredric Jameson emerged from my misty daydream and, in a whisper, reminded me that he had been the first to attempt to grapple with the theory of this phenomenon. Almost twenty years ago, he described how it had felt to plunge into "hyperspace" in the atrium of the Westin Bonaventure Hotel in Los Angeles. As he describes it in his book *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism* (1991), he had a sense of "depthlessness," of a space that only consists of surface. His explanation for this was that the sphere of culture was expanding like an explosion, so that it now formed a thin covering over almost all areas of reality, but only at the expense of its former autonomy. If culture extends over everything like a fine mist, it can no longer have anything to do with distance. This, in turn, radically casts doubt on any processes that rely on the concept of spatial depth, from psychoanalysis to hermeneutics. And soon afterwards, Jameson's student, Michael Hardt,



ERNESTO NETO, GLOBIOBABEL NUDELIONAME LANDMOONAIJA, 2002.

also loomed into view. He and Antonio Negri, in their book *Empire* (2000), envisioned a scenario where history is suspended and replaced by an eternal present, in which all spatial and temporal distinctions are dissolved.

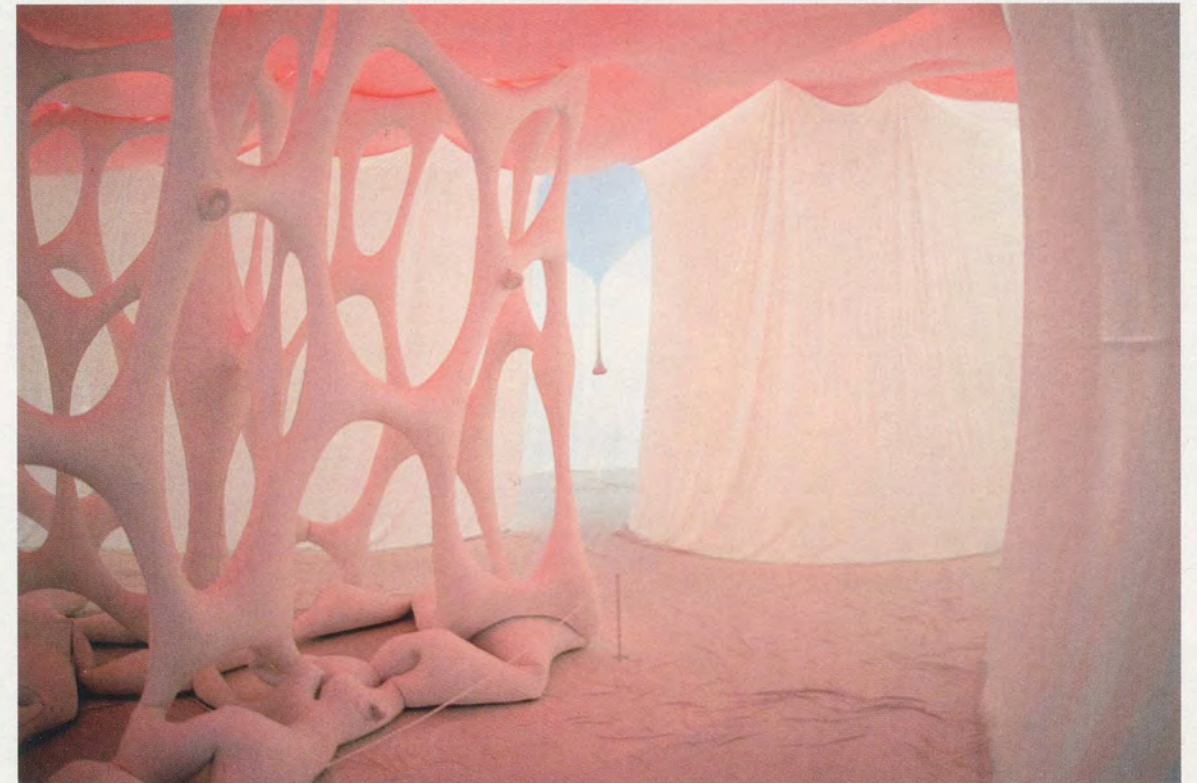
These theories of spatial dissolution chime perfectly with Neto's interfolded surfaces, behind and under which nothing seems to exist. However, unlike Eliasson or Huyghe, Neto doesn't achieve his effects with the aid of technical equipment but with inexpensive materials such as fabrics, pigments, and spices. And rather than appearing brand new, his work has a slightly worn air. In terms of the technology involved, his works could conceivably have been made, in the same form, as far back as the 1950s or 60s, ever since synthetic fibers have been on the market. Their effect is anthropomorphic in the sense that life leaves its mark on them and that they remind us of the transience of existence. It's easy to criticize Neto's approach as pre-modernist. His essentialism—that's to say his skepticism regarding any form of representation (evident, for instance, in his comment that he "mistrusts language a lot"), or when he compares the production of sculpture with a sexual act—actually seems somewhat anachronistic in the light of the present discourse.¹⁾ And it's true that Neto's oeuvre sits much less comfortably within the critical discourse of the day than that of, say, Olafur Eliasson, Pierre Huyghe, or Liam Gillick, who regularly join the fray on a theoretical level. But what does link his work with that of many of his contemporaries—what it blatantly reveals—is that the "meaning" or the "point" of the work is absorbed, so to speak, into its surface texture. Neto's works are nothing short of ostentatiously opportunistic. They readily yield to pressure; they adapt. They are ravishingly beautiful from every angle. They are as easy to consume as the clouds of scent that some of them emit—and yet, they staunchly refuse to be pinned down.

This all brings the work close to a terrain that art has long sought to avoid, namely design. My daydream suddenly took a new direction; the soft, malleable, passive surface that had up till now been gently supporting me turned into a voracious, ravenous being. It became an aggressive cross of organism and mechanism, extending in all directions. More surfaces kept tipping out of it. What it was producing, it suddenly hit me, was nothing other than "presentness." It was producing—presence. A topological monster, it was growing, spreading through the exhibition space, devouring works of art, and, in a mysterious metabolic process, transforming them into elastic surfaces. What happens when design seizes power and engulfs art? And by "design," I of course don't mean product design; I mean the technical, political, economic, and social design of our lives as a whole; something that melds the discontinuity of reality into a concatenation of events. What if art has simply become too slow, not universal enough, too hard to translate and consume, for it to keep up with reality? Depending on your point of view, that would make Neto's work either a herald of the new art or one of the first victims of all-embracing design.

When our daughter landed, giggling, on me, I woke from my daydream and my imaginary dialogue. I hadn't been keeping an eye on the time. Other visitors were standing expectantly at the entrance to the installation. It was time to vacate the piece. I rolled out of the cushion. And for the first time ever, our children didn't want to leave an exhibition.

(Translation: Fiona Elliott)

1) These comments come from Cecilia Pereira's interview with Ernesto Neto, "The fragility of the world," in Ernesto Neto, *O corpo, nu tempo*, Centro Galego de Arte Contemporanea, Xunta di Galicia, 2001, pp. 301–12.



ERNESTO NETO, *THE MALMÖ EXPERIENCE*, 2006, mixed media, dimensions variable, exhibition view, Malmö Konsthall / DIE MALMÖ-ERFAHRUNG, verschiedene Materialien, Format variabel, Ausstellungsansicht. (PHOTOS: KAJSA LINDSKOG)



ERNESTO NETO, LEVIATHAN THOT, 2006, lycra tulle, polyamid fabric, styrofoam balls, installation views, Panthéon Paris /

Lycragedeube, Polyamidgedeube, Styroporkugeln, Installationsansichten. (ALL PHOTOS OF LEVIATHAN THOT: MARC DOMAGE, PARIS)

