

Lawrence Weiner

JUST ABOUT ENOUGH
JUST OVER THERE

BROOKS ADAMS

Weiner's Werkstätte

I will never forget seeing Lawrence Weiner's 1988 retrospective at the Stedelijk in Amsterdam. Although long familiar with Weiner's works—or so I thought—I was bowled over by their formal diversity and generosity of spirit. The exhibition was an unfurling—room after room—of words, phrases, punctuation riddles, and syntactical fragments, realized in virtually every possible color and typeface. The show as a whole seemed at once prismatic and impressionistic, both euphoric in feeling and soberly egalitarian in its message. At the time, I happened furthermore to be working on an essay about Dutch and Belgian Impressionism and, much to my surprise, here was all that diurnal atmosphere somehow reincarnated in Weiner's concrete wordscapes.¹⁾ Indeed, they all looked like landscapes to me: abstract horizons and vistas of works, as linear and semaphoric as Mondrian's first ecstatic reductions, and, with their rainbow-bright colors, as chromatically alive.

How extremely different this was from perceived versions of Weiner's work that I had more or less taken for granted as a student in the 1970s, and what a sharp contrast to all those received images of mandarin dourness and inscrutability. This artist—whose work has over the years touched on everything from graphic design to concrete poetry, and from film-

BROOKS ADAMS is a Contributing Editor to *Art in America*.

making to pop-song lyric writing—has for too many years been ghettoized by outdated clichés and characterizations about Conceptualism and the so-called “dematerialization of the art object.” “Rediscovered” in the late 1990s, Weiner's art reveals a sensibility that is rooted in a low-down vernacular and yet is almost giddily elevated, one that is as gritty as it is dandified.

It seems to me now that Weiner's work is the very opposite of insular. Ecumenical in its more celebrated intentions, it also suggests, an array of formal as well as temperamental resonances, overt or subliminal, with visual phenomena including postwar painterly abstraction and film noir, Pop Art and Warholian cinema, along with Earthworks and more recent neo-Romantic displacements.

Weiner's work has itself evolved since 1968, when the artist's Conceptualist manifestoes first appeared. His epochal utterance from 1968, that “the piece need not be built”—a statement invoked and debated ad nauseam by critic-defenders of the dematerialist stance—was qualified by the artist to begin with, and has in any case been superseded by the sheer number and variety of pieces that have in fact not only been built, but also documented in a veritable cavalcade of catalogues raisonnés: one each for the books, the posters, the films and videos, and the word-works. Likewise, the prevailing sense of willful self-negation in Weiner's work of the late sixties,

LAWRENCE WEINER,
at the Stedelijk Museum, Amsterdam, 1988.



along with the case for negation in general constructed for and around it as recently as 1986 by the critic Benjamin H. D. Buchloh, have also been superseded by Weiner's own will to realize and proliferate, never more apparent than in recent years.²⁾

The artist's 1993 transformation, for example, of a nineteenth-century weighbridge in the English mill-town of Halifax is an exercise in covert monumentality.³⁾ The recast weighbridge, located at the entrance to what was once the largest carpet factory in the world, is now a sculpture, a sort of quasi-Minimalist floor piece emblazoned with the words

**SOME LIMESTONE SOME SANDSTONE
ENCLOSED FOR SOME REASON**

Thus does Weiner's work proclaim its connection to the spirit of the place, to the matter of the surrounding landscape and, elliptically via “some reason,” to the ambiguous welter of private interests, public motives, and historical progressions that over the course of a century led to the initial building of the factory, its eventual obsolescence, and its present, recycled state as a business complex—called Dean Clough—now consecrated by a commissioned work of art. In keeping with nineteenth century convention, the piece is stamped with the date, foundry name, and commissioner (The Henry Moore Sculpture Trust). Weiner's mission here is certainly posi-

tive and reclamatory: Essentially he has taken an industrial-age corpse and brought it back to life.

The project continues: After traversing the weighbridge piece—which sits on original, disused railroad tracks—one enters the Dean Clough exhibition halls where the same message may be read, painted directly on the wall. (It is worth noting that due to their environment these wall paintings are often assumed to be tapestries.) Finally, in wall drawings near these latently private/public tapestries are the phrases

**STEEL PENNIES DON'T COME
FROM OR GO TO HEAVEN**

and

FOR A COPPER OR TWO

Here, conflated and impacted, we find an expanded affirmation of a popular adage merged with the contradiction to a sentimental song title, and a resurrected bit of Victorian bartering slang fused with a double, or even triple entendre that simultaneously alludes to the police and, slyly, to prostitution. This whole project, amplified to the condition of virtual *Gesamtkunstwerk*, is nevertheless classic Weiner: using the givens of a situation, recasting those givens and informing them with a newly relevant public/private

iconography, and combining a sense of high moral or historical seriousness with a certain scabrous *je ne sais quoi*.

Today perhaps more than ever, Weiner's public persona evokes the tradition of the socialist aesthete. The artist's appearance, for one, is unique: He reminds me of a traditional Native American he-she, or *berdache*.³⁾ As scruffy as a sailor gone to seed at sea, yet as highly cultivated as a Talmudic scholar, he further summons up visions of eminent Victorians in portraits by Julia Margaret Cameron. A visit to his house confirmed these eclectic impressions. Almost spartan in its overall decor but ineffably promiscuous in its suggestive powers, it, too, seems at once wholly original and echt-bohemian. There is a 1940s war-time poster in the entrance depicting an heroic male worker, with the caption, "Free Labor Will Win!"; in the large-ish room on the lower ground which serves as Weiner's studio, I noticed a pert triangular pillow inscribed with the words "Camp Fire Girls"—a present given, it turns out, at the time of Weiner's performances (in skirt and high heels) with the all-girl, Vienna-based group *Die Damen*.

Also in the studio were prototypes for several multiples: a new ex-libris for the Kröller-Muller Museum, a letter-opener for a German ad company, a manufacturer's prototype for an edition in progress (in the form of a license plate). At the artist's insistence, the ex-libris which reads SPIRITUS MATERIA will be fixed inside museum book-covers right next to the original ex-libris—designed by Henry Van de Velde—which will be left intact. The knife/letter opener bears the word "lost" on the sheath, and "at sea" on the blade—and presto, we have a quizzical maritime note that is both plangent and almost paradoxically non-violent. The license plate, depending on how you look at it, identifies the hypothetical driver as a goddess or a weakling: Read it one way, you get "Issis" and intimations of Isis, the Egyptian deity and fertility cult heroine; flip it around and you get "sissi," which is a stone's throw away from "faggot." And once again, there is that whimsical insouciance—however you look at it, *issis/sissi* is a nonsense word—along with a lurking street toughness and an equally characteristic, if somehow loftier preoccupation with deistic essences and the revealed Word.

Weiner is also a significant and underestimated cinéaste. Better known in Europe than in the States, his films and videos of the 1970s and early 1980s provide a funky and unexpectedly Warholian subtext for his cleaner, more exalted wall pieces, installations, and bookworks. Like Warhol, the more hipsterish and hippie-like Weiner can boast a cast of regulars—infirastars perhaps—that includes his wife Alice and daughter Kirsten, as well as friends such as artist Mel Kendrick who, looking very young and androgynous in the *ménage à trois* context of *A First Quarter* (1973), might be said to occupy the Joe Dallesandro slot. With their laconic rhythms and dyspeptic conversations, *A First Quarter* and a number of other Weiner films and videos of this period are also harbingers of the contemporary "slacker" aesthetic.

Indeed collectively, Weiner's camera-works conjure up a brew of raunchy sex and Left Bank patter that could keep any latter-day underground film and video dweeb on his toes. The anatomy of the mind/body split, for example, is the most explicitly illustrated by *A Bit of Matter and A Little Bit More* (1976)—a black and white videotape originally tinted poison-green—in which the droning of some sort of existentialist encounter session is echoed by an ambient semi-soft group-grope largely focused on a lesbian coupling, and counterpointed repeatedly by relentlessly hard-core, close-up genital takes of a heterosexual couple fucking variously on a table.

In *Plowman's Lunch* (1982, color) we find shades of Jack Smith's immortal *Flaming Creatures*, not to mention Jean Vigo's *L'Atalante* and Jean Genet/Rainer Werner Fassbinder's *Querelle de Brest*. Like much of the artist's own life in Holland, the movie takes place on houseboats in Amsterdam, and features an hysterical cross-dressing character who is raped on board in one scene and, recast as a street tough who assaults a temptress, is himself the aggressor in another. A number of aspects of the artist's life appear to be reflected or refracted here: for instance, his own migratory patterns as an artist, as well as the conceptual process of making art. "The story," Weiner has said, "is about emigration, and emigration is like making art. It's fantastic to find yourself in another place with another logic, having to understand in order to go on."⁵⁾

Many of Weiner's recent works have also assumed a quasi-cinematic presence, even as they maximize the givens of place.

SHAFTS OF BROKEN MARBLE SET ON THE GROUND HERE AND ACROSS THE WATER

which was installed in Athens in 1987 at Jean Bernier suggests an epic paean to the displacement of ancient art, most notably the Elgin Marbles in London, as well as a virtual form of temple architecture in words. Or take the ruder, funnier, but arguably no less wistful

WE ARE SHIPS AT SEA NOT DUCKS ON A POND

from 1986, a theme the artist would further explore in a book, a floating sculpture in the harbor of Hamburg, and most recently, in lyrics for an album of songs entitled *Ships at Sea, Sailors & Shoes*, recorded a *capella* by Ned Sublette and the Persuasions.

Weiner's individual meaning within art history, along with the larger historical relevance of Conceptual Art in general, is more than ripe for reevaluation and revision. As soon as one relaxes one's own perceived strictures of categorization, many more resonances than have normally been allowed become apparent. The fusion of didacticism and visionary design typically associated with Conceptual Art of course suggests roots that go at least as far back as the eighteenth century and architects and artists such as Ledoux, Boullée and J. L. David.⁶⁾ And that same fusion, further nuanced by a private/public attitude much like Weiner's—that of the socialist aesthete—finds a very direct precedent in the life and work of William Morris, the ardent Victorian socialist who wrote and lectured on reformist issues and designed wallpaper.

Implicit in my epiphany at the Stedelijk was the possibility that Weiner's art may at last begin to be seen and read within an even broader art-historical context. Many of Weiner's locational works can be understood as boiled-down history paintings, for instance, or *paysages moralisés*. More immediate for-

mal precedents—including some that may have been anathema to Weiner and other members of his generation—should be reexamined in relation to his work. Weiner's ability to evoke generalized notions of enclosure and location by the simple means of boxed words even suggests a distant kinship with the paintings of Cy Twombly. In Twombly's work, for instance, written allusions to a figure, date or site are often circled, squared or obliterated with a theatrical mock-finality that in a sense mirrors the mock-perishability of Weiner's temporary installations. Then too, in the chromatic intensity and feeling of vista in Weiner's more recent work, the theme of the imminent or latent landscape may again be discerned. Finally, in the presence of his ribboning, unfurling lines of primary-colored words, neither Mondrian nor even the late de Kooning seem all that far away. All in all, Weiner's art is capable of sustaining infinite translation and metamorphosis, a condition which posits an ever-widening audience for his exalted yet populist form of Logos-building.

1) See my "Mussels and Windmills: Impressionism in Belgium and Holland," in *World Impressionism: The International Movement, 1860–1920*, New York, 1990, pp. 248–273.

2) In *Posters, November 1965–April 1986, Lawrence Weiner*, ed. Benjamin H. D. Buchloh (Halifax and Toronto: The Nova Scotia College of Art & Design and Art Metropole, The Nova Scotia Series, Vol. XVII, 1986).

3) For this reading I am indebted to Iwona Blazwick's essay, "Labyrinth," in *Steel Pennies Don't Come From or Go to Heaven* (Halifax: The Henry Moore Sculpture Trust, 1993).

4) See Will Roscoe, *The Zuni Man-Woman* (Albuquerque: The University of New Mexico Press, 1991).

5) In *Show (&) Tell: The Films and Videos of Lawrence Weiner, A Catalogue Raisonné*, Ghent, 1992, p. 31.

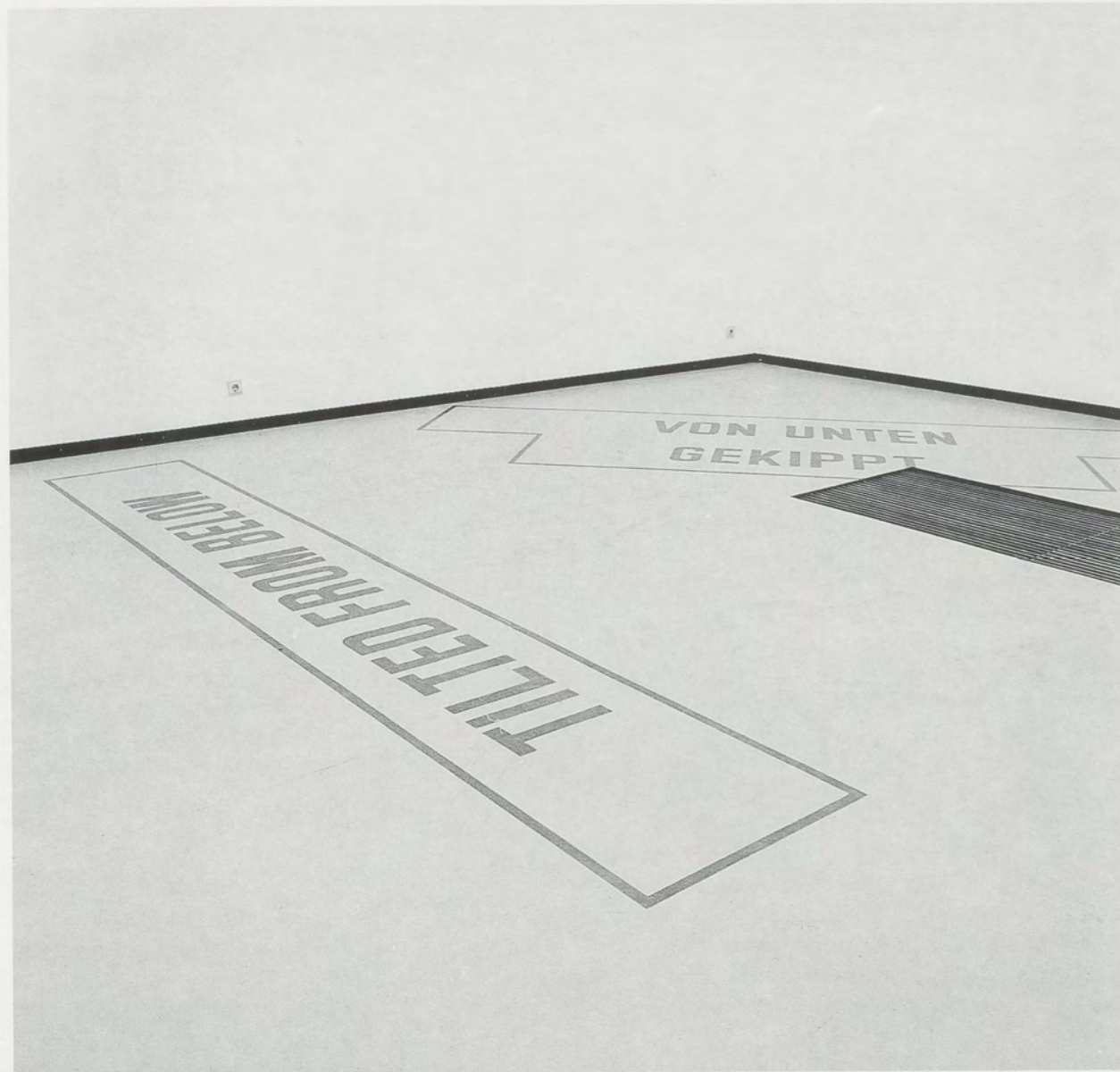
6) For an extended comparison of Weiner, Diderot, and Greuze, see Colin Gardner, "The Space Between Words: Lawrence Weiner," *Artforum*, Nov. 1990, p. 157.

LAWRENCE WEINER,
at the Stedelijk Museum,
Amsterdam, 1988.



BROOKS ADAMS

Weiners Werkstätte



LAWRENCE WEINER, at the Stedelijk Museum, Amsterdam, 1988.

Ich werde nie meinen Besuch der Retrospektive von Lawrence Weiner 1988 im Stedelijk Museum in Amsterdam vergessen. Obgleich seit langem mit dem Werk vertraut – so glaubte ich zumindest –, war ich von dessen formaler Vielfalt und geistiger Fülle überwältigt. Die Ausstellung war eine Auffächerung – Raum für Raum – von Wörtern, Sätzen, Rätseln der Interpunktion und syntaktischen Fragmenten, realisiert in nahezu jeder denkbaren Farbe und Schriftart. Die Schau als Ganzes wirkte gleichzeitig prismatisch und impressionistisch, vom Gefühlseindruck her euphorisch und zugleich trocken egalitär in ihrer Botschaft. Zu der Zeit arbeitete ich ausserdem zufällig an einem Aufsatz über den Impressionismus in Holland und Belgien, und zu meiner grossen Überraschung war hier in Weiners konkreten Wortlandschaften die ganze tiefländische Tagesatmosphäre irgendwie zu neuem Leben erweckt.¹⁾ Tatsächlich wirkten die Arbeiten auf mich alle wie Landschaften: wie abstrakte Horizonte und Panoramen aus Wörtern, ebenso linear und signalhaft wie die ersten ekstatischen Reduktionen Mondrians und mit ihren strahlenden Regenbogenfarben auch von ähnlicher chromatischer Lebendigkeit.

Welch ein extremer Unterschied zu den Versionen von Weiners Werk, die ich als Student in den 70er Jahren unmittelbar zu Gesicht bekommen und mehr oder weniger als selbstverständlich hingenommen hatte, und Welch ein scharfer Kontrast zu

all den vermittelten Bildern von mandarinhafter Strenge und Unergründlichkeit. Dieser Künstler, der mit seinem Werk im Verlauf der Jahre alles mögliche von graphischer Gestaltung bis zu konkreter Poesie und vom Filmemachen bis zum Texten von Popsongs aufgegriffen hat, ist seit allzu vielen Jahren durch überholte, klischeehafte Charakterisierungen der Konzeptkunst und der sogenannten Entmaterialisierung des Kunstobjektes ghettoisiert worden. Im Zuge ihrer Wiederentdeckung in den 90ern offenbart die Kunst Weiners eine Sensibilität, die in vulgärster Mundart wurzelt und dennoch von fast schwindelnder Erhabenheit ist, eine, die gleichermaßen ungeschliffen wie geschneigelt daherkommt.

Inzwischen habe ich den Eindruck, dass die Kunst Weiners alles andere als insular ist. Ökumenisch in ihren eher durchdachten Intentionen beschwört sie von der Form wie vom Temperament her eine Vielzahl eindeutiger oder unterschwelliger Anklänge an visuelle Phänomene, darunter die gestisch-abstrakte Malerei der Nachkriegszeit und den Film noir, die Pop Art und das Kino Warholscher Prägung sowie Werke der Land Art und jüngere neoromantische Übertragungsäusserungen.

Das Werk hat sich entwickelt seit 1968, als erstmals die konzeptualistischen Manifeste des Künstlers erschienen. Seine epochemachende Aussage von 1968, wonach «die Arbeit nicht realisiert werden muss» – ein Statement, das bis zum Überdruß von Kritikern zur Rechtfertigung des Entmaterialisierungsstandpunktes angeführt und diskutiert worden

BROOKS ADAMS schreibt unter anderem für *Art in America*.

ist –, hatte der Künstler schon damals modifiziert, und sie ist so oder so hinfällig geworden durch die schiere Zahl und Vielfalt der Arbeiten, die nicht nur tatsächlich realisiert, sondern auch in einer wahren Kavalkade von Werkverzeichnissen – jeweils eines für die Bücher, die Plakate, die Filme und Videos und die sogenannten *specific and general works* – dokumentiert worden sind. In gleicher Weise ist auch der vorherrschende Eindruck der bewussten Selbstverleugung in Weiners Werk der späten 60er Jahre – neben den theoretischen Argumenten für die Negation im allgemeinen, die der Kritiker Benjamin H. D. Buchloh noch 1986 dafür anführte – verdrängt worden durch Weiners eigenes Streben nach Realisierung und Produktivität, das in den letzten Jahren so offenkundig ist wie nie zuvor.²⁾

So ist die Verwandlung, die der Künstler 1993 an einer Brücken-Waage aus dem 19. Jahrhundert in der englischen Textil- und Maschinenbaustadt Halifax vornahm, eine Übung in verdeckter Monumentalität.³⁾ Die neu gegossene Brücken-Waage, aufgestellt am Eingang der einstmals grössten Teppichfabrik der Welt, ist jetzt eine Skulptur, gleichsam eine Art minimalistischer Bodenarbeit, beschrieben mit den Worten

**ETWAS KALKSTEIN ETWAS SANDSTEIN
AUS IRGENDINEM GRUND ENTHALTEN**

Auf diese Weise bekundet Weiners Arbeit ihre Beziehung zum Genius loci, zur Materie der umgebenden Landschaft und, in elliptischer Form durch die Worte «aus irgendeinem Grund», zu dem obskuren Wirrwarr privater Interessen, öffentlicher Motive und historischer Entwicklungen, die im Verlauf eines Jahrhunderts zunächst zum Bau der Fabrik, dann zu ihrer Abwirtschaftung und schliesslich heute zu ihrer Wiederverwertung als – nunmehr durch ein Kunstwerk geadeltes – Büro- und Geschäftszentrum mit dem Namen Dean Clough geführt haben. Wie im 19. Jahrhundert üblich sind der Arbeit Entstehungsdatum sowie die Namen der Giesserei und des Auftraggebers (The Henry Moore Sculpture Trust) eingepreßt. Weiners Mission ist hier zweifellos positiv und bewahrend: Im Grunde hat er einen Leichnam des Industriezeitalters zu neuem Leben erweckt. Das Projekt geht noch weiter: Nachdem man die

Brücken-Waage – die auf ausrangierten Originalgleisen aufliegt – überquert hat, betritt man die Dean-Clough-Ausstellungsräume, wo, direkt auf die Wand gemalt, die gleiche Botschaft zu lesen ist. (Interessanterweise wird aufgrund des Standortes der Wandbilder häufig angenommen, es handle sich um Tapisserien.) Schliesslich finden sich in Form von Wandzeichnungen nahe dieser latent privaten/öffentlichen Tapisserien die beiden Statements

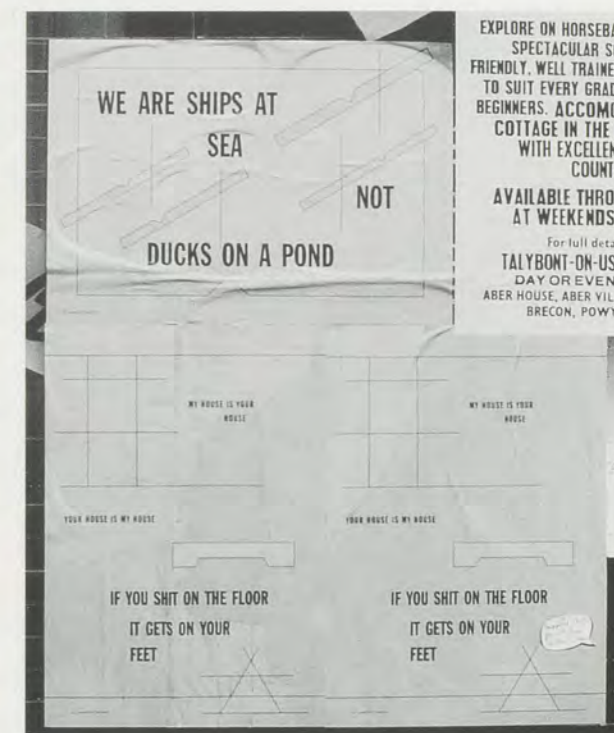
**PFENNIGE AUS STAHL FALLEN NICHT
VOM HIMMEL, NOCH KOMMEN SIE DORTHIN**

und

FÜR EIN PAAR KUPFERMÜNZEN

Hier begegnet uns, amalgamiert und verdichtet, eine erweiterte Bestätigung einer Volksweisheit, verbunden mit der verneinten Form eines Schnulzentitels und eine wiederbelebte Probe viktorianischen Händlerjargons, gekoppelt mit einer Zwei- wenn nicht gar Dreideutigkeit, die gleichzeitig auf die Polizei und hintersinnig auf Prostitution anspielt. Dieses ganze, praktisch in den Rang eines Gesamtkunstwerks erhobene Projekt ist gleichwohl Weiner in Reinform: indem es die Gegebenheiten einer Situation nimmt, sie umgestaltet und mit einer aufs neue relevanten öffentlichen/privaten Ikonographie erfüllt und indem es einen Sinn für hohen moralischen oder historischen Ernst mit einem gewissen schlüpfrigen *Je-ne-sais-quoi* verbindet.

Weiners öffentliches Image erinnert heute vielleicht mehr denn je an die Tradition des sozialistischen Ästheteten. Das konkrete Erscheinungsbild des Künstlers etwa ist einzigartig: Es erinnert mich an die traditionelle Figur des *Berdache*, der Mann-Frau bei amerikanischen Indianern.⁴⁾ Ungepflegt wie ein Matrose, der seine besten Tage auf See schon hinter sich hat, und doch hochgebildet wie ein Talmudgelehrter, ruft er zugleich das Bild bedeutender Viktorianer auf Porträts von Julia Margaret Cameron in Erinnerung. Ein Besuch in seinem Haus bestätigte diese eklektischen Eindrücke. Insgesamt fast spartanisch in der Ausstattung, doch unbeschreiblich mannigfaltig in seiner Suggestivkraft, wirkt auch dieses



LAWRENCE WEINER, WE ARE SHIPS AT SEA NOT DUCKS ON A POND /

WIR SIND SCHIFFE AUF DEM MEER KEINE ENTEN AUF DEM TEICH, Poster, Oxford Street, London. (ARTANGEL TRUST, ICA LONDON)

gleichzeitig ganz und gar originell und echt bohemienhaft. Im Flur hängt ein Plakat aus der Zeit des Zweiten Weltkriegs, das einen im heroischen Stil gehaltenen Arbeiter darstellt und darunter die Worte «Free Labor Will Win!» (Die freie Arbeiterklasse wird siegen!); im grösseren Raum im unteren Erdgeschoss, der Weiner als Atelier dient, fiel mir ein schmuckes dreieckiges Kissen mit der Aufschrift «Camp Fire Girls» auf – ein Geschenk, wie sich herausstellte, aus der Zeit, in der Weiner (im Rock und auf hochhackigen Schuhen) zusammen mit der Wiener Mädchengruppe *Die Damen* aufgetreten war.

Ausserdem lagen im Atelier Modelle für verschiedene Multiples: ein neues Exlibris für das Kröller-Müller-Museum, ein Brieföffner für eine deutsche Werbefirma, ein Herstellerprototyp für eine in Arbeit befindliche Edition (in Form eines Autonummernschildes). Auf ausdrücklichen Wunsch des Künstlers wird das Exlibris, das SPIRITUS MATERIA lautet, auf der Umschlaginnenseite von Büchern im Besitz des

Museums unmittelbar neben dem ursprünglichen – von Henry van de Velde gestalteten – Exlibris angebracht werden, das unangetastet bleiben wird. Der messerähnliche Brieföffner trägt auf der Scheide das Wort «lost» (verschollen) und auf der Klinge «at sea» (auf hoher See), und im Nu haben wir eine seltsam maritime Note, die zugleich vom Rauschen der Wellen erfüllt und fast paradox gewaltlos ist. Das Nummernschild charakterisiert den hypothetischen Fahrer je nach Blickwinkel als eine Göttin oder einen Schwächling: Liest man es von einer Seite, ergibt sich die Buchstabenfolge «Issis» mit ihrem Anklang an Isis, die ägyptische Gottheit und Protagonistin des Fruchtbarkeitskults; kehrt man es um, hat man «sissi», was in die Richtung von Schwuchtel geht. Und wieder ist da diese schrullige Unbekümmertheit – von welcher Seite man es auch betrachtet, «issis/sissi» ist ein Nonsenswort –, verbunden mit einer latenten, von der Strasse geprägten Härte und einer nicht minder charakteristischen, wenngleich

irgendwie hehreren Besessenheit von deistischen Wesenheiten und dem offenbarten Wort.

Weiner ist auch ein bedeutender und unterschätzter Cineast. Seine Filme und Videos der 70er und frühen 80er Jahre, bekannter in Europa als in den Vereinigten Staaten, bieten einen saloppen, überraschend an Warhol anklingenden Subtext seiner makelloseren, erhabeneren Wandarbeiten, Installationen und Buchprojekte. Wie Warhol kann sich der mehr hipster- und hippieartige Weiner eines Ensembles von Stammschauspielern rühmen – darunter seine Frau Alice und seine Tochter Kirsten sowie Freunde wie der Künstler Mel Kendrick, der, mit seinem sehr jugendlichen und androgynen Aussehen im *Ménage-à-trois*-Kontext von *A First Quarter* (1973), wenn man so will, den Part Joe Dallesandros einnimmt. Mit ihren lakonischen Rhythmen und misllaunigen Gesprächen sind *A First Quarter* und eine Reihe anderer Filme und Videos Weiners aus dieser Zeit zugleich Vorläufer der heutigen *Slacker*-Ästhetik.

Tatsächlich beschwören Weiners Kameraarbeiten insgesamt ein Gebräu aus billigem Sex und Bohemegeschwätz, das jeden heutigen Undergroundfilm- und Videofreak in Erregung versetzen könnte. Die Anatomie der Spaltung von Geist und Körper wird aufs anschaulichste verbildlicht in *A Bit of Matter and A Little Bit More* von 1976 – einem Schwarzweissvideo, das ursprünglich giftgrün eingefärbt war –, in dem das monotone Geleier einer Art existentialistischer Begegnungsgruppe aufgegriffen wird von einem in der Mitte zwischen hartem und Softporno angesiedelten kollektiven Gegrapsche, das sich im wesentlichen auf eine lesbische Paarung konzentriert und wiederholt kontrapunktiert wird durch schonungslose Nahaufnahmen der Genitalien eines auf einem Tisch kopulierenden heterosexuellen Paares.

In dem 1982 in Farbe gedrehten Film *Plowman's Lunch* finden wir Anklänge an Jack Smiths unvergessliche *Flaming Creatures*, ganz zu schweigen von Jean Vigos *L'Atalante* und Jean Genet/Rainer Werner Fassbinders *Querelle de Brest*. Wie überwiegend das Leben des Künstlers selbst in Holland, spielt der Film auf Wohnbooten in Amsterdam, und als Protagonist tritt eine hysterische Transvestiten-Figur auf, die in einer Szene an Bord eines Bootes vergewaltigt wird



LAWRENCE WEINER, *SLOW CORROSION...* 1985
und Skulptur *WAS AUF DEN TISCH GESETZT WIRD
SITZT AUF DEM TISCH* 1960 / and sculpture
WHAT'S SET UPON THE TABLE SITS ON THE TABLE,
Stedelijk Museum, Amsterdam, 1988.

und in einer anderen, in der sie in einer neuen Rolle als Rowdy über eine Verführerin herfällt, wiederum selbst den Aggressor spielt. Verschiedene Aspekte des Lebens des Künstlers spiegeln sich hier offenbar mehr oder weniger gebrochen wider: so etwa das Muster seines eigenen Wanderlebens als Künstler wie auch der konzeptuelle Prozess der künstlerischen Arbeit. «Die Geschichte», so Weiner, «handelt von der Emigration, und Emigration ist vergleichbar mit Kunstmachen. Es ist phantastisch, sich an einem anderen Ort mit einer anderen Logik zu finden und diese verstehen zu müssen, um weiterzukommen.»⁵⁾

Auch viele neuere Arbeiten Weiners haben eine gleichsam filmische Wirkung angenommen, selbst wenn sie die Gegebenheiten eines Ortes überhöhen.

**SÄULENSCHÄFTE
AUS ZERBROCHENEM MARMOR
ERRICHTET HIER AUF DEM BODEN
UND AUF DER ANDEREN SEITE
DES WASSERS**

eine 1987 bei Jean Bernier in Athen installierte Arbeit, hat etwas von einem epischen Pöan auf die Verschleppung antiker Kunst, namentlich der sogenannten Elgin Marbles im British Museum in London, und zugleich von einem verbalen Grundschema von Tempelbauten. Oder nehmen wir die krudere, witzigere, aber, wenn man so will, nicht minder wehmütige Arbeit

WIR SIND SCHIFFE AUF DEM MEER KEINE ENTEN AUF DEM TEICH

von 1986, ein Thema, dem der Künstler noch weiter nachgehen sollte in einem Buch, bei einer schwimmenden Skulptur im Hafen von Hamburg und zuletzt in Texten für eine auf Schallplatte aufgenommene Liedersammlung mit dem Titel *Ships at Sea, Sailors & Shoes*, a cappella gesungen von Ned Sublette and the Persuasions.

Die spezifische Bedeutung Weiners innerhalb der Kunstgeschichte ist, neben der übergreifenden historischen Relevanz der Konzeptkunst im allgemeinen, überreif für eine Neubewertung und Überprüfung. Sobald man das eigene verengende Schubladendenken erkennt und lockert, werden wesentlich mehr Assonanzen sichtbar, als dem Werk normalerweise zugestanden wurden. Die Mischung aus Didaktik und visionärem Entwurf, die charakteristischerweise mit der Konzeptkunst assoziiert wird, lässt auf Wurzeln schließen, die mindestens bis ins 18. Jahrhundert auf Architekten und Künstler wie Ledoux, Boullée und Jacques-Louis David zurückgehen.⁶⁾ Und eben diese Verbindung, zusätzlich nuanciert durch eine bei Weiner ausgeprägte private/öffentliche Haltung – die des sozialistischen Ästheten –, findet ein ganz unmittelbares Vorbild in Leben und Werk von William Morris, dem viktorianischen Sozialisten, der sich in Aufsätzen und Vorträgen zu reformistischen Fragen äusserte und Wandtapeten entwarf.

In meiner Epiphanie im Stedelijk angedeutet war die Möglichkeit, dass Weiners Kunst allmählich endlich in einem gar noch breiteren kunsthistorischen Rahmen gesehen und gedeutet werden könnte. Viele situationsbezogene Arbeiten Weiners lassen sich zum Beispiel als destillierte Historienbilder oder *Paysages*

moralisés begreifen. Im Zusammenhang mit diesem Werk ist eine Überprüfung unmittelbarer formaler Vorbilder geboten, darunter auch solcher, die für Weiner und andere Angehörige seiner Generation möglicherweise tabu waren. Die Art und Weise, wie Weiner einfach dadurch, dass er Wörter in Kästchen plazierte, einen verallgemeinerten Begriff von Einschliessung und Lokalisierung zu evozieren vermag, deutet sogar auf eine entfernte Verwandtschaft mit den Bildern Cy Twomblys hin. So werden in Twomblys Werk geschriebene Andeutungen etwa einer Zahl, eines Datums oder eines Ortes häufig eingekreist, in ein Quadrat plazierte oder getilgt mit einer theatralischen Pseudo-Endgültigkeit, die in gewisser Weise der scheinbaren Vergänglichkeit der zeitlich befristeten Installationen Weiners entspricht. Und in der farblichen Intensität und dem panoramaartigen Eindruck der jüngeren Arbeiten Weiners wiederum ist aufs neue das Thema der immanenten oder latenten Landschaft angedeutet. Schliesslich ist in der Gegenwart seiner sich wie ein Band dahinziehenden und entrollenden Zeilen mit primärfarbenen Wörtern weder Mondrian noch gar der späte de Kooning sehr weit entfernt.

Alles in allem vermag Weiners Kunst endloser Interpretation und Verwandlung standzuhalten, die Bedingung dafür, dass sich ein immer breiteres Publikum für seine gehobene und doch populistische Form von Logos-Arbeit herausbildet.

(Übersetzung: Magda Moses, Bram Opstellen)

1) Siehe meinen Beitrag «Mussels and Windmills: Impressionism in Belgium and Holland», in *World Impressionism: The International Movement 1860–1920*, New York 1990, S. 248–273.

2) Siehe *Lawrence Weiner: Posters, November 1965–April 1986*, hrsg. v. Benjamin H. D. Buchloh, The Press of the Nova Scotia College of Art & Design and Art Metropole, The Nova Scotia Series, Bd. XVI, Halifax und Toronto 1986.

3) Ich schliesse mich hier der Einschätzung Iwona Blazwick's in ihrem Aufsatz «Labyrinth» an, in *Steel pennies don't come from or go to heaven*, The Henry Moore Sculpture Trust, Halifax 1993.

4) Siehe Will Roscoe, *The Zuni Man-Woman*, University of New Mexico Press, Albuquerque 1991.

5) Weiner in *Show (&) Tell: The Films and Videos of Lawrence Weiner, A Catalogue Raisonné*, Gent 1992, S. 31.

6) Ein eingehender Vergleich zwischen Weiner, Diderot und Greuze findet sich bei Colin Gardner, «The Space between Words: Lawrence Weiner», in *Artforum* (November 1990), S. 157.

LAWRENCE WEINER, EIN BISSCHEN ZEIT + GANZ VIEL EBBE (TIME + TIDE) /
A LITTLE TIME + A LOT OF LOW TIDE (ZEIT + GEZEITEN), vor den Deichtorhallen, Hamburg, 1990.

