

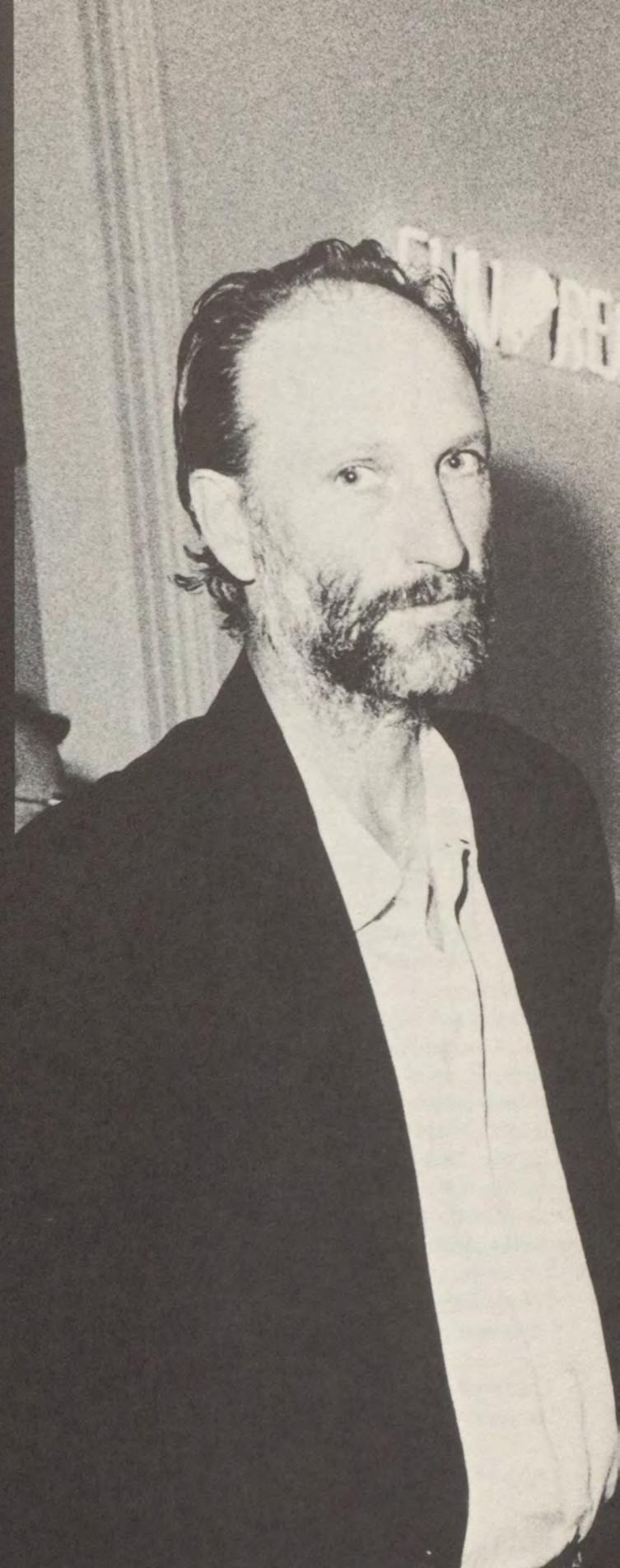
Bruce



Nauman

Collaboration

LEFT/LINKS: BRUCE NAUMAN, DOUBLE POKE IN THE EYE II /
DOPPELTER STOSS IN DIE AUGEN II, 1985,
NEONLIGHT ON ALUMINIUM / NEON AUF ALUMINIUM,
14 x 28 x 6" / 35,5 x 71 x 15 CM. (Photo: Dorothy Zeidman)



RIGHT/RECHTS: BRUCE NAUMAN IN BASEL, 1986. (Photo: Toni Geirlandt)

NOWHERE MAN

ROBERT STORR

«I force myself into contradiction» Bruce Nauman once declared. It is an objective he has pursued with singular severity and wit, and an unrivaled inventiveness. Nauman would seem to be indifferent to any notion of authorship that depends upon constancy of medium and style. For Nauman, art is not primarily an aesthetic discipline but an epistemological or ontological one, a question of assiduously picking apart the perceptual assumption and the linguistic structures which dictate the conventions of meaning. Correspondingly, puns, riddles, oxymorons, repetition and the fanciful objectification of the word serve Nauman as the conceptual 'metamedium' which supercedes and unifies the diversity of his studio practice. Continuity in Nauman's art is neither a by-product of means, nor an end-product predetermined by formal premises, but rather a matter of his constant and whimsical presence of mind in contrast with the disconcerting absence of certainty his mind has posited.

Like that of any true skeptic, Nauman's mind is marvellously and perversely categorical. Working cyclically and sometimes simultaneously in a wide range of materials – since he abandoned painting more than twenty years ago Nauman has executed sculptures in fiberglass, wax, plaster and industrial metals, produced video and performance pieces,

ROBERT STORR is a painter and critic who lives in New York.

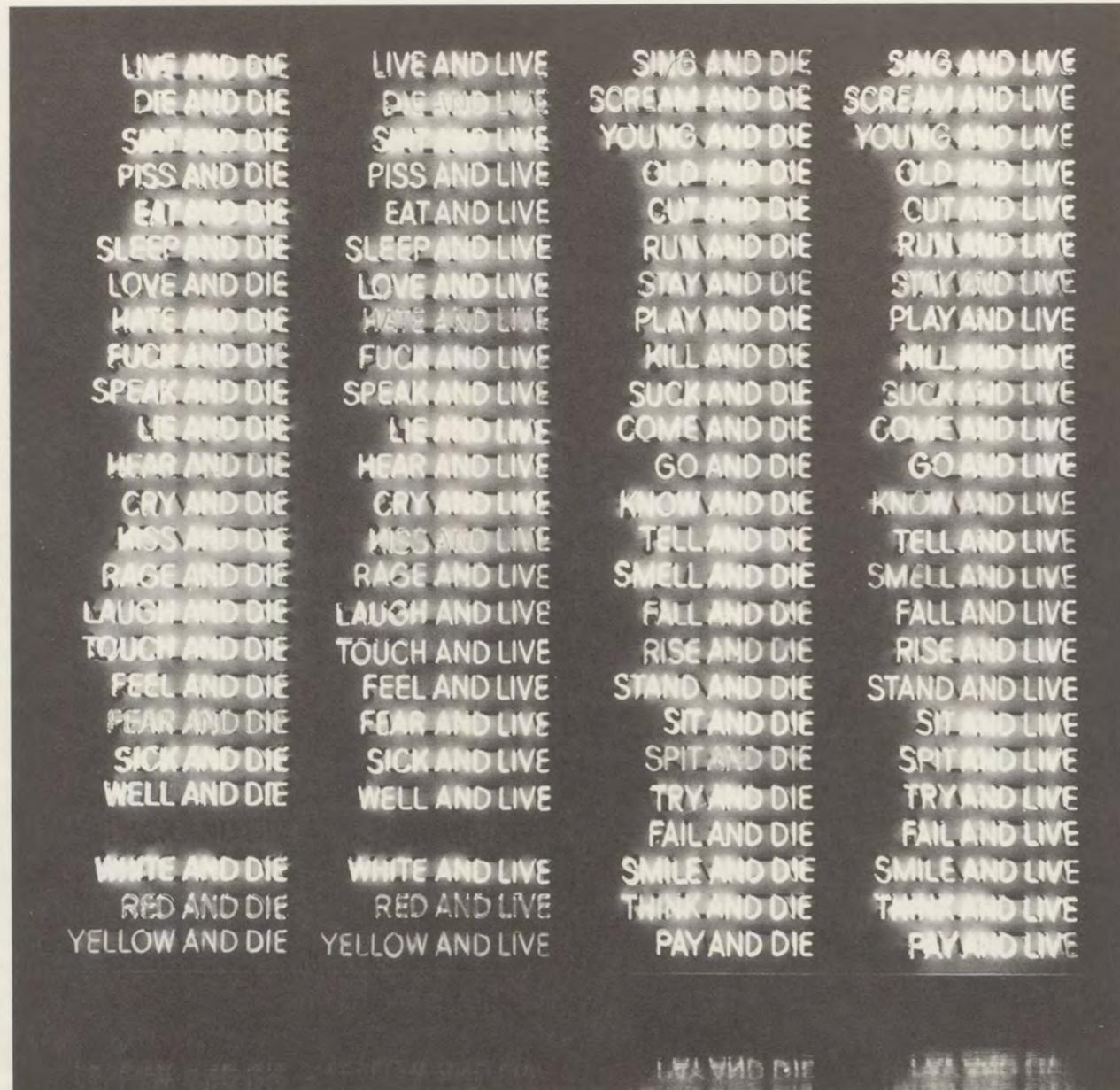
and made drawings or written texts on paper and in neon – Nauman has in all forms systematically toyed with the identity of a thing and its name, the integrity of physical objects and their mutable states of being.

Thus, for example, in his 1968 exhibition at the Leo Castelli Gallery, Nauman enumerated and laid bare the formal properties of sculpture, deconstructing the dynamic between open and closed forms, the positive object and its location in negative space. Propping, folding or hanging his attenuated channels and quasi-geometrical/quasi-organic husks of fiberglass against the wall, floor or against themselves, Nauman, like a laid-back Richard Serra «listed» all the possible spatial dispositions of his forms, while exposing their fragility and hollowness so as to emphasize their antisculptural presence. The problem posed was not only what these objects were but where and the «where» was frequently a matter of being betwixt and between. Thus, in an angular platform piece the rendered and enclosed form one saw described the area framed by two boxes no longer present, reversing the traditional hierarchy of the sculptural entity and the void which sculpture supposedly occupies and anchors.

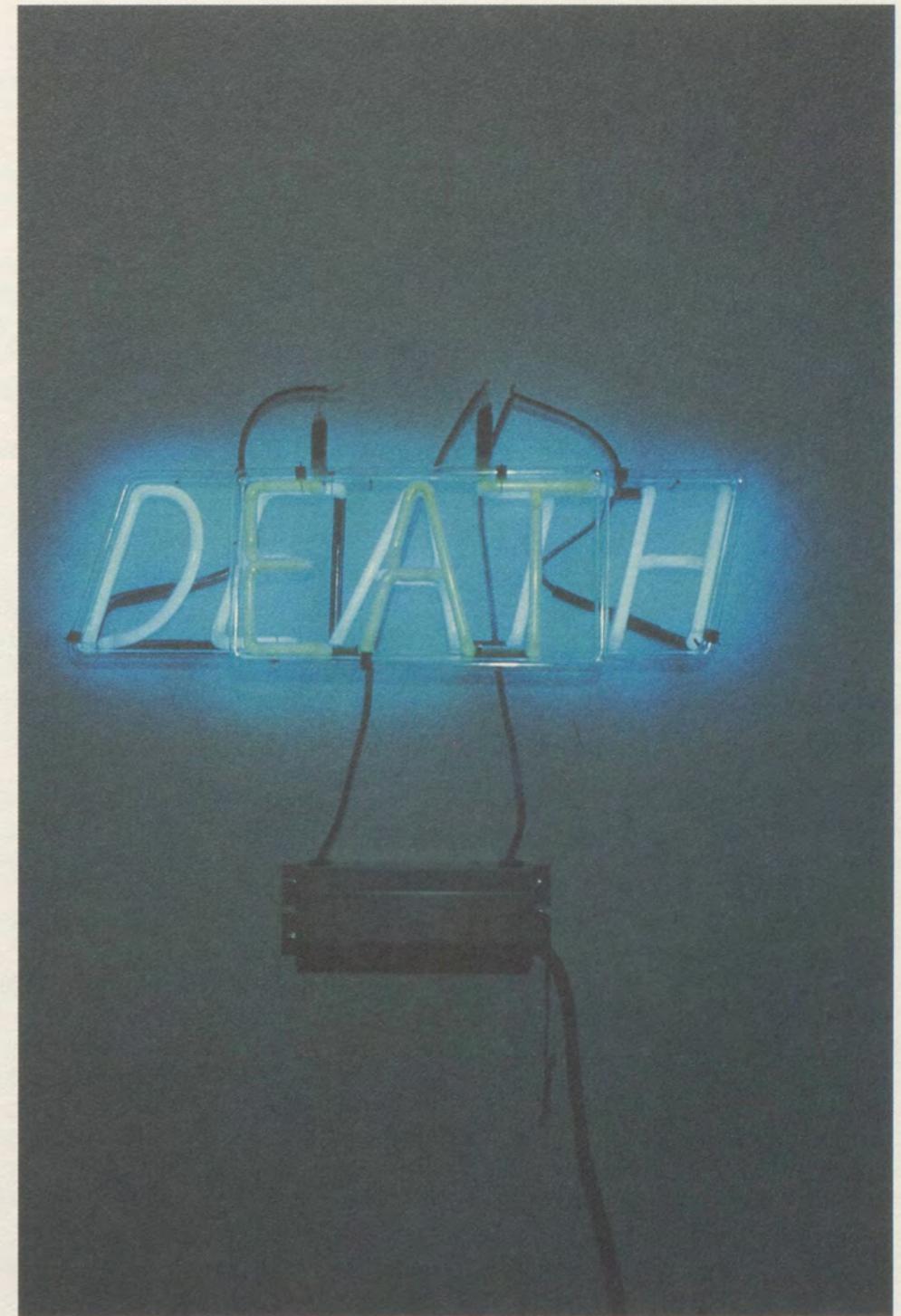
Likewise, in the 1970's Nauman's circular floor pieces and triadic configurations of discs focussed



BRUCE NAUMAN, SELF PORTRAIT AS A FOUNTAIN / SELBSTPORTRAIT ALS BRUNNEN, 1966,
COLOR PHOTOGRAPH / FARBPHTO, 18 3/4 x 23 1/2" / 47,6 x 58,7 CM.



BRUCE NAUMAN, ONE HUNDRED LIVE AND DIE /
EINHUNDERT LEBE UND STERBE, 1984,
NEON TUBING / NEONRÖHREN, 118 x 132 1/4 x 21" / 299,7 x 335,9 x 53,3 CM.



BRUCE NAUMAN, EAT DEATH / (ISS TOD), 1972,
NEON LIGHT / NEONLICHT, 7 1/2 x 25" / 19 x 63,5 CM.

attention on the relation between center and periphery. Obliquely symbolic of his own marginality or eccentricity – Nauman continues to live apart from the New York art scene and to make work that cannot be readily assimilated into any single style or movement – these simultaneously convex and concave wedge shaped hoops divided space but barely displaced it, encompassed it only to reveal its lack of a tangible physical core. While Henry Moore – to whom Nauman impishly dedicated an early wax piece HENRY MOORE BOUND TO FAIL – is famous for having pierced the monolith of monumental sculpture all in preserving its essential solidity, Nauman, has distinguished himself by making sculptures which are nothing but holes. Shapes without volume or mass, these works are as heroic in their proportions as they are explicitly anti-heroic in their implications. In these brittle gyroscopes the spirit of matter for which carvers and modelers such as Moore have long searched is simply not at home.

Nauman's suspended I-beam constructions of the 1980's further articulate the tension between center and periphery, adding to it ambiguous but chilling political overtones. Surrounding cast metal chairs tilted forward or hung upside down, these three- or four-sided armatures swing free acting as pendulum-like sensors of the earth's rotation. But while these pieces remind one of the gravitational field which governs our movements and links us to distant places, their titles, which allude to South Africa and South America, and the musical scale of D,E,A,D to which their metal bars are tuned, ominously suggest the precariousness of global balance and cohesion. Unlike settling into the reassuring «armchair» of Matisse's painting, to take one's seat in Nauman's art is to risk falling on one's head within a cruelly evocative Bermuda Triangle.

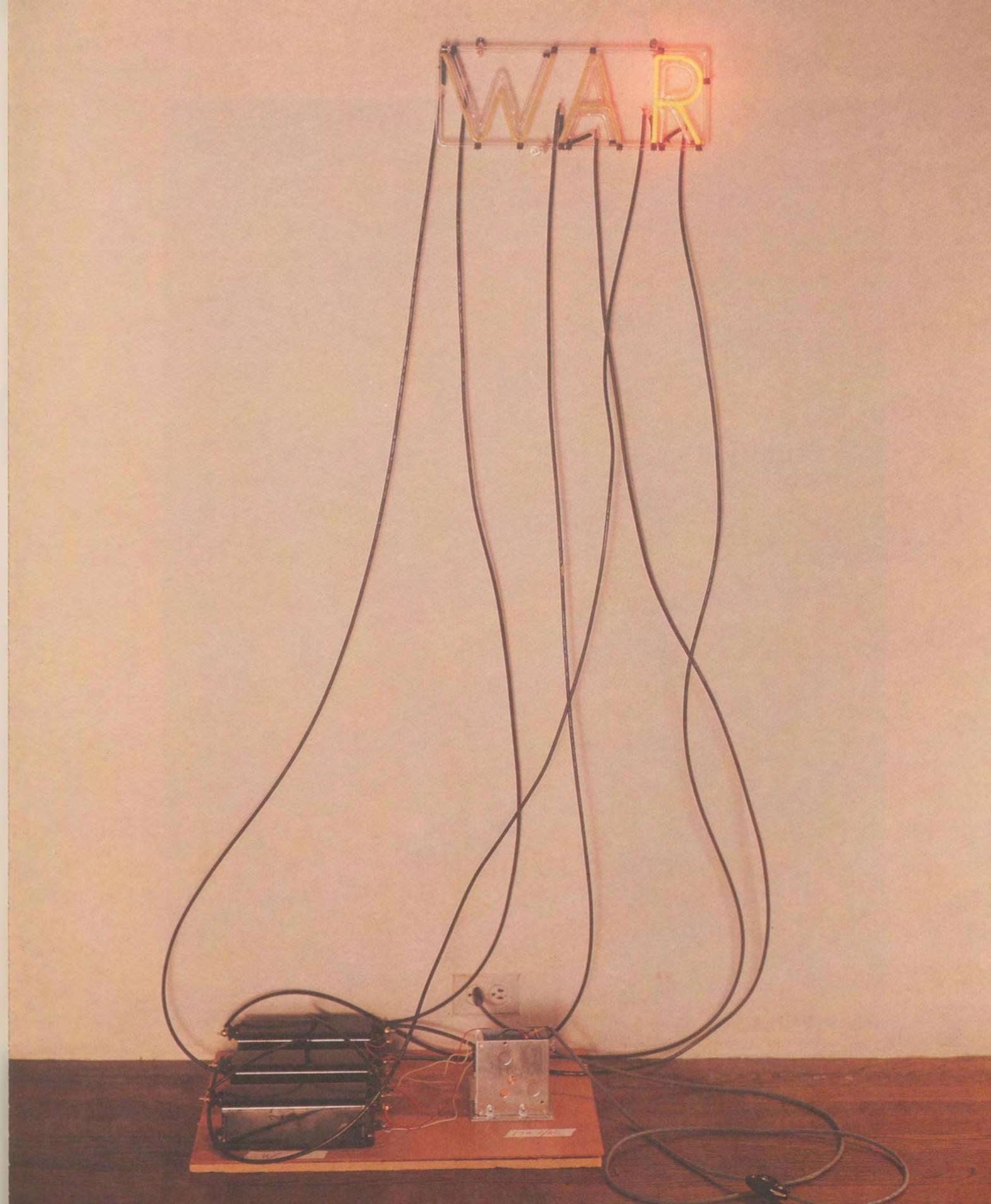
Nauman's verbal games follow a related strategy in which words, distended, disassembled or reversed are literally turned upside down and inside out. Among his early neons are two which make use of the artist's own name, the first written in a seismic script which enlarges the letters vertically fourteen times their original scale, the second extending the letters horizontally in repetitions inspired by the

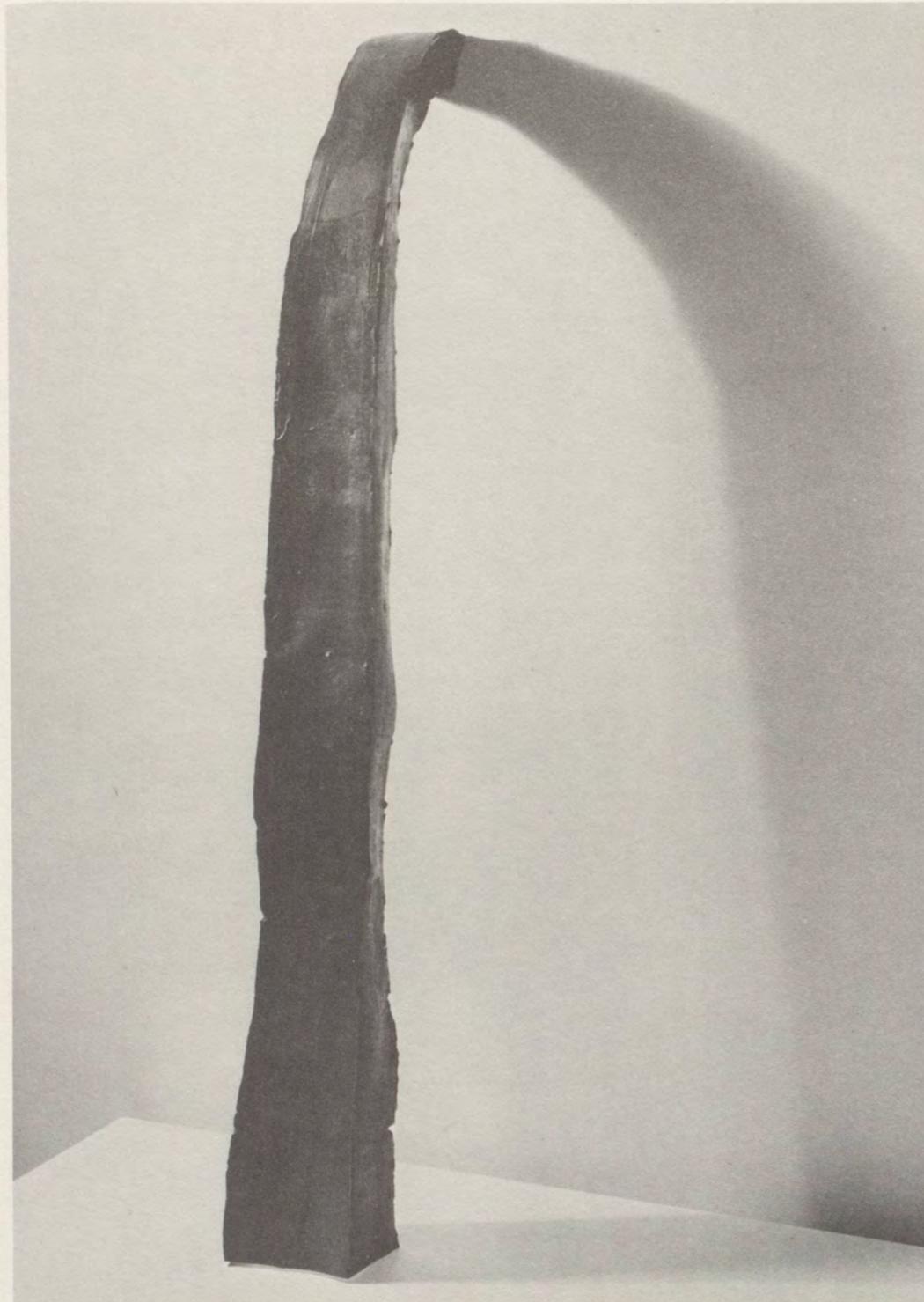
multiple exposures of the moon's surface taken by astronomers. Thus manipulated, the compact cluster of letters with which Nauman begins unravels into erratic linear currents, his distinctive signature devolving into an amorphous gesture. In other textual pieces Nauman subverts language through the use of homonyms and anagrams, revealing the words that a single word dismantled and recomposed conceals, the disparate things that a «spectrum» of sounds suggests. The resulting juxtapositions have an often alarming symmetry. One such neon reads RAW/WAR, another DEATH, while a triangulated text links with a assonant hiss VIOLINS/SILENCE/VIOLENCE.

Harkening back to Duchamp's punning disks made for his film collaborating with Man Ray, *Anemic Cinema* – the phrase itself a characteristic linguistic inversion – Nauman's rotational drawings are spun out of simple pairings of orientational antonyms. UP AND DOWN, FRONT AND BACK, or physical symptoms, FEVER AND CHILLS, DRYNESS AND SWEATING. Similarly, Nauman's wax pieces recall Duchamp's plaster and drawing collage, *With My Tongue in My Cheek*, and the morbidly erotic casts of body fragments which appear in Johns's work. Though at the beginning largely unaware of the work of these two predecessors, Nauman, in combining the sly irony of the first artist and the mute poetry of the second has claimed as his own the possibilities discovered but far from exhausted by his elders.

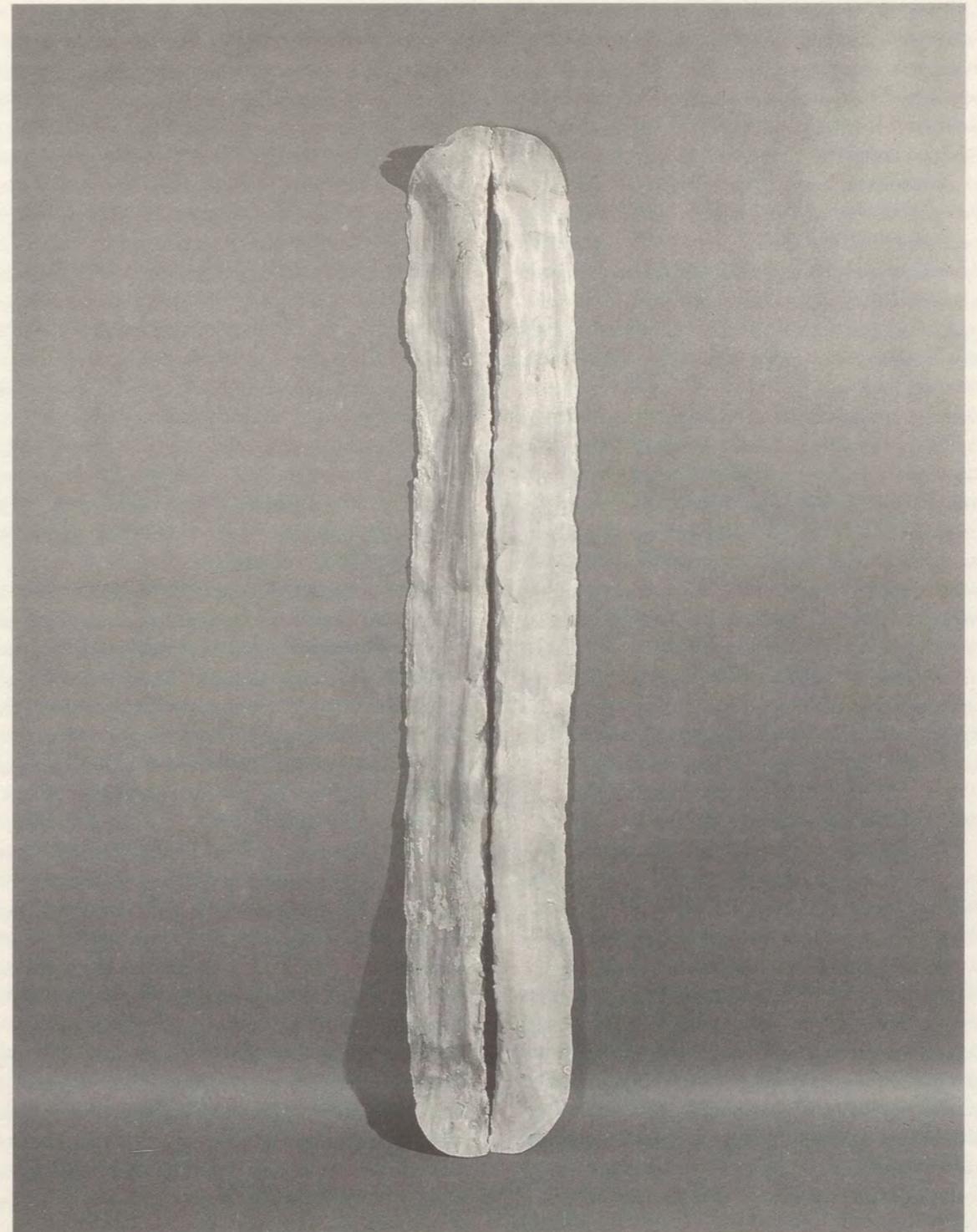
Like Duchamp and Johns, Nauman has often been the apparent subject of his work. In his early performances, for example, Nauman set for himself a strict regimen of movements within carefully prescribed spatial limitations, in effect recreating with his own body the catalog of placement found in his contemporaneous fiberglass pieces. Similarly, staging parodistic tableaux in his early photos and videos, Nauman made the word flesh by enacting phrases such as *EATING MY WORDS* and *FEET OF CLAY*, while in the hologram *MAKING FACES*, he

BRUCE NAUMAN, *WAR - FLASHES: RAW /*
(KRIEG - BLINKT RÜCKWÄRTS GELESEN: ROH), 1972,
NEON LIGHT / NEONLICHT, 7½ x 18¾" / 19 x 47,6 CM.





BRUCE NAUMAN, UNTITLED / OHNE TITEL, 1965,
FIBREGLASS, 48 x 16 x 48" / 122 x 40 x 122 CM.



BRUCE NAUMAN, UNTITLED / OHNE TITEL, 1965,
FIBREGLASS, 40 x 5 x 8 1/2" / 101,6 x 12,7 x 21,6 CM. ALBRIGHT KNOX ART GALLERY, BUFFALO.

used his own face as the malleable substance of sculpture, twisting and stretching it into simultaneously comic and tortured anti-form versions of the self-portrait. Nauman has also used his body as the positive form from which a series of negative impressions or modules were then made; a horizontal wax piece repeatedly stamped with a knee-print, a tubular metal version of his knee-print enlarged vertically fourteen times as he had previously done with his name, an arrangement of caliper-like neon tubes measuring the width of his profile at various intervals, and, as adumbrated in several drawings, a group of similar sectional contours cut from wax blocks and mounted on the wall or stacked in an antic constructivist jumble. Making his presence known by subtracting his image from the profusion of materials he leaves behind, Nauman has thus broken down and scrambled the vocabulary of solid form to create a series of synecdochical fragments and sculptural anagrams. Like *FROM HAND TO MOUTH*, a sculptural contour satirizing the cliché of its title and literally illustrating the passage from part to part its name describes, these works are at once mocking and eerily evocative images of the self as found object.

A spectre in his work simultaneously ubiquitous and remote, Nauman has been accused of narcissism. Yet, unlike Johns in his vestigial «vanities» or Duchamp in his urbanely androgynous masquerades, Nauman does not appear as an artistic persona so much as a representative human form to be deployed or de-constructed like any other. Indeed, his purpose is not to impose himself on his audience but, as Nauman has clearly stated, to explore «the confrontation of private experience and public exposure.» In this respect Nauman's aesthetic comes closer to that of the anxiety provoking Vito Acconci than to the coolly elegant Dada of Duchamp or Johns. Moreover, in recent years he has increasingly shifted the burden of that confrontation directly onto the participant viewer, and nowhere is the constant dialectic between presence and absence more clearly or more disturbingly stated than in his architectural environments. The first such installation pieces were a series of narrow corridors built between 1968 and 1971. Entering these claus-

trophobic passages one ceased to be a connoisseur of hermetic objects or the spectator at a performance and became instead the primary target of the work's carefully calculated assaults on the integrity of the self-contained or self-subsisting subject. In one of the earliest of these installations, for example, a video monitor stood at the end of a cramped cul de sac. As one approached it, one's progress down the corridor was recorded by a camera mounted at the entrance and relayed to the T.V. monitor at the end of the corridor so that each step toward one's own image became a receding step on the screen. Simply put, one never knew whether one was coming or going. Exacerbating disparity between the rational orientation and sensory disorientation, these «thinking spaces,» as they have been called, pin-point with a startling simplicity the symbiotic but nonetheless acutely antagonistic relationship between representation and experience, mind and body.

More recently in a group of plaster and fiberglass maquettes, in part inspired by the architectural knots of modern highways, Nauman has further complicated the spatial dynamics and existential dilemma posed by these earlier one-way tracks. A full-scale realization of these visionary tunnels was the centerpiece of a 1984 exhibition at Castelli Gallery in New York. Entitled *ROOM WITH MY SOUL LEFT OUT / ROOM THAT DOES NOT CARE*, this temporary installation consisted of the intersection of two broad passageways and a vertical shaft of equal dimensions lit, like his corridors, by the flat, enervating glow of industrial fixtures. At the meeting place between the three bars of this cruciform structure was a grate. Standing on it one hovered between the empty pit below one's feet and the dead-air space above one's head with vacant tunnels leading away from the center in all four directions. But, if from Christian iconography to Malevich the cross has represented the nexus of being – the absolute locus of metaphysical and plastic reality – in Nauman's construction just the opposite was true. Utterly simple in its conception and utterly barren of atmosphere the piece was an architectural and emotional vacuum. To occupy its center was to experience something close to sensory

deprivation. If the logical law of the excluded middle states that something cannot both be and not be at the same time, then what Nauman had done was to design a trap in which one in effect became the excluded middle. On the way through this static vortex to somewhere, one was inexplicably and ineluctably drawn back to its vacant core – a non-place. To be nowhere is to be a nonentity – it is, indeed, to be left out.

Among Nauman's neon spirals of the mid-60's is one which reads, *THE TRUE ARTIST HELPS THE WORLD BY REVEALING MYSTIC TRUTHS*. Meanwhile the title of his most recent, large-scale installation contains the word *SOUL*. While these allusions to the artist's mystical function come without a disclaimer or a clear counterterm which might annul them it's difficult to gauge their intended meaning given the apparent nihilism of Nauman's consistently ironic and often coercive stratagems. Yet, they suggest that if Nauman has in the past used himself as a literal physical medium, at the same time he has in some measure considered himself a spiritual medium as well. Indeed, the foil or context for these remarks is precisely the void towards which he has so persistently pointed. For by emptying the world of its conventional meanings, he has created a vast echo chamber within which words such as 'soul' and 'mystic truths' spoken quietly continue to resound and be amplified. Though Nauman's work is predicated on contradiction without affirmation, as these two pieces suggest, the very negations he presents bespeak a residual longing for an art of metaphysical resonance despite the fact that it is just such an art which his abiding skepticism would seem to disallow. Finally, it would appear that what motivates Nauman's art is the irreconcilable contradiction between that desire and the critical stance he has nonetheless consistently maintained. In fact, Nauman has in essence acknowledged this from the beginning. Explaining the genesis of his neon maxim

for *THE TRUE ARTIST* he once said «It was kind of a test – like when you say something out loud to see if you believe it... [it] was, on the one hand, a totally silly idea, yet on the other hand I believed it. It depends on how you interpret it and how seriously you take yourself.»

These days the question of how seriously one takes oneself has become an issue of overriding importance. And more than ever Nauman remains the odd man out. For though his work at times seems to echo the uneasy spirituality associated with Neo-Expressionism, it is devoid of the emotional bombast and aesthetic embellishments which render so much Neo-Expressionism suspect. Likewise, though in its preoccupation with what language both does and does not say it is the clear precursor of much recent deconstructivist art. Nauman's work has none of the tendentiousness or scholasticism too often typical of the latter. The designer of disarmingly simple but unnerving paradoxes Nauman is, rather, the cunning scourge of solemnity. His art is a game and in a game only the dimensions and rules should be explained. Its meaning is inaccessible except through direct participation, and its special pleasures and terrors are impossible to fully retain once the game is over. Yet play is the essence of all that is truly serious, and no other contemporary artist has made the equality and inextricable connection between these two terms more plain, nor has anyone found so many ways in which to snare outsiders in the ontological gambits such knowledge occasions. Thus, though he is both prolific and fully cognisant of the theoretical dimensions of his work, Nauman abjures the roles of inspired craftsman or earnest intellectual producer – the artist as self-conscious exemplar of *Homo Faber* or *Homo Sapiens* – choosing instead to follow the course of that most necessary and subversive creature, *Homo Ludens*. Ingenious, disturbing and elusive, Bruce Nauman is nobody's Fool.

IN MEMORIAM:
JORGE LUIS BORGES, MODEST MASTER OF
PARADOXICAL ABSOLUTES.

NOWHERE MAN

ROBERT STORR

«Ich treibe mich in den Widerspruch», hatte Bruce Nauman einst erklärt; und dieses Ziel hat er mit unvergleichlichem Witz, Nachdruck und bestechendem Einfallsreichtum verfolgt. In der Tat macht Nauman sich nichts aus jener Vorstellung von Originalität, die sich auf der Konstanz von Medium und Stil begründet. Für ihn ist Kunst nicht primär ästhetische Disziplin, sondern vielmehr epistemologische und ontologische, ein beharrliches 'Zerpflücken' der Wahrnehmungsabläufe und linguistischen Strukturen, aus denen sich die Konventionen von 'Bedeutung' bestimmen. Entsprechend dienen Wortspiele, Rätsel, Oxymorone, Wiederholungen und die phantasievolle Vergegenständlichung von Wörtern als konzeptuelles 'Meta-Medium', in dem seine vielfältigen Atelier-Praktiken sich niederschlagen und zu einem Ganzen fügen. Kontinuität ist in Naumans Kunst weder ein Nebenprodukt seiner Mittel noch

ROBERT STORR ist Maler und Kritiker und lebt in New York.

ein in formalen Prämissen vorprogrammiertes Endprodukt, sondern vielmehr Ergebnis seiner ebenso konstanten wie wunderlichen Geistes-'Gegenwart' im Gegensatz zur irritierenden 'Abwesenheit' geistiger Gewissheiten, die er uns verordnet.

Wie jeder gute Skeptiker denkt Nauman geradezu verstockt kategorisch. Seit er vor mehr als zwanzig Jahren aufgehört hat zu malen, stellte er nacheinander und manchmal gleichzeitig Skulpturen aus Fiberglas, Wachs, Gips und Industriemetallen her, produzierte Videos und Performances und fertigte Zeichnungen und Texte auf Papier oder in Neonröhren an. In all diesen Formen hat Nauman systematisch mit der Identität von Gegenstand und Bezeichnung, der Integrität von Körpern und deren veränderlichen Daseinsformen gespielt.

Bei seiner Ausstellung in der Leo Castelli Galerie im Jahr 1968 zum Beispiel bezeichnete Nauman die formalen Eigenheiten von Skulptur und legte sie damit offen, indem er die Dynamik aufbrach zwischen offenen und ge-

schlossenen Formen, dem positiven Objekt und dessen Platzierung im negativen Raum. Er fixierte, faltete und hängte seine verjüngten Röhren und quasi-geometrischen/quasi-organischen Fiberglashülsen an die Wand, auf den Boden oder aneinander und 'listete' so – wie bereits Richard Serra – alle möglichen Positionen im Raum für seine Formen auf; zugleich führte er deren Fragilität und Hohlheit vor, als sollte damit ihr 'Nicht-Skulptursein' betont werden. Das Problem, um das es hier ging, war nicht nur die Frage, was diese Objekte eigentlich waren, sondern wo, und dieses 'Wo' war häufig weder hier noch dort anzusiedeln. So beschrieb bei einem Stück aus einer eckigen Plattform die in der Einfassung durch die Plattform entstandene Fläche den Raum, den zwei zu diesem Zweck entfernte Kisten zuvor eingenommen hatten; auf diese Weise wurde die traditionelle Hierarchie von Skulpturhaftigkeit und dem Raum, den Skulptur einzunehmen und zu bestimmen hat, auf den Kopf gestellt.

In ähnlicher Weise lenkten in den 70er Jahren Naumans kreisförmige Boden-Stücke und dreiteiligen Platten-Gebilde die Aufmerksamkeit auf die Beziehung zwischen Zentrum und Peripherie. Verborgenes Symbol seiner eigenen Marginalität bzw. Exzentrizität – Nauman lebt immer noch abseits der New Yorker Kunstszene und produziert ein Werk, das sich nicht so ohne weiteres irgendeinem Stil oder einer Bewegung einverleiben lässt –, zerteilten diese zugleich konvexen und konkaven keilförmig geprägten Ringe den Raum, wobei sie ihn jedoch nur verdrängten bzw. einfassten, um darauf zu verweisen, dass dieser über einen fassbaren physischen Kern nicht verfügt. Henry Moore – dem Nauman boshafterweise eine frühe Wachsarbeit mit dem Titel HENRY MOORE BOUND TO FAIL (Henry Moore zum Scheitern verurteilt) widmete – ist damit berühmt geworden, dass er den Monolith monumentaler Skulptur durchbohrte, um deren materielle Essenz vorzuführen. Nauman hingegen hat sich durch Skulpturen hervorgetan, die nichts als Löcher sind. Formen ohne Volumen oder Masse, sind diese Arbeiten in den Proportionen ebenso heroisch wie in ihren Implikationen ausdrücklich anti-heroisch. In diesen spröden Gyroskopen ist der Geist der Materie, dem Bildhauer und Modellierer wie Moore so lang auf der Spur waren, einfach nicht zu Hause.

Naumans hängende T-Träger-Konstruktionen aus den 80er Jahren verdeutlichen noch weitergehend die Spannung zwischen Zentrum und Peripherie und lassen

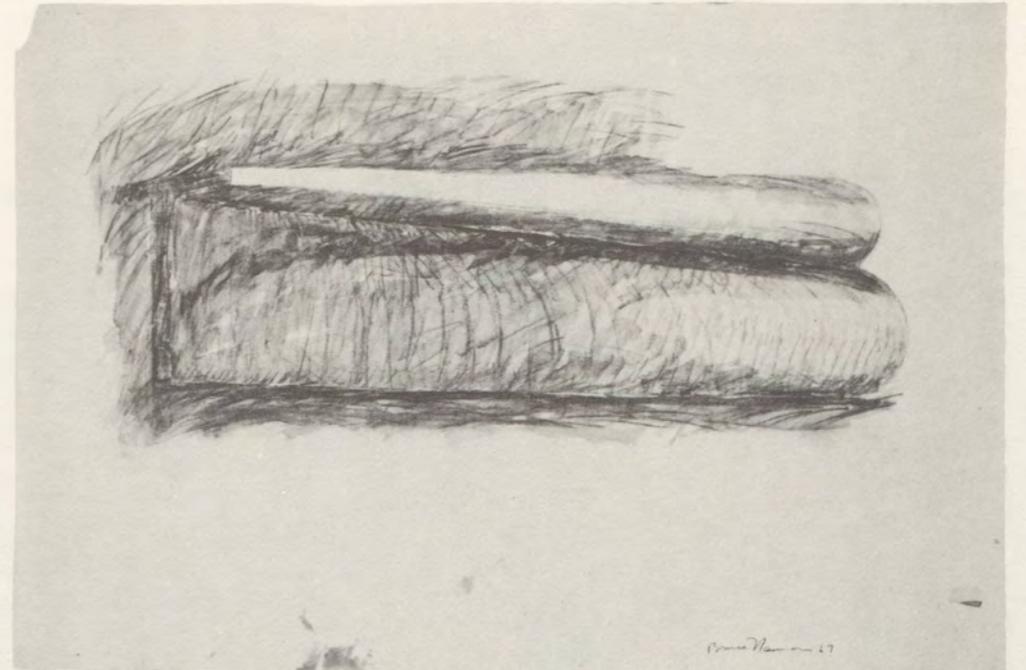
– vieldeutig zwar, doch scharf – politische Untertöne anklingen. Rund um eiserne Stühle, gekippt oder umgekehrt aufgehängt, schwingen diese drei- oder vierseitigen Gerüste frei als Pendel – als wären sie Sensoren der Erdrotation. Doch während uns diese Stücke an die Schwerkraft erinnern, die unsere Bewegungen beherrscht und uns an entfernte Orte bindet, verweisen uns deren Titel – anspielend auf Südafrika und Südamerika – sowie die auf die Töne D,E,A,D gestimmten Metallstangen bedrohlich auf die Unsicherheit von Erdbalance und -kohäsion. Kann man sich im 'Armsessel' aus Matisse' Gemälde beruhigt niederlassen, so riskierte man damit in Naumans Kunst, in einem unbarmherzig bedrohlichen Bermuda-Dreieck auf den Kopf zu fallen.

Naumans Wortspielen liegt eine Strategie zugrunde, die bereits verdrehte, zerlegte oder 'aufgeblasene' Wörter buchstäblich auf den Kopf stellt und von innen nach aussen kehrt. Zu den frühen Neon-Arbeiten gehören zwei mit dem Namen des Künstlers: Im ersten Stück sind die seismisch geschriebenen Buchstaben auf die vierzehnfache Höhe aufgeblasen, im zweiten werden die Buchstaben – angeregt durch astronomische Mehrfach-Ablichtungen der Mondoberfläche – in Wiederholungen horizontal ausgedehnt. Derart manipuliert, entspinnen sich aus dem kompakten Buchstaben-Knäuel, mit dem Nauman beginnt, unregelmässig lineare Verläufe, seine charakteristische Unterschrift gerät zur amorphen Geste. In anderen mit Text arbeitenden Stücken untergräbt Nauman Sprache mit Homonymen und Anagrammen, indem er Wörter aufdeckt, die sich in einem einzelnen Wort verbergen, und verschiedene Dinge, die ein Klang-'Spektrum' suggeriert. Was an Gegenüberstellungen dabei herauskommt, weist oft alarmierende Symmetrie auf. In einem solchen Stück liest man zum Beispiel RAW/WAR (Roh/Krieg), in einem anderen dEATH (death=Töd, eat=essen); ein dreieckig angeordneter Text verbindet die drei auf gleichen Zischlauten endenden Wörter VIOLINS/SILENCE/VIOLENCE (VIOLINEN/STILLE/GEWALT) miteinander.

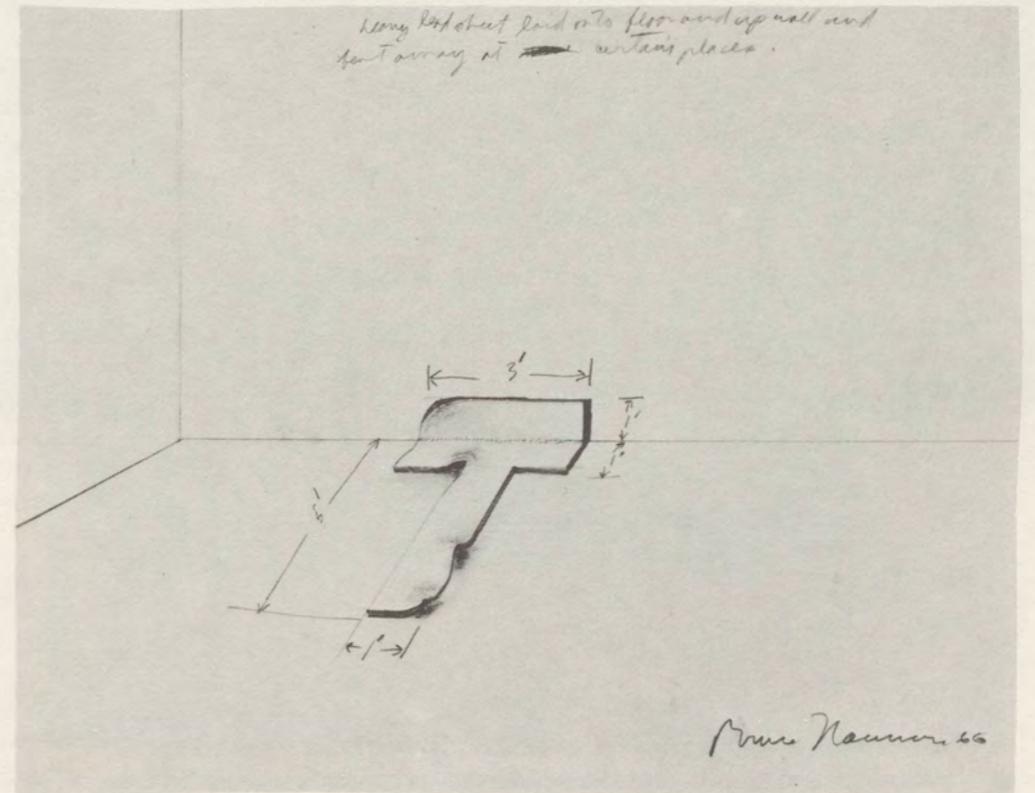
Mit seinen Rotationszeichnungen greift Nauman zurück auf Duchamps Wortspiel-Platten, die dieser für seinen gemeinsam mit Man Ray gedrehten Film Anemic Cinema (Anämisches Kino) – schon der Titel ist Ausdruck jenes typischen Buchstabenverdrehens – gemacht hatte. Die Zeichnungen entspinnen sich aus simplen Paaren von Richtungs-Antonymen: AUF UND AB, VOR UND ZURÜCK, oder körperlichen Symptomen: FIEBER UND



BRUCE NAUMAN, UNTITLED / OHNE TITEL, 1976,
PENCIL / BLEISTIFT, 30 1/2 x 40 1/2 / 77 x 102 CM.



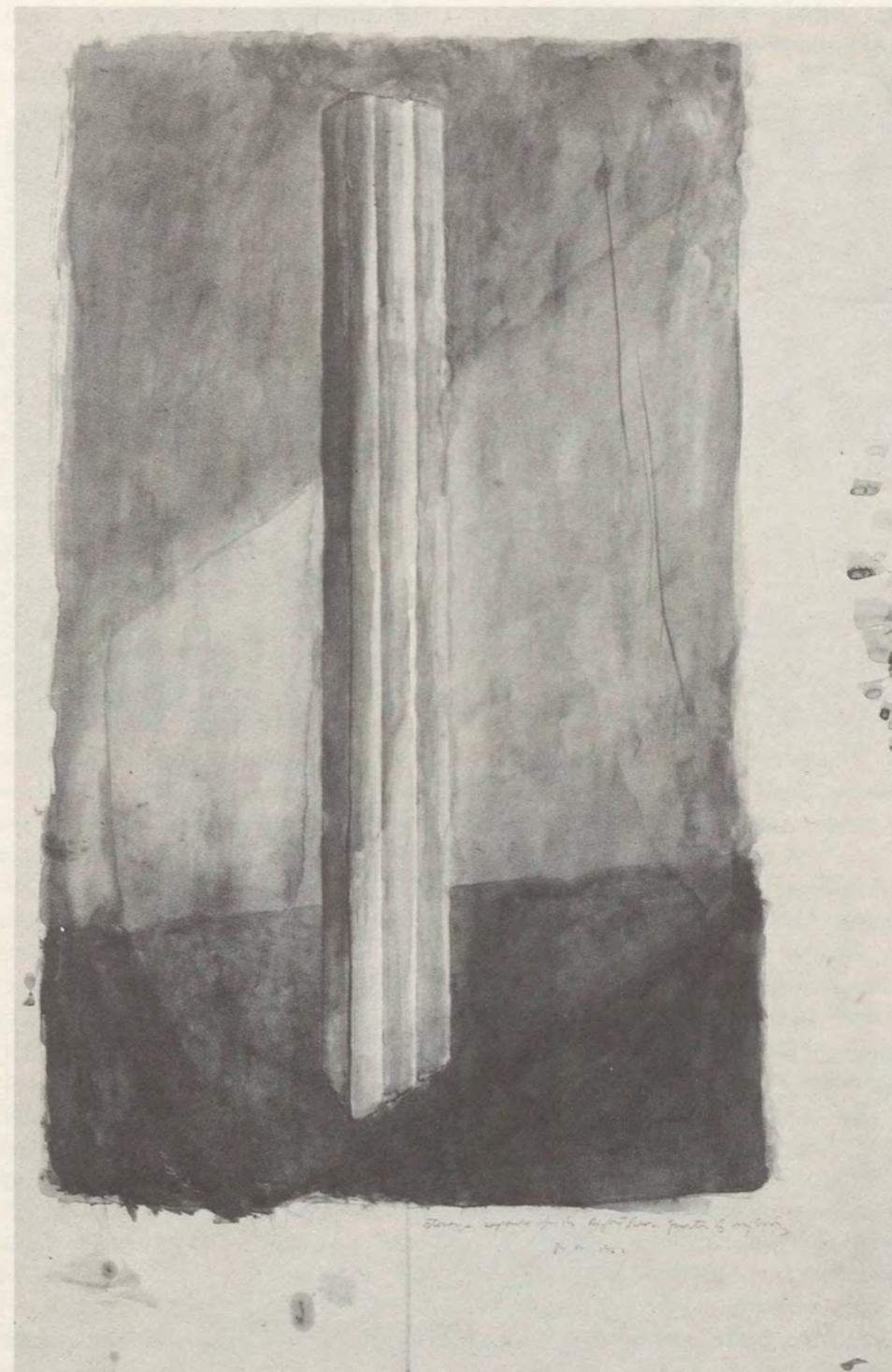
BRUCE NAUMAN, T INTO B / T ZU B, 1967, CHARCOAL AND WATERCOLOR / KOHLE UND AQUARELL, 24 1/2 x 37 1/2" / 63 x 96 CM.



BRUCE NAUMAN, HEAVY LEAD SHEET LAID ONTO FLOOR AND UP WALL /
SCHWERES BLEIBLATT AUF DEN BODEN UND AN DIE WAND GELEGT, 1966, PENCIL / BLEISTIFT, 8 1/2 x 11" / 21,6 x 28 CM.



BRUCE NAUMAN, SEVEN WAX TEMPLATES OF THE LEFT HALF OF MY BODY SPREAD OVER 12 FEET /
SIEBEN WACHSMODELLE MEINER LINKEN KÖRPERHÄLFTE ÜBER 12 FUSS VERTEILT, 1967,
WATERCOLOR AND PENCIL / AQUARELL UND BLEISTIFT,
17½ x 23½" / 44,5 x 59,5 CM.



BRUCE NAUMAN, STORAGE CAPSULE FOR THE RIGHT REAR QUARTER OF MY BODY /
BEHÄLTER ZUR LAGERUNG MEINES RECHTEN HINTEREN KÖRPER-VIERTELS, 1966, 37½ x 25" / 95,3 x 63,5 CM.

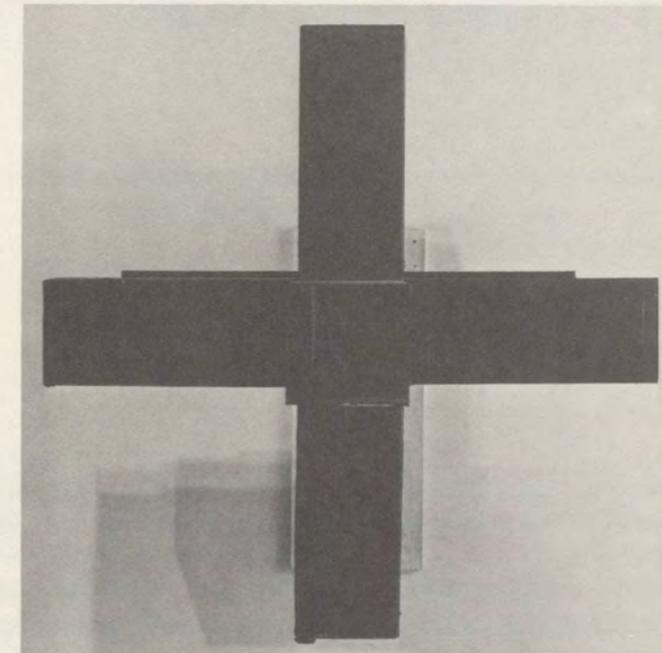
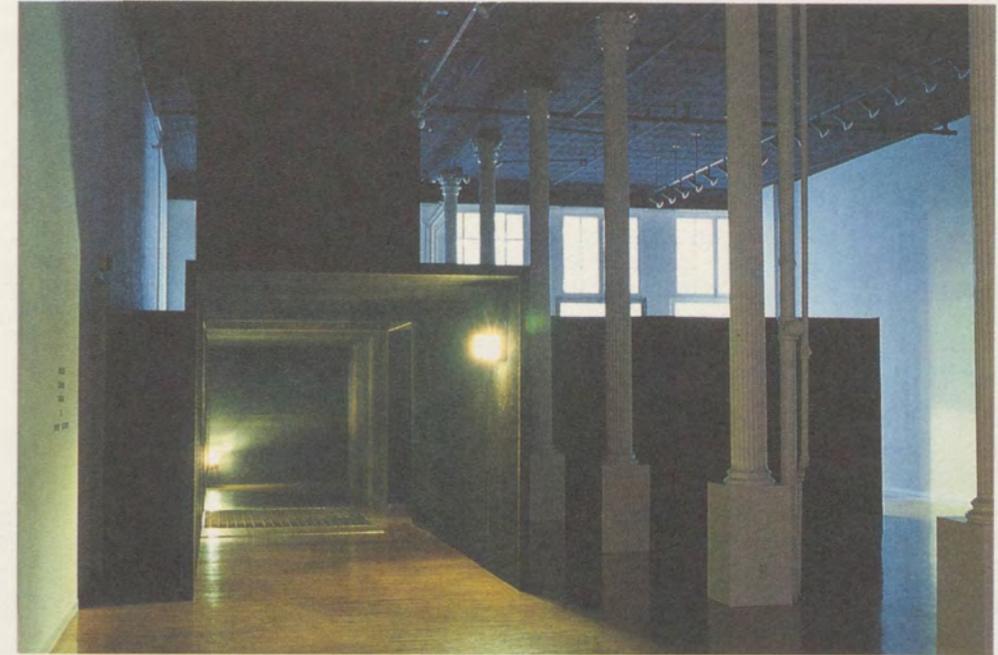
SCHÜTTELFROST, TROCKENHEIT UND SCHWITZEN. In ähnlicher Weise erinnern auch Naumans Wachsarbeiten an Duchamps Zeichnung mit Gips WITH MY TONGUE IN MY CHEEK (Mit der Zunge in der Backe) und die morbide-erotischen Abdrücke von Körperteilen, wie sie in Johns' Arbeit auftreten. Obwohl Nauman das Werk dieser beiden Vorreiter zunächst weitgehend unbekannt war, kombinierte er die verschlagene Ironie des erstgenannten mit der stummen Poesie des zweiten und eignete sich an, was seine Vorläufer zwar entdeckt, doch bei weitem nicht ausgeschöpft hatten.

Wie Duchamp und Johns hat Nauman häufig sich selbst zum augenscheinlichen Gegenstand seiner Arbeiten gemacht. In seinen frühen Performances zum Beispiel setzte er sich ein genau vorgeschriebenes Bewegungsrepertoire innerhalb eines streng abgegrenzten Raumes und schuf im Grunde mit seinem Körper noch einmal jenen Positionskatalog, den er mit seinen zur gleichen Zeit entstehenden Fiberglas-Stücken beschrieb. Vergleichbar sind auch die parodistischen Bild-Inszenierungen seiner frühen Photos und Videos, in denen er 'das Wort Fleisch werden' liess, indem er Ausdrücke wie EATING MY WORDS (Meine Wörter essen) und FEET OF CLAY (Tonfüsse) in die Tat umsetzte. Im Hologramm MAKING FACES (Grimassen schneiden) gebrauchte er sein eigenes Gesicht als formbare Substanz einer Skulptur, die durch Drehung und Dehnung gleichermassen komische und entstellende Antiform-Versionen des Selbstportraits hervorbrachte. Nauman hat auch seinen Körper als Positivform eingesetzt, von der er dann Serien von Negativabdrücken oder -formen anfertigte: ein horizontales Wachstück mit sich immer wiederholenden Knieabdrücken, eine röhrenförmige Metallversion seines Knieabdrucks aufrecht in vierzehnfacher Vergrößerung, wie er es zuvor bereits mit seinem Namen ausgeführt hatte, ein Arrangement zirkelähnlicher Neonröhren, die die Breite seines Profils in unterschiedlichen Intervallen vermessen und die in mehreren Zeichnungen angedeutete Gruppe ähnlicher Schnittkanten an Wachsböcken, die dann entweder an der Wand angebracht oder zu einem grotesk konstruktivistischen Haufen zusammengesetzt wurden. Nauman ruft seine Person ins Gedächtnis, indem er sein Bild von jener Menge an Materialien subtrahiert, die er hinterlässt; auf diese Weise bringt er das Vokabular gesicherter Formen zum Einstürzen und ersetzt es durch eine Reihe synekdochischer Fragmente und skulpturaler Anagramme. Wie

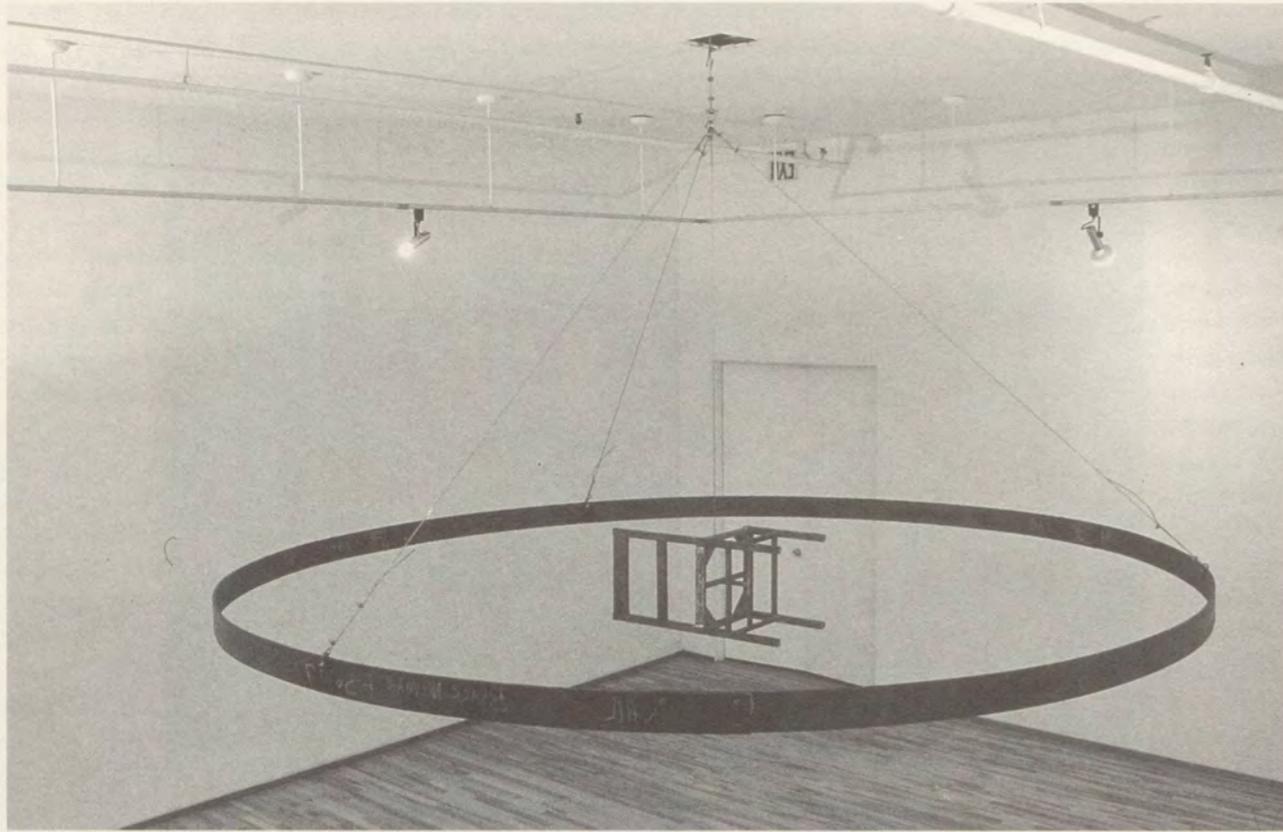
FROM HAND TO MOUTH (Von der Hand zum Mund / Von der Hand in den Mund), ein skulpturaler Ablauf, der das im Titel angesprochene Klischee ironisch aufgreift und Schritt für Schritt wörtlich illustriert, sind diese Arbeiten zugleich spöttische und schaurig-beschwörende Bilder vom Selbst als vorgefundenem Objekt.

Nauman geistert wie eine gleichermassen allgegenwärtige und entrückte Erscheinung durch sein ganzes Werk, und so warf man ihm denn auch Narzissmus vor. Doch anders als Johns' rudimentäre «Vanitas» oder Duchamps nobel androgyne Maskeraden tritt Nauman nicht als künstlerische Persönlichkeit auf. Er repräsentiert vielmehr eine menschliche Form, die entwickelt oder demonstriert werden kann wie bei jedem anderen auch. In der Tat liegt es nicht in seiner Absicht, sich selbst dem Betrachter einzuprägen, sondern – wie Nauman selbst klargestellt hat – «die Konfrontation von privater Erfahrung und öffentlicher Zurschaustellung» zu erkunden. Insofern ist Naumans Ästhetik wohl eher in der Nähe eines beunruhigenden Vito Acconci anzusiedeln als im unterkühlt eleganten Dadaismus eines Duchamp oder Johns'. Ausserdem hat er in den letzten Jahren das Gewicht dieser Konfrontation immer mehr direkt auf den Teilnehmer/Betrachter verlagert. Nirgends ist die konstante Dialektik von Präsenz und Abwesenheit deutlicher oder irritierender dargestellt als in seinen Architektur-Environments. Die ersten Installationen dieser Art bestanden aus einer Reihe von engen Korridoren, die er zwischen 1968 und 1971 konstruierte. Wenn man diese Klaustrophobie auslösenden Gänge betrat, konnte man sich nicht mehr als Kenner hermetischer Objekte oder Zuschauer bei einer Performance empfinden. Stattdessen wurde man zur unmittelbaren Zielscheibe für die wohlkalkulierten Attacken dieses Werkes auf die Integrität des in sich ruhenden bzw. autonomen Subjekts. Bei einer frühen Installation zum Beispiel stand ein Video-Monitor am Ende einer engen Sackgasse. Wenn man sich darauf zubewegte, wurde man von einer am Eingang montierten und mit dem Monitor am Ende des Korridors verbundenen Kamera aufgenommen, so dass jeder Schritt auf das eigene Bild zu auf dem Bildschirm als ein Sichentfernen erschien. Einfach ausgedrückt wusste man nie, ob man kam oder ging. Diese «denkenden Räume», wie sie einmal genannt wurden, vertiefen die Kluft zwischen rationaler Orientierung und gefühlsmässiger Verunsicherung und verweisen so mit verblüffender Einfachheit auf die symbiotische, doch

BRUCE NAUMAN, ROOM WITH MY SOUL LEFT OUT, ROOM THAT DOES NOT CARE / RAUM OHNE MEINE SEELE, RAUM VOLLER GLEICHGÜLTIGKEIT, 1984, CELOTEX, 34' x 48' x 30'6" / 10,3 x 14,6 x 9,3 M, INSTALLATION, LEO CASTELLI GALLERY, NEW YORK, 1984. (Photo: Dorothy Zeidman)



BRUCE NAUMAN, MODEL FOR ROOM WITH MY SOUL LEFT OUT, ROOM THAT DOES NOT CARE / MODELL FÜR RAUM OHNE MEINE SEELE, RAUM VOLLER GLEICHGÜLTIGKEIT, 1984, WOOD, FOAM CORE, WIRE, PENCIL / HOLZ, SCHAUMSTOFF, DRAHT, BLEISTIFT, 5' x 5' x 5' / 152 x 152 x 152 CM.

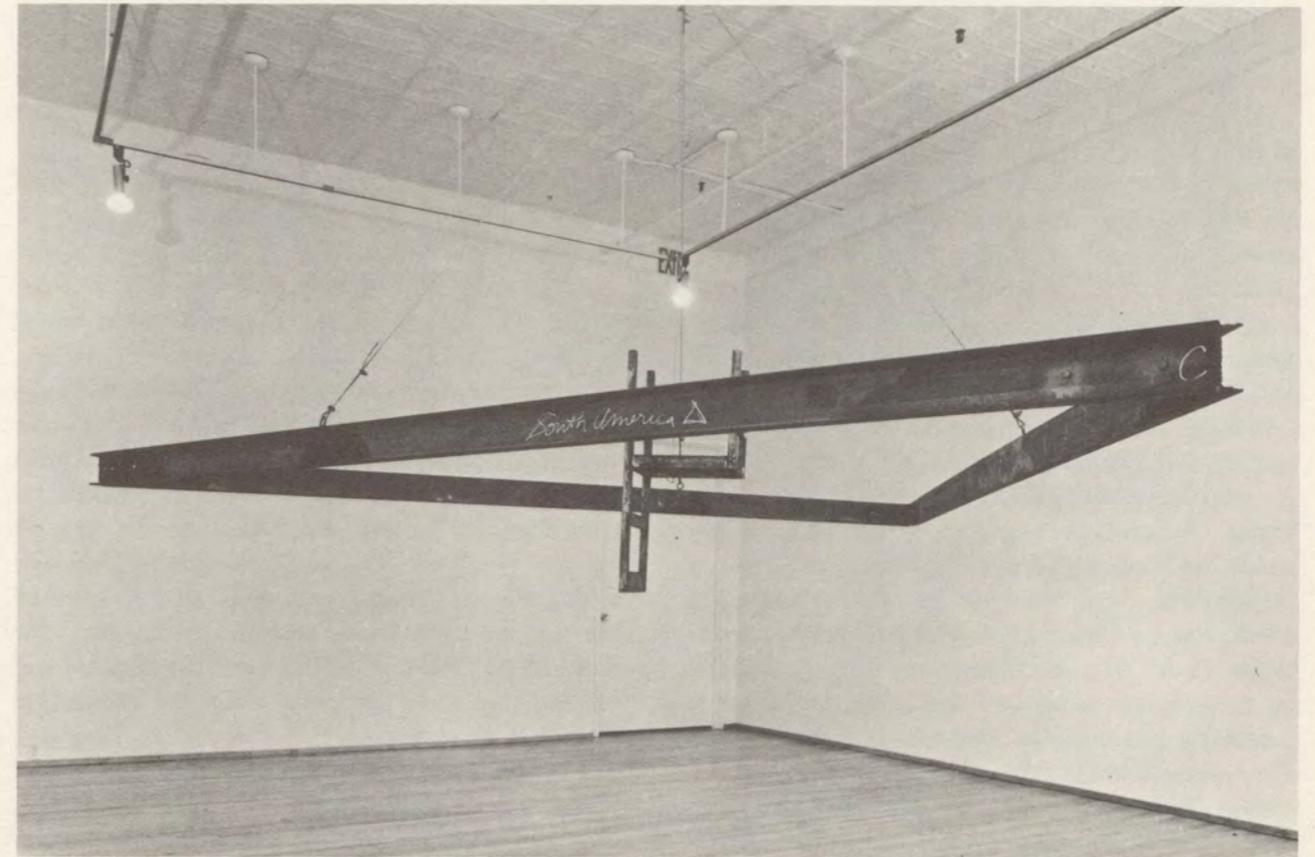


BRUCE NAUMAN, SOUTH AMERICA CIRCLE / SÜDAMERIKA-KREIS, 1981,
STEEL AND CAST IRON / STAHL UND GUSSEISEN,
14' Ø / 427 CM Ø.

nichtsdestoweniger unmittelbar antagonistische Beziehung zwischen Vorgeführtem und Erfahrenem, zwischen Körper und Geist.

Später hat Nauman in einer Reihe von Gips- und Fiberglasmodellen, die teilweise auf die Architekturnoten moderner Autobahnen zurückgehen, die räumliche Dynamik bzw. das existentielle Dilemma aus den früheren Einbahn-Gängen noch weiter verkompliziert. Ein solcher visionärer Tunnel, in voller Grösse ausgeführt, bilde-

te den Mittelpunkt einer Ausstellung in der New Yorker Castelli-Galerie. Diese vorübergehende Installation trug den Titel ROOM WITH MY SOUL LEFT OUT / ROOM THAT DOES NOT CARE (Raum ohne meine Seele / Gleichgültiger Raum) und bestand aus zwei breiten, sich kreuzenden Korridoren und einem gleichgrossen senkrechten Schacht, die alle drei durch das flauere, irritierende Licht von Industrie-Leuchtstoffröhren erhellt wurden. Dort, wo sich die drei Stränge dieser Kreuzform trafen,



BRUCE NAUMAN, SOUTH AMERICA TRIANGLE / SÜDAMERIKA-DREIECK, 1981,
STEEL AND CAST IRON / STAHL UND GUSSEISEN,
14' EACH SIDE / 427 CM JEDE SEITE.

(Photo: Alan Zindman)

befand sich ein Rost. Wenn man darauf stand, schwebte man zwischen dem leeren Schacht, den man nun unter den Füßen hatte, und der über dem Kopf gähnenden Leere – in alle vier Richtungen liefen von diesem Punkt aus die leeren Tunnel. Doch galt von der christlichen Ikonographie bis Malevich das Kreuz als Knotenpunkt des Seins überhaupt – als absoluter Ort sowohl der metaphysischen als auch der fassbaren Realität –, so trifft bei Naumans Konstruktion gerade das Gegenteil zu. Mit seiner überaus

simplem Konzeption und der äusserst kargen Atmosphäre war das Stück ein architektonisches und emotionales Vakuum. Das Zentrum zu betreten, kam einer Art sensitivem Entzug gleich. Besagt das logische Gesetz von der ausgeschlossenen Mitte, dass etwas nicht zugleich *sein* und *nicht sein* kann, so hat Nauman eine Falle entworfen, in der man tatsächlich selbst diese ausgeschlossene Mitte wurde. Auf dem Weg durch diesen statischen Wirbel irgendwohin wurde man auf unerklärliche Wei-

se, doch unentrinnbar zurück in den leeren Kern gerissen – einen Un-Ort. Nirgends zu sein bedeutet, nicht zu sein – in der Tat ein Ausgelassensein.

Der Text einer von Naumans Neon-Spiralen aus der Mitte der sechziger Jahre lautet: DER WAHRE KÜNSTLER HILFT DER WELT, MYSTISCHE WAHRHEITEN ZU ENTHÜLLEN. Inzwischen enthält dieser Titel in seiner jüngsten grossformatigen Installation das Wort SEELE. Während diese Anspielungen auf die geheimnisumwobenen Funktionen des Künstlers ohne Widerspruch oder klare Gegenposition daherkommen, die sie aufheben könnten, ist ihre angebliche Behauptung schwierig nachzuvollziehen, wenn man vom augenscheinlichen Nihilismus ausgeht, der Naumans konsequent ironischen und oft zwingenden Kunstgriffen innewohnt. Und dennoch suggerieren sie, dass Nauman, der sich in der Vergangenheit selbst als körperliches Medium im wörtlichen Sinne verwendet hat, sich zugleich bis zu einem gewissen Mass auch als geistiges Medium betrachtet hat. In der Tat ist der Hintergrund bzw. Kontext dieser Anmerkungen genau jener leere Raum, auf den er so nachhaltig verwiesen hat. Denn indem er die Welt von ihren konventionellen Inhalten befreit, hat er einen immensen Hallraum geschaffen, in dem Worte wie 'Seele' und 'mystische Wahrheiten', leise ausgesprochen, widerhallen und lauter werden. Obgleich Naumans Arbeiten auf Widersprüchlichkeit ohne jedes affirmative Element basieren, lassen diese beiden Stücke ahnen, dass die Negationen, die er uns vorführt, selbst von der beharrlichen Sehnsucht nach einer Kunst mit metaphysischem Nachhall zeugen. Und dies der Tatsache zum Trotz, dass es dabei um eine Art von Kunst geht, die sein hartnäckiger Skeptizismus doch gerade verbieten sollte. Schliesslich scheint Naumans Kunst ihren Antrieb gerade aus dem unversöhnlichen Widerspruch zwischen dieser Sehnsucht und der kritischen Haltung, die er dessen ungeachtet immer einnahm, zu beziehen. Tatsächlich hat Nauman diesen Sachverhalt im wesentlichen von Anfang an eingestanden. Als er einmal über die Entstehung seines Neon-Spruches DER WAHRE KÜNSTLER... sprach, sagte er: «Es war eine Art Test – wie wenn man etwas laut aus-

spricht, um zu sehen, ob man daran glauben kann...; [es] war einerseits eine vollkommen alberne Idee, aber andererseits glaubte ich es doch. Es hängt davon ab, wie man es interpretiert und wie ernst man sich selbst nimmt.»

Heutzutage hat die Frage, wie ernst man sich selbst nimmt, überragende Bedeutung gewonnen. Und mehr als je zuvor bleibt Nauman der skurrile Aussenseiter. Denn obgleich seine Arbeit zuweilen den unbehaglichen Geist des Neo-Expressionismus zu reflektieren scheint, ist sie doch frei vom emotionalen Überschwang und den ästhetischen Schnörkeln, die den Neo-Expressionismus oft fragwürdig erscheinen lassen. Obwohl Naumans Werk in der Auseinandersetzung mit dem, was Sprache sagt und nicht sagt, eindeutiger Vorläufer so manchen dekonstruktivistischen Werks ist, hat seine Arbeit nichts von der dafür oft typischen Tendenziosität oder Engstirnigkeit. Als Schöpfer entwaffnend einfacher, doch irritierender Paradoxe ist Nauman eher listige Geissel schwülstigen Ernstes. Seine Kunst ist ein Spiel im Spiel, und nur Dimensionen und Regeln bedürfen der Erklärung. Nur dem unmittelbar Beteiligten öffnet sich ihre Bedeutung; ist das Spiel einmal vorüber, so lassen sich Freuden und Schrecken eines Stückes nicht mehr heraufbeschwören. Spiel ist das Wesen allen wirklichen Ernstes, und kein anderer zeitgenössischer Künstler hat die Verwandtschaft und unentwirrbare Verknüpfung dieser beiden Begriffe einfacher dargelegt, niemand hat so viele Möglichkeiten gefunden, den Ausenstehenden in die ontologischen Gambits solcher Erkenntnis zu locken. Und so lehnt Nauman, wenngleich er im Material schwelgt und sich über die theoretischen Dimensionen seines Werks vollkommen bewusst ist, die Rolle des inspirierten Handwerkers ebenso ab wie die des ernsthaften, intellektuellen Produzenten – der Künstler als selbstbewusste Ausgabe des Homo Faber oder Homo Sapiens – und wählt statt dessen den Weg des nicht nur äusserst notwendigen, sondern auch überaus subversiven Geschöpfes: des Homo Ludens. Erfinderisch, irritierend und nie ganz fassbar, so ist Bruce Nauman niemandes Narr.

(Übersetzung: Elisabeth Brockmann)

IN MEMORIAM:
JORGE-LUIS BORGES, MASSVOLLER MEISTER PARADOXER
ABSOLUTHEITEN.