



! Nächste Ausgabe
1. Quartal 2008

BEAST WITH MANY HEADS...

Der Galerist *Jose Freire* S.5

BIENNALE Venedig mit einem schlechten deutschen Beitrag Titel

NEW ROUTES

Der Kurator *Roger McDonald*
in Japan S.10/11

POSTER MARIELE NEUDECKER

Lucas Cranach d.Ä.
im Städel Museum S.15

VEREISTE EXPLOSION S.6/7
Der Künstler *Ralf Ziervogel*

1937.PERFEKTION UND ZERSTÖRUNG

KUNSTHALLE BIELEFELD S.15

... .Zauberwald. ...



Hyungkoo Lee, Altering Facial Features with Pink - H1, 2003
Digitalprint, 120 cm x 150 cm
© HyungkooLee, Arario Gallery, Cheonan, Korea

Koreanischer Pavillon

... .der Pavillons - ein Plädoyer... .

Biennale Venedig

52. Internationale Kunstausstellung

10. Juni bis 21. November 2007

von Barbara Borghese

Nachdem der gute alte Grand Prix de la Chanson in den letzten Jahren als European Song Contest ganz in die Hände der neuen, östlichen Teilnehmerländer übergegangen ist und sich ein offenbar doch konsensfähiger Stampfsound auf breiter Front durchgesetzt hat (cavemen-Kostüme statt Katja Epstein!), stellte sich schon vorweg die bange Frage, ob ähnlich Schreckliches beim Schaulaufen der Länderpavillons auf der diesjährigen Biennale am Ende auch zu erwarten war. Ja, ob ein derart national ausgerichtetes Konzept sich nicht generell erledigt hat. Gewiss, die Pavillonausstellungen blicken auf eine rund hundertjährige Tradition zurück, aber brauchen wir in Zeiten des Louvre Abu Dhabi wirklich solch brav aneinander gereichte Ländervertretungen, zumal mit so deutlicher Dominanz der europäischen Staaten? Die Länderpavillons sind zweifelsohne ein Anachronismus, aber sie sind dennoch das Herzstück des über die ganze Stadt verteilten Kulturevents "Biennale". Dafür sorgt nicht zuletzt ein ganz spezieller genius loci, der vom abgewetzten Charme eines in die Jahre gekommenen Märchenparks profitiert. In Venedig auf Kieswegen unter Schatten spendenden Bäumen schlendern, das geht eben nur in den Giardini und zwischen den seit 1907 entstandenen Phantasiearchitekturen der Pavillons.

30 Häuser gilt es zu besuchen, und dieser vielfache Schwellengang ist ein Ritual besonders aufregender Art. Wo der Parcours der bandwurmartigen Ausstellungsflächen des Arsenal und des unübersichtlichen Padiglione Italiana schnell zu den üblichen Ermüdungseffekten führt, entwickelt das beständige Ein- und Ausgehen in die vermeintlich fremdländischen Häuser seinen ganz eigenen Charme. Jedes Haus ist anders, und vor jeder Pforte baut sich neue Spannung auf: Was wird drin sein in der Schachtel? So entfaltet sich in der Gartenwanderung des Besuchers auch ein beständiges Spiel von Erwartung und Überraschung, von Klischees, die wir mitbringen und deren Unterwanderung oder zumindest teilweiser Bestätigung. Eine ganz eigene Dramaturgie der Ortserfahrung also, die immer wieder Spannungsbögen auf- und abbaut und nuancenreich „gemischte Gefühle“ erzeugt.

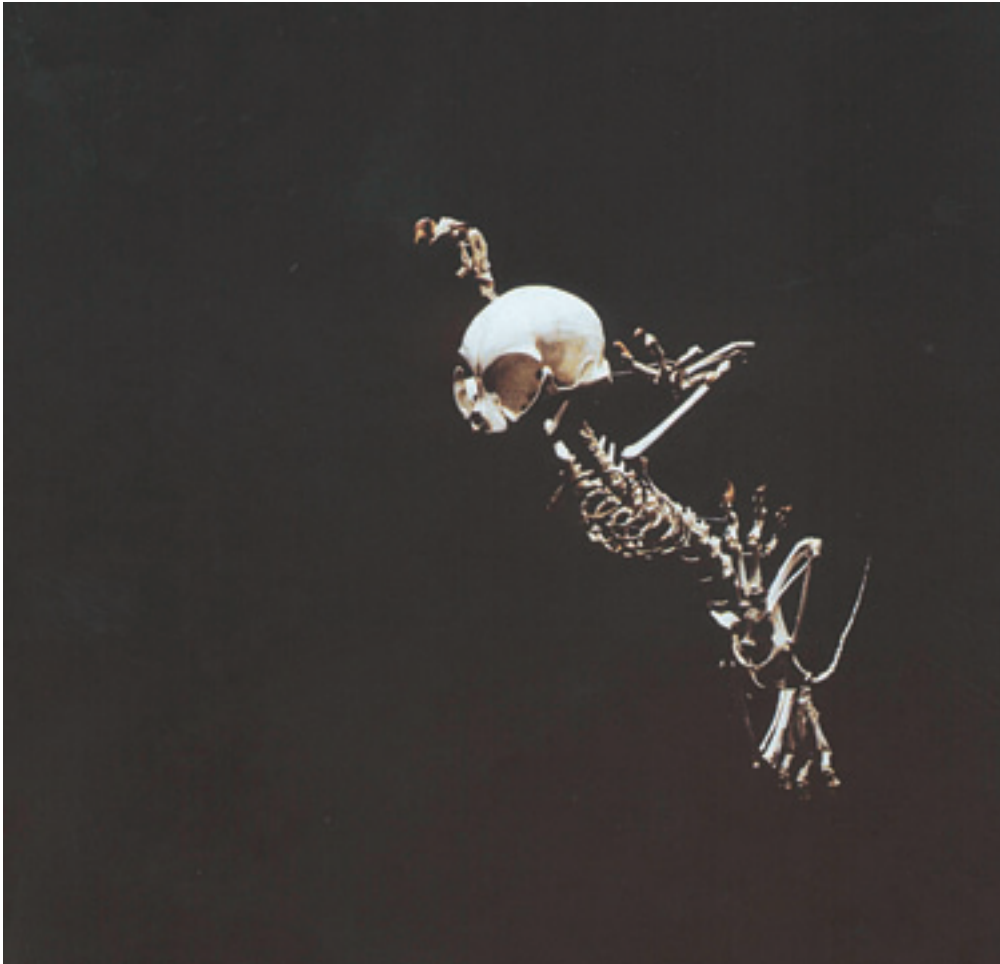
Wohl an keinem anderen Ort der Biennale trifft das gern kritisierte Motto "Pensa con i sensi, senti con la mente" (Mit den Sinnen denken, mit dem Geist fühlen) besser zu als im Zauberwald der Pavillons. Dennoch stellt sich manch eines der Häuser als problematische Spielwiese heraus. Das kann zu einer intensiven Auseinandersetzung mit dem Ausstellungsort ‚Haus‘ führen, wie die gelungene Installation von *Monika Sosnowska* im polnischen Pavillon zeigt. Es kann aber auch gründlich in die Hose gehen - leider so im Inneren des deutschen Pavillons. Sosnowska jedenfalls hat das schwarze Stahlskelett eines imaginären polnischen Hauses, wie es typisch für das normierte Bauen in den 60er Jahren war, maschinell so zusammenpressen lassen, dass es in den eher schmal dimensionierten Pavillon passt und dort einen begehbaren und doch ständig verstellten Erfahrungsraum schafft.

Im modernistischen Rietveld-Pavillon von 1954 hat der holländische Videokünstler *Aernout Mik* eine wirkungsvoll reduzierte Installation untergebracht. Mehrere Leinwände mit Videos, die Gewalt- und Katastrophenszenarien zwar nicht explizit zeigen so doch andeuten, sind hier mit Mobiliar aus Gefängniszellen kombiniert und schaffen eine nüchterne Atmosphäre der Kontrolle, Angst und Beklemmung. Zugleich laden mehrere Matratzen am Boden zum Verweilen und zum Gespräch über den sichtlich gesellschaftskritischen Tenor der Installation ein. Ein Angebot, das von den Besuchern auch angenommen wird und - will man sagen „typisch holländisch“? - auf liberale Diskussion setzt.

Eine positive Überraschung hielt auch der Pavillon Russlands bereit. Stark und überzeugend sind hier insbesondere die großformatigen Videosequenzen der Künstlergruppe *AES+F*, die mit bild- und tongewaltigen Szenarien ästhetisierter Gewalt und in spielzeughafter Computerästhetik realisierten Katastrophen verführerisch suggestiv vorgehen, letztlich aber die Absurdität und Sinnentleerung medialer Bildszenierungen auf den Punkt bringen. Die gespenstische Glätte mechanisch agierender Idealkörper, gespeist aus der Modefotografie wie der christlichen Ikonographie, bannt und irritiert den Betrachter zugleich. Bei kaum einer anderen Arbeit war die Verweildauer des Publikums denn auch länger.

Medienkritisch hier auch die mit Hunderten von Minibildschirmen ausgestattete Dusche von *Arseny Mescheryakov und Alexander Ponomarev* - eine wirkungsvoll klar konzipierte Hommage an Nam June Paik, die den Begriff der Reizüberflutung wörtlich nimmt.

Fortsetzung Seite 4



Hyungkoo Lee, Felis Catus Animatus, 2006-2007, Installation
© Hyungkoo Lee, Arario Gallery, Cheonan, Korea Koreanischer Pavillon

BIENNALE Fortsetzung Titelseite

Hervorzuheben auch der zurückhaltend klare Pavillon der USA - dem 1996 verstorbenen Künstler *Felix Gonzales Torres gewidmet* - dessen konzeptuelle give-away-art einer der Publikumsfavoriten war, vor allem das hier erstmal realisierte Projekt der mitnehmbaren Lakritzestückchen. **Einen ausgesprochen erfrischenden, ironischen und perfekt inszenierten Beitrag** lieferte Korea mit den Arbeiten von *Hyungkoo Lee*. Er nimmt Comicfiguren zum Ausgangspunkt virtueller Rekonstruktion ihrer Anatomien - pseudo-wissenschaftliche Skelette etwa von Tom und Jerry in dramatischen Bewegungen eingefroren - die als fiktive Rekonstruktionen auch den Realitätsgrad ihrer eigenen Medialität thematisieren. Eine ganze Reihe von Präsentationen sind allerdings beklagenswert lapidar und beliebig geraten, so der ausgesprochen **banal daherkommende Pavillon der skandinavischen Länder und die One-Man-Shows der Österreicher und Dänen**. Beide zeigen **großformatige Malerei** (Herbert Brandl, Troels Wörsel), deren Wirkung in **lustlos konventioneller Hängung verpufft**.

Besonders stark wiederum waren die Pavillons gerade da, wo ihre Beiträge ins Biographisch-Egomanische spielten. Dies gilt in besonderem Maße für Frankreich und England, die zusammen mit Deutschland One-Woman-Shows boten. **Grandios** - obwohl fast einen Schuss zu redundant - **die Arbeit von Sophie Calle**, die mit einem bedrückenden Beitrag zum Sterben ihrer Mutter auch in der Ausstellung des italienischen Pavillons vertreten ist. Den Abschiedsbrief ihres Geliebten gab sie 102 Frauen, die diesen lasen, kommentierten, übersetzten, tanzten, vertonten, darstellten, ironisierten oder konterkarierten. Der Ausgangspunkt traumatischer Erfahrung wird so im vielstimmigen weiblichen Chor kreativer Umsetzungen potenziert, aber auch aufgefangen und überwunden. Kunst und Leben berühren sich hier auf zwingende und überzeugende Weise. Gerade die Selbstbezüglichkeit ist die große Stärke dieser Arbeit.

Tracey Emin, nicht eben für zurückhaltende Arrangements und leise Töne bekannt, ist auch auf der Biennale für eine Überraschung gut. In einer rundum überzeugenden, lichten und ästhetisch einnehmenden Weise präsentiert sie eigens für die Biennale geschaffene Gemälde, Arbeiten auf Papier, Holzskulpturen und Neonschriften, die ein rundes Ganzes ergeben. Auch hier ist der weibliche Körper wieder als schöpferische Quelle und Bildthema eingesetzt, der Solipsismus ihrer Fixierung auf sexuelle Erfahrungen aber spielt erstaunlicherweise geradezu ins Poetische, bisweilen Ironische. Emin **zeigt sich** in einer fast schon klassisch zu nennenden Ausstellungskonzeption **als Virtuosa der Zeichnung und als sensible, versierte Malerin**.

Was den deutschen Beitrag betrifft, so tun wir ihm den größten Gefallen, wenn wir den Mantel des Schweigens darüber ausbreiten. Nur soviel: Der Versuch, Isa Genzken im aufwändigen PR-Begleitheft, eine Sonderausgabe der VOGUE (!), als „die große Unbekannte“ der deutschen Kunst schmackhaft machen zu wollen, ist schon ein wenig dreist und wirkt letztlich ebenso bemüht wie die gesamte Installation. Und dann haben wir doch Punkte vergeben. Meine Favoriten also: Frankreich, England, Russland, Korea, USA. Und hier, der Fairness halber, auch die Wertung meiner zwölfjährigen Tochter Philine (die großen Spaß hatte in ihrer Rolle als Jurorin, trotz des fünfstündigen Marathons): Es gewann Russland vor Korea und Spanien. Schlusslicht war nach ihrer Meinung allerdings ganz klar der englische Pavillon. Sorry, Tracey.

Abbildung rechte Seite
Ralf Ziervogel, Endeneu, 2006, Ink on Paper, 140 cm x 300 cm, Detail
Courtesy Künstler/André Schleichtrien Gallery, New York City

Das Gespräch mit **Ralf Ziervogel** auf Seite 6/7



Grrr Nr.6



photo by Ryan McGinley

BEAST WITH MANY HEADS...An Interview with Jose Freire...

by Marsha Gordon

Jose: Hi Marsha. How are you doing?

Marsha: Hi Jose. I'm good. How are you?

J: I'm good.

Jose: Hi Marsha. Wie geht's dir?

Marsha: Hi Jose. Mir geht's gut. Und dir?

J: Mir geht's gut.

M: There's a notable paucity of biographic information available about you. I found that odd because you run an extremely hot gallery in Manhattan right now. Are you aware of that?

J: Am I aware of what – that there is a paucity of information or how hot the gallery is?

M: Es gibt auffällig wenig Biografisches über dich. Ich finde das bemerkenswert, weil du gerade jetzt eine extrem angesagte Galerie in Manhattan machst. Bist du dir dessen bewusst?

J: Bewusst wessen - dass es wenig Informationen gibt oder wie angesagt die Galerie ist?

M: Let's begin with some biographical information and get the historical facts down.

J: My first gallery job was in 1983 and it was as the front desk boy at Phyllis Kind on 136 Greene St. I worked for her for three years – '83, '84, '85. In '86 I went to work for a gallery in the East Village called the Paolo Salvador Gallery because I was going to be allowed to make some decisions about the program of the gallery. In 1986 I gave Polly Apfelbaum her first one person show in New York City. I curated a three person show with Margaret Wharton, Louise Bourgeois and Nancy Graves. So, I was able to do those things, but I only worked there for one year. The gallery closed and, in 1987 – I was 27 years old – I was faced with the prospect of having to get a job. Someone offered me money to open a gallery and I opened in the East Village in 1987. That was the first art space that I opened. The gallery was called "fiction/nonfiction". It had a program that began in the East Village and then refined itself the way gallery programs do – people are added, some relationships don't work, some artists take off, they become actively involved in the way the gallery is perceived – the gallery is therefore both extended and limited by those artists. That gallery ran from 1987 through 1995. However, it was in more than one space and it changed names at one point, but it was the same core program. I moved to the 130 Prince Street building - it was called "Jose Freire Fine Art", but it was the same gallery. And, in 1995, that gallery went bust. There is absolutely no other way to put it.

M: Beginnen wir mit ein paar biografischen Informationen und den historischen Daten.

J: Mein erster Galeriejob war 1983 am Schreibtisch als Empfangsjunge bei Phyllis Kind in der 136 Greene St. Ich arbeitete drei Jahre für sie - 1983-85. 1986 dann arbeitete ich im East Village für die Paolo Salvador Gallery, weil mir dort erlaubt wurde, einige Male mit über das Galerieprogramm zu entscheiden. Ich ermöglichte 1986 Polly Apfelbaum ihre erste Einzelausstellung in New York City. Ich kuratierte eine 3-Personen-Ausstellung mit Margaret Wharton, Louise Bourgeois und Nancy Graves. Das konnte ich alles machen, aber ich arbeitete nur ein Jahr dort. Die Galerie machte zu und 1987 - ich war 27 Jahre alt - hatte ich die Aussicht auf einen Job. Jemand bot mir Geld an, um eine Galerie zu eröffnen und dies tat ich 1987 dann im East Village. Es war der erste Kunstraum, den ich eröffnete. Die Galerie hieß "fiction/nonfiction". Ihr Programm begann im East Village und klärte sich dann so langsam wie dies bei Galerien der Fall ist - Leute kommen hinzu, ein paar Beziehungen funktionieren nicht, ein paar Künstler haben ab und sind in der Weise involviert wie die Galerie wahrgenommen wird. Die Galerie erfährt von daher durch jene Künstlern sowohl eine Erweiterung als auch eine Einschränkung. Diese Galerie lief von 1987 bis 1995. Jedoch hatte sie mehr als einen Ausstellungsraum und wechselte ab einem bestimmten Punkt den Namen, aber behielt im Kern dasselbe Programm. Ich zog in ein Gebäude in der Prince Street 130 und nannte die Galerie "Jose Freire Fine Art", die aber dieselbe blieb. 1995 kam für die Galerie der Bruch. Es gab absolut keine andere Möglichkeit mehr, um sie zu halten.

I opened in the East Village in 1987

And, in 1995, that gallery went bust.

continued on page 12

5

M: Why?

J: The overhead was high. Really, really high. When the market dropped in the early '90's, it had no effect on me at all and I thought that I was impervious to the ebb and flow of the greater economy. Clearly a mistake. My overhead was very high and, at the time, I prided myself on most of the program not selling.

M: Warum?

J: Der Kostenapparat war hoch. Sehr, sehr hoch. Als der Markt in den frühen 90er einbrach, hatte dies für mich überhaupt keine Bedeutung und ich dachte, dass mich das allgemeine ökonomische Auf und Ab nichts angehe. Eindeutig ein Fehler. Mein Kostenapparat war sehr hoch und zu dieser Zeit war ich stolz darauf, das meiste im Programm nicht zu verkaufen.

I don't have any money at all. Never did.

M: Why?

J: Because, it showed that the work was difficult. Commercial failure is the only thing that proves that work is difficult. If every artist in a gallery sells, then you've got a shop. You're not fighting any battles. And, I need that conflict, for myself, to feel engaged. But, you can't have a really, really high overhead if you're doing ten shows a year and only three of them are selling – unless you have vast amounts of money and I don't have any money at all. Never did. There was that backing at the gallery in the East Village and that lasted only one year. So, in 1995-96 I did a few shows out of a very small office on Broadway, and then I took a ground floor space in Chelsea. I took it with Lisa Ruyter, who – at the time – was my wife. She had had a gallery in D.C. called "Team". She'd done 2 shows in Washington, maybe 3. So, we had this space - it was 3200 square feet on a ground floor. We paid \$ 1500 or \$1600 a month for rent. And, the way the space worked is that we split it into three sections. The front room was the gallery, the back one was her studio and the center space was shared. So, Team Gallery opened October 11, 1996.

So, Team Gallery opened October 11, 1996

M: Und warum?

J: Weil es zeigte, dass die Arbeiten schwierig waren zu verkaufen. Nur wenn es kommerziell falsch läuft, zeigt sich, dass Arbeiten schwierig sind. Wenn jeder Künstler in einer Galerie verkauft wird, dann hast du einen Shop. Du brauchst in keinsten Weise kämpfen. Und ich brauche für mich diesen Konflikt, um zu spüren, dass ich engagiert bin. Aber du darfst nicht so einen wirklich sehr hohen Kostenapparat haben, wenn du zehn Ausstellungen im Jahr machst und nur drei verkaufst - es sei denn, du hast ungeheuer viel Geld und Geld habe ich sowieso überhaupt keines. Zu keiner Zeit. Es gab mal jene Unterstützung für die Galerie im East Village, die aber nur ein Jahr dauerte. 1995/96 machte ich schließlich ein paar Ausstellungen in einem sehr kleinen Büro am Broadway, dann nahm ich einen Ausstellungsraum in einem Erdgeschoß in Chelsea. Den nahm ich zusammen mit Lisa Ruyter, die zu dieser Zeit meine Frau war. Sie hatte eine Galerie in D.C. gehabt namens "Team". Sie hat 2 oder 3 Ausstellungen in Washington gemacht.

So hatten wir also diesen Ausstellungsraum von 975 qm im Erdgeschoß. Wir zahlten \$ 1500 oder 1600 im Monat als Miete. Der Raum funktionierte so, dass wir ihn in drei Sektionen aufteilten. Der vordere Raum war die Galerie, der hintere war ihr Atelier und und der in der Mitte war geteilt. Team Gallery eröffnete dann am 11. Oktober 1996.

M: Why did you eventually leave Chelsea to move to 83 Grand Street in Soho?

J: Lisa's career really took off and it was impossible for her to be involved in the gallery. She needed to have a kind of autonomy. She moved her studio to Brooklyn so she could paint on her own and the gallery evolved on its own. Of the ten years Team was in Chelsea, six of those years it was run by me solely.

M: Warum hast du zuletzt Chelsea verlassen, um in die Grand Street 83 zu ziehen?

J: Es begann tatsächlich Lisa's Karriere und es war unmöglich für sie, weiterhin in der Galerie involviert zu sein. Sie brauchte so eine Art Autonomie. Sie zog mit ihrem Atelier nach Brooklyn, so dass sie für sich malen konnte und die Galerie wiederum sich selbst weiter entwickeln konnte. Von den zehn Jahren, die Team in Chelsea war, habe ich sechs Jahre alleine gemacht.

M: And where is Lisa in your life now?

J: She's a friend, and an ex-wife, and a really interesting artist who lives in Vienna/Austria – just in case there's a Vienna upstate. When the lease was going to end, I started looking for space. I really did not want to be in Chelsea anymore. I didn't like it. I don't like it.

M: Und wo ist Lisa nun in deinem Leben?

J: Sie ist eine Freundin und Exfrau und eine wirklich interessante Künstlerin, die in Wien/Österreich lebt - es handelt sich um Wiens Hinterland. Als die Liason zu Ende ging, begann ich nach einem Raum zu suchen. Ich möchte wirklich nie mehr in Chelsea sein. Ich habe es noch nie gemocht und mag es auch jetzt nicht.

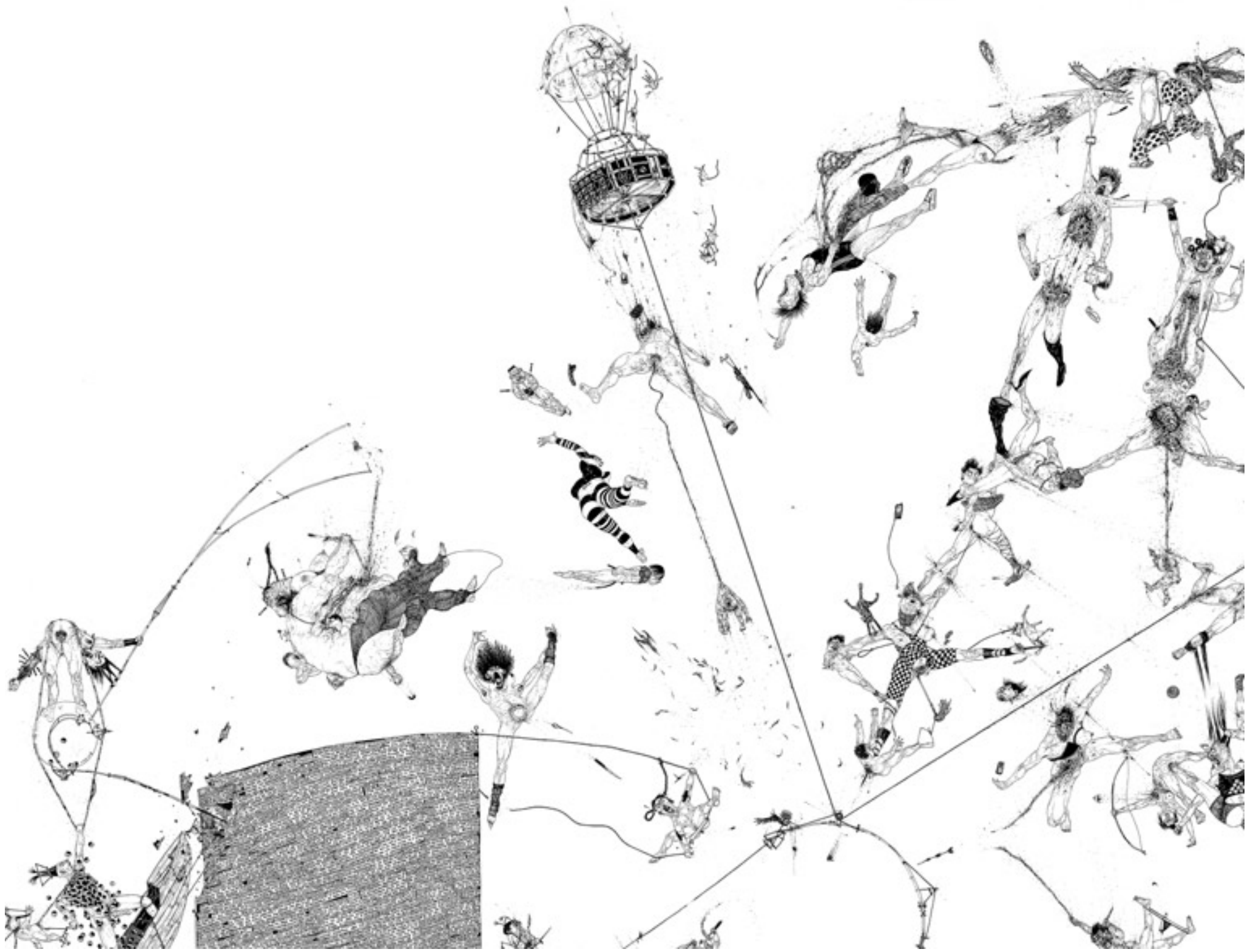
I really did not want to be in Chelsea anymore. I didn't like it. I don't like it...It's ugly.

M: Why not?

J: It's ugly. I did a Steven Parrino show in November 2004. There were four pieces in the main space of the gallery and I watched people walk in off the street, walk down the ramp, look in the gallery space. You could see them. They'd say, "Oh, it's all black." They'd turn around and walk out. And, I thought, "Steven has spent an entire year making this show. There are tons of deliberate, important decisions being made by him and no one is bothering to look at the work. And, if I was in Soho and people had to bust their ass to come to the gallery, they would give the work the time it deserves." I felt "I don't have a Chelsea gallery." What you end up having to do in Chelsea is you have to park a car in the middle of your space and set it on fire. You need this high production cost, inflammatory material – preferably both – in order to put on a show and get anybody's attention. I don't see how you can be engaged intellectually with the life of a gallery if that is the kind of pressure you're under when you program it.

M: Warum nicht?

J: Es ist abstoßend. Ich machte eine Ausstellung mit Steven Parrino im November 2004. Es gab vier Arbeiten im Hauptraum der Galerie und ich beobachtete die Leute, die über die Straße gingen, dann zur Rampe hinübergangen und sich die Galerieräume anschauten. Man konnte sie sehen wie sie sagten: „Oh, es ist alles schwarz“. Sie drehten sich herum und gingen raus. Und ich dachte 'Steven hat ein ganzes Jahr gebraucht, um die Ausstellung zu machen. Es gibt eine Riesensmenge an Überlegungen, wichtigen Entscheidungen, die von ihm gemacht wurden und keiner fühlt sich dazu angetan, auf die Arbeit zu schauen. Wenn ich in Soho wäre und Leute hätten ihren Hintern bewegen müssen, um in die Galerie zu kommen, würden sie der Arbeit die Zeit widmen, die sie verdient. Ich fühlte 'Ich habe keine Galerie in Chelsea.' Was man letzten Endes in Chelsea tun muss ist, ein Auto in die Mitte deines Ausstellungsraumes zu parken und es in Brand zu setzen. Du brauchst sowas wie hohe Produktionskosten, nicht entzündbares Material - vorzugsweise beides - für eine Ausstellung und du bekommst jedermanns Aufmerksamkeit. Ich kann nicht erkennen, wie man intellektuell engagiert sein kann beim Leben mit der Galerie, wenn man bei der Programmierung unter so einem Druck steht.



Vereiste Explosion

Ein Gespräch mit dem Künstler **Ralf Ziervogel**
*1975 in Clausthal-Zellerfeld, lebt und arbeitet in Berlin

von Anne Hahn

Auf den ersten Blick wirken deine Zeichnungen ziemlich brutal - da wird gekotzt, da werden Körperöffnungen penetriert. Ist das typisch für deine Arbeit, dass die Figuren interaktiv mit ihren Körpern agieren?

Du siehst Affen, Kinder, Frauen, Männer, die sind alle gleichgeschaltet und interagieren alle auf dem gleichen Niveau. Das ist für mich eine Variable. Ich habe genau an diesen Expressionen die Körper durchdekliniert. Über mehrere Blätter verteilt zieht sich dieser Strom, den ich im Spektrum von Höhlenzeichnungen bis Comic verorte. Das funktioniert als Zyklus. Irgendwann hört es am Körper auf, spannend zu sein. Es gibt keine Variationen mehr, die man darstellen muss. Weil das gedanklich schon fertig ist. Die Zeichnungen setzen sich so zusammen, aus der Überlegung und der Hand, die arbeitet.

Kann ich mir das so vorstellen, dass du einfach an irgendeiner Stelle anfängst?
Ich benutze die Maximalgröße von im Fachhandel erhältlichen Papier, beispielsweise 1,40 m x 10 m. Dann lege ich fest, ob es ein Hoch- oder ein Querformat wird, rolle sie ein Stück aus und fange einfach an. Hinten rolle ich sie wieder ein, das heißt, ich hab nie den richtigen Überblick über eine Zeichnung. Früher hatte ich auch ganz kleine Wohnungen, da konnte ich das gar nicht anders machen. Als ich in New York die Zeichnungen angefangen habe, hatte ich einen handtuchgroßen Platz dafür. Das heißt aber auch, **es gibt keine ästhetische Präferenz**. Das fand ich gut. Ab einem gewissen Stadium sind die Figuren immer filigraner geworden. Als wenn man nicht wieder zurück kann. Ich hab nie Aktzeichnungen gemacht, das hat mich nicht interessiert. **Es geht mir vor allem darum, so schnell wie möglich unveränderlich zu arbeiten**. Ich benutze Tinte, die man nicht löschen kann. Den Prozess verfolge ich immer weiter. Die Schichten setze ich auf einem Blatt nebeneinander. Das ist nicht perspektivisch hintereinander aufgefasst, deshalb ähnelt es eher Höhlenzeichnungen. Die Mischung aus Anzahl und Inhalt lässt sich darauf beziehen. Wenn du ein Mammut hast und eine Gruppe Strichmännchen drumherum, beziehen die sich auf die Zahl, die es braucht, um ein Mammut zu erlegen. Dazu kommt noch der erzählerische Wert. Bei mir wird dieser Wert immer gebrochen.

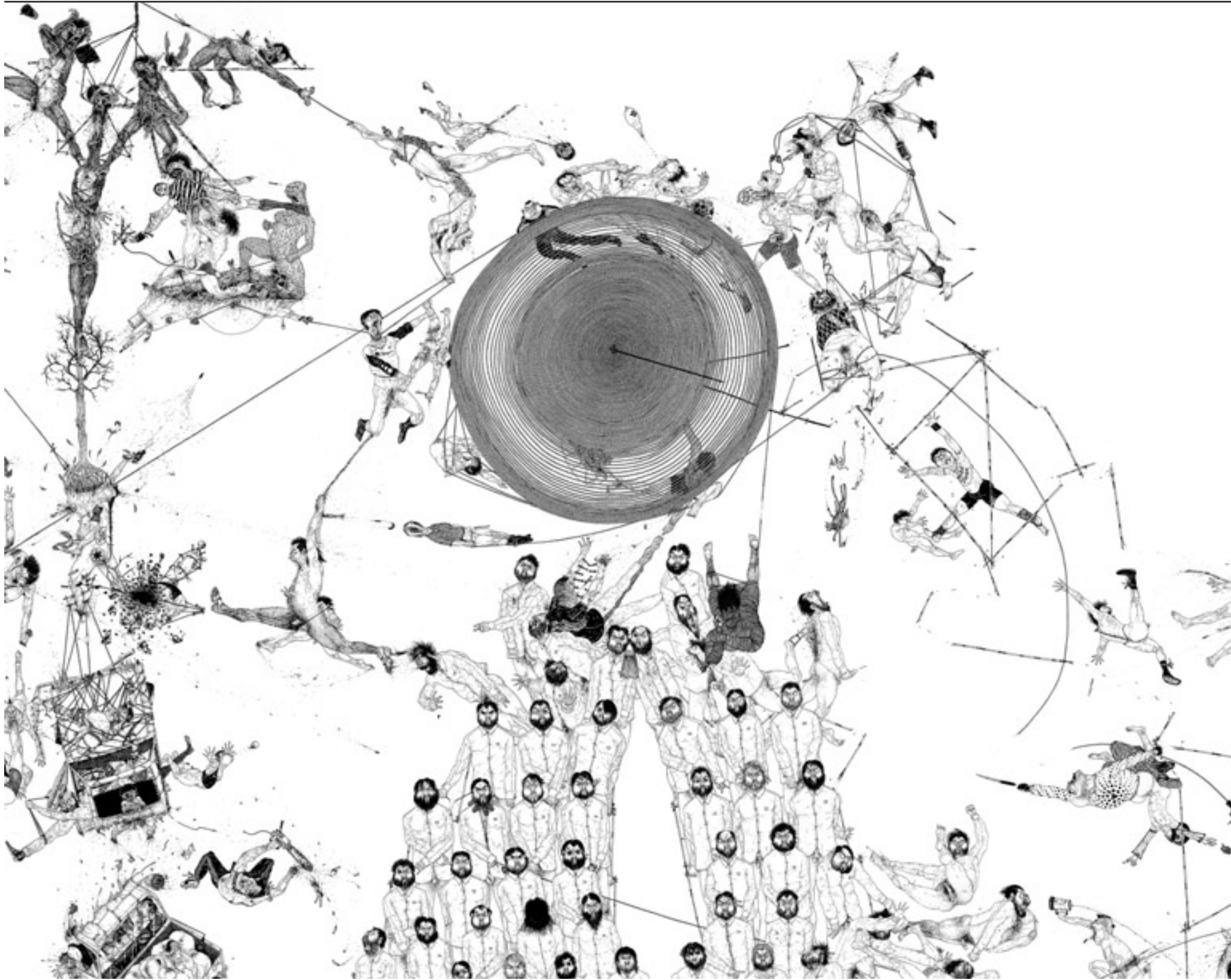
Es gibt zwar einen Strang und einen Zusammenhang, aber es gibt keine Erzählung in meinen Zeichnungen. Dieses Ornamentale hat von weitem etwas Anziehendes, aus der Nähe ist alles ohne Geheimnisse gezeichnet, es ist klar und offen, was da passiert. Aber durch die Mischung gibt es eine Interaktion mit dem eigenen Körper, durch die Größe kann man nicht alles auf einmal erfassen.

Schweben deine Figuren im luftleeren Raum, sind die Bilder dann als scheinbare Deckengemälde gedacht?

Nein, es gibt eine Gravitation. Wenn jemand wie Superman rumfliegt, ist das Comic, ich brauche die Gravitation. Es gibt immer einen undefinierten Boden, wo die langlaufen. Es ist total wichtig, dass die fliegenden Objekte mit Luft vollgepumpt sind oder kleine Rotoren besitzen, die zum Beispiel ein Brett halten, das langsam auseinanderfällt. Ich muss das selber glauben, dass das so funktionieren kann. Wenn einer abstürzt, dann passiert alles gleichzeitig, dadurch verhärtet sich auch das Aktionspotenzial. Wenn man eine Explosion hat, wird auf einmal alles kristallin, weil jedes einzelne Element gesehen wird. Jedes kleinste Schrapnell, das da rausfliegt, ist genauso explizit wie die innere Explosion. Es wird nichts unscharf. Und dadurch erhalte ich eine vereiste Explosion.

Wie bist du dahin gekommen - zur vereisten Explosion?

Ich habe mit Videos angefangen, davor hab ich aber auch schon gezeichnet. Ich habe immer nach dem direktesten Mittel gesucht. Es musste immer so schnell wie möglich meiner Ausdruckssuche entsprechen. Wenn eine Sache länger als einen Tag dauerte, hat mich das total genervt. Am Anfang hat mich der Minimalismus der 60er, 70er Jahre angezogen. Das fand ich toll, eine klare Formensprache, die ganz konkret war, wodurch ich deutliche Abstraktionsebenen erfahren habe. Dadurch konnte ich begreifen, was Darstellungsmöglichkeiten generieren können. Was für Bilder im Kopf dabei entstehen. Und dann hab ich ganz plump versucht, minimalistisch konnotierte Formen nachzubauen, durch den eigenen Körper zu jagen. Daher kommt dieser körperliche Aspekt, der mir total wichtig ist. Die Größe hat sich geeicht, handflächengroß. Es sind keine Puppen, es sind keine Actionfiguren, **es ist wirklich eine Zeichnung**. Nur das kann ich mir abkaufen, um so einen Kosmos zu erreichen, den ich erweitern kann, wo ich weitergehen kann, wo es einen pragmatischen Hoffungsstrang gibt, ähnlich wie bei den amerikanischen Pragmatisten. Es verläuft ins Extrem, es gibt immer Überraschungen und die Aggressionsstränge lösen sich auf, wenn ich über bestimmte Setzungen gelacht habe. **Der ganze Gewaltkram, das muss mir auch Spaß machen, sich brechen**. Es muss sich an einem gewissen Punkt in einen Gegensatz begeben, wo es auch wieder lustig wird. Das ist mir total wichtig. Am Anfang war es auch so gemeint, zum Beispiel bei einer frühen Zeichnung, wie ich eine Million Punkte auf einem Quadratmeter gemacht hab. Das ist schon fast mehr eine Übung, die wirklich durch den Körper geht.



Das Quadrat ist das klarste Ding. Was kann man mit dieser offenen Fläche machen? **Die organische Form, die da drin entsteht, kommt daher, dass ich den Handballen absetzen müsste, wenn ich quer rübergegangen wäre.** Wenn man in einer Linie von etwa 10 Punkten runtergeht, entstehen solche Formen. Ich hab links oben angefangen und bin wie ein Plotter runtergegangen. Dann das nächste angesetzt.

Wie lange arbeitet man an so was - das Blatt ist ja 1,10 x 1,10 m groß?

Die Arbeit hat bestimmt 3 Monate gedauert, das war ein Durchexerzieren. Da kam der Aspekt von Arbeit rein. Was nehme ich selber ernst, ab wann befinde ich mich auf einer Gratwanderung, dass der Inhalt noch stimmt? Warum mache ich das überhaupt? Arbeiten bis hin zu einem Durchhalten, das war wie Einatmen, Ausatmen, Weiteratmen. Ich wusste schon, dass es seine eigene Qualität bekommt. Es war keine Therapie, es war Erfahrung...

Aber die Umsetzung war dann mechanisch, Tag für Tag?

Ja, nee, das Schöne ist einfach, wenn man weggeht und kommt wieder hin, dann ist auf einmal etwas da! Ganz klassisch, ganz bildnerisch. Es ist etwas entstanden, das kann man mit Worten gar nicht erklären. Das zieht soviel Kraft, dass ich das einfach fortsetze.

Ich zeichne auf meinen Blättern ohne Lupe. Manchmal wird gefragt, ob das ein Druck oder eine Zeichnung sei? Ich mag das, wenn sich Aggregatzustände ablösen. **Das ist das Wichtigste für meine Arbeit.** Ich löse Zusammenhänge ab, indem ich eine bestimmte große Größe wähle, **indem das eben Erfasste nicht mehr das bestätigt, was es vielleicht ist,** aber dennoch ein Zug drin ist, weil die Figuren ihre Körperlichkeit noch zu 100% ausleben. Was ich nie verneinen darf, ist das Interesse an genau dieser Art und Weise. Die könnten ja auch alle Sport treiben. Als ich zum ersten Mal „Justine“ von Marquis de Sade gelesen habe, hab ich erste Ablösungsprozesse über die Sprache erlebt. Das war viel enger gespannt. Wie Extremsport, es geht immer weiter. Mir ist wichtig, das zu brechen. Ich bring es dann nicht auf eine Art Einsaugmodus, sondern belasse es auf einer Fläche, von der man sich auch wieder loslösen kann.

Lass uns das Bild „Universal“ ein bißchen näher anschauen. In der Mitte hängt ein Wal, in dem wiederum Menschen stehen, in Hautfalten...

Ja, das sind die Geschlechtsteile. Und das sind die Forscher, die sich selbst überwachen. Hier sind Monitore..., alles in überspitzter Absicht. Dort Kinder im Kinderheim, die haben Szenet-shirts an, mit " ficken, bumsen, blasen " von den Toten Hosen drauf. Mir macht es im Alltag Spaß, mir sowas vorzustellen. Das bringt mich zum Lachen. Viele Leute haben auf meinen Bildern deshalb auch so contemporäre Klamotten an, **alle hierarchielos miteinander verknüpft.**

Ich seh' sogar antike Krieger...

Hm, ganz plump ist zum Beispiel der Limes auf 'nem Luftschiff eingesetzt und als Symbol des Friedens werden Schafe runtergeschmissen. Unten wird alles bombardiert und ein Römer, vom Bochumer Theaterfond eingekleidet, bewacht das. Der Kaiser ist in dem Falle ein Goldfisch, der aber schon längst als Iglo-Ware herumschwimmt. Das, was sich aufbaut, fällt auch wieder zusammen. Es gewinnt keiner, alles löst sich ab. Aggregatzustände der Gedanken. Im Harz, wo ich aufgewachsen bin, im ehemaligen Grenzgebiet, sind immer so Ballons mit Grußkarten rübergefliegen, bei mir sind das dann die Schwäbisch-Hall-Ballons.

Zum Gesamtaufbau: Mitten beim Zeichnen gab es das Flugzeug, den Wal und das Luftschiff. Weil das aber zu hollywoodmäßig gewaltig aussah, hab ich aus den häßlichen Flugzeugen ein Mobilé gemacht. Damit kriegt das eine andere Dimension.

Die Gegenstände werden in der Bewegung angehalten, nicht wahr?

Genau, sie kriegen aber auch 'ne andere Richtung. Wie bei einem Mobilé können sie im Kreis herumfahren und eine bestimmte Geschwindigkeit aufrechterhalten. Und das alles passiert in diesem Moment, weil im nächsten ohnehin alles zusammenfällt.

Was ist denn zuerst da, wenn du eine Zeichnung anfängst? Die Grundidee oder die Figur?

Die Figur. Bis zur Hälfte weiß ich meist noch gar nicht, wie es weitergeht. Mal ist es ein Weg in die Disco an die Bar mit allen Klischees, mal ein Chor, der R A L F singt. Etwas Absurdes erfinden. **Ich nehme mich ab einem bestimmten Punkt nicht mehr ernst, nehme alles auseinander, setze es neu zusammen.** Nur auf dem Papier ist es fertig. Meine größte Zeichnung „Immobilie“ ist 6,65m hoch und 3,60m breit. Der Ort (Messehalle/Art Forum Berlin) war klar und ich wußte, wie hoch es gehen kann. Da hab ich immer weitergemacht, aufgerollt und weiter. Ich mach das als 1 zu 1 Prozess, der sich fortsetzt. Oben ist es viel detailgenauer als unten, obwohl man ab einer gewissen Höhe nichts mehr sieht.

Das ist der gegenteilige Ablauf zu einer Kirchenskulptur, wo die Chimären grob dargestellt werden, damit sie von unten aus weiter Entfernung deutlich erkannt werden können. Auf die Rückseite hab ich einen Druck gesetzt von einer kleinen Zeichnung, vergrößert und kopiert. Ich wollte, dass sich die Kraft der Zeichnung, die auf der einen Seite ist, dadurch, dass man das zweite entdeckt, ein bißchen auslöscht. Das macht man zwar nicht, das muss ja alles Kraft haben, ein Kunstwerk sein. Ich wollte das aber unbedingt, weil dann die Originalität der Zeichnung nicht mehr im Vordergrund steht. Das mischt sich, wird hierarchieloser. Etwas ist da, aber nicht so greifbar, wie es erscheint.

Abbildung linke und rechte Seite:

Ralf Ziervogel, Endeneu, 2006, Ink on Paper, 140 cm x 300 cm, Ausschnitt
Courtesy Ralf Ziervogel / André Schleichtrien Gallery, New York City

12
continued from page 5

M: Let's talk about the art fairs. Do you do a lot of your business at them? Do you like them? Are they a positive or a negative?

J: We do art fairs – and I've got to say that I spend an inordinate amount of time thinking about them.

M: Lass uns über die Kunstmessen sprechen. Machst du auf denen viele Geschäfte? Magst du sie? Sind sie gut oder schlecht?

J: Wir nehmen an Kunstmessen teil und ich muss sagen, dass ich über Gebühr viel Zeit damit verbringe, über sie nachzudenken.

M: Why?

J: Applying to them is really time consuming. Trying to get the various committees to know that you exist is time consuming. Deciding what you're going to show at a specific fair – and then all the work of going there – shipping the work, taking your staff – they're all very time consuming.

M: Warum?

J: Sich damit zu beschäftigen, kostet wirklich viel Zeit. Die verschiedenen Komitees zu erreichen, damit sie von dir erfahren, kostet viel Zeit. Zu entscheiden, was du zeigen willst bei speziellen Messen, dann die ganzen Arbeiten, die dort hin gehen sollen, der Transport davon, deine Leute - dies alles ist sehr zeitraubend.

M: And, costly, I imagine.

J: Yes. We can spend more money on an art fair than we do on two shows at the gallery.

M: Und kostet, vermute ich.

J: Ja. Wir können mehr Geld für eine Kunstmesse ausgeben als für zwei Ausstellungen in der Galerie.

M: There must be a payoff at the end.

J: It's promotional. We generally break even at art fairs. That is always my goal, because the costs can be alarmingly high. Alarmingly high. If we do an art fair and we break even, I think it's great. We've also done art fairs where we've lost every penny. When we did the first Basel Miami in 2002, I sold a painting for \$9000 and a drawing for \$640. So, I made half of that and I have absolutely no idea how much that fair cost me. 30 – 40,000 dollars. And, we've also done fairs that have been really financially successful.

M: Es muss sich am Ende auszahlen.

J: Das wäre förderlich. Normalerweise kommen wir auf den Kunstmessen auf 'plus minus null'. Das ist für mich immer ein Erfolg, weil die Kosten alarmierend hoch sein können. Alarmierend hoch. Wenn wir auf eine Kunstmesse gehen und machen 'plus minus null', glaube ich, ist das sehr gut. Wir waren auch auf Kunstmessen, auf denen wir jeden Pfennig verloren haben. Als wir zum erstenmal auf der Basel Miami 2002 waren, habe ich ein Gemälde für \$ 9000 und eine Zeichnung für \$ 640 verkauft. Das war die Hälfte von allem, aber ich habe keine Vorstellung, wie viel diese Messe mich kostet. 30 bis 40 000 Dollar. Und dann waren wir auch auf Messen, auf denen wir finanziell sehr erfolgreich waren.

M: Was art always what you thought you'd spend your life doing?

J: No.

M: War Kunst immer das, bei dem du dachtest, dass du damit dein Leben verbringen würdest?

J: Nein.

M: What did you think you'd spend your life doing?

J: I thought I would spend my life.....I didn't think it was my decision. I stumbled through life. I was a stumble-through-life kind of person. All I ever wanted to do when I was a kid was to live in N.Y.

M: Was dachtest du denn, womit du dein Leben verbringen würdest?

J: Ich dachte, ich würde mein Leben damit verbringen...Ich dachte nicht, dass es meine Entscheidung war. Ich straukelte durchs Leben. Ich war eine Art 'durchs Leben straukelnde' Person. Alles was ich jemals als Kind wünschte zu tun war, in N.Y. zu leben.

M: Where do you come from?

J: My family are from Spain.

M: Wo kommst du her?

J: Meine Familie ist von Spanien.

M: Is that where you were born?

J: Yes. We moved to the United States when I was small and lived in Newark, and various suburbs of Newark. And, when you grow up in New Jersey, if you're a specific kind of person, all you want to do is get out. The first place I lived in NY was on Walker Street between Church and Broadway. I worked in the music business for three or four years.

M: Bist du dort geboren?

J: Ja. Wir zogen in die Vereinigten Staaten, als ich klein war, und lebten in Newark und verschiedenen Vororten von Newark. Wenn man in New Jersey aufwächst und dann noch eine spezifische Art von Person ist, ist alles, was man sich wünscht, rauszukommen. Der erste Ort, an dem ich in NY lebte, war die Walker Street zwischen Church und Broadway. Ich arbeitete in der Musikbranche drei oder vier Jahre lang.

M: Which years were those?

J: 1980, '81, '82.

M: In welchen Jahren war das?

J: 1980, 81, 82.

M: I wrote for a music paper back then. What sort of music were you in?

J: Originally I worked for an agent – Bob Tulipan was his name - and one of his bands was Public Image Ltd, and so I kinda worked for Public Image Ltd. I did tour managing. I then worked for a woman named Ruth Polsky.

M: Ich schrieb zu jener Zeit für eine Musikzeitung. Welche Art von Musik mochtest du?

J: Ursprünglich arbeitete ich für einen Agenten - Bob Tulipan war sein Name -, und eine seiner Bands hieß "Public Image Ltd." und so arbeitete ich dann für "Public Image Ltd.". Ich managte die Touren.

Dann arbeitete ich für eine Frau namens Ruth Polsky.

M: I remember her. She died...

J: Yeah – she died outside of Limelight.

M: Ich erinnere mich an sie. Sie starb...

J: Ja - sie starb jenseits des Rampenlichtes.

M: I remember that. She got hit by a car, a cab I think. You worked with her?

J: I lived with her and I worked with her. She booked the bands at Danceteria and she always had rock star boyfriends. I was sandwiched somewhere between Peter Murphy and Lloyd Cole. But I should really make my sexuality clear for anyone reading this. Ruth Polsky was a really important figure in my life. And, Lisa Ruyter was a really important figure in my life – we were married for eight years. All that might give a reader the impression that I'm straight but that's not the case. I'm gay. I feel it's important I say that and to not misrepresent my sexual preferences because I think that's politically sketchy.

M: Ich erinnere mich daran. Sie wurde durch ein Auto getötet, ein Taxi, glaube ich. Du hast mit ihr gearbeitet?

J: Ich war mit ihr zusammen und arbeitete mit ihr. Sie buchte die Bands bei "Danceteria" und hatte immer was mit Rockstarjungs. Ich war irgendwo zwischen Peter Murphy und Lloyd Cole. Aber ich sollte jetzt wirklich meine Sexualität denjenigen, die das hier lesen, deutlich machen. Ruth Polsky war eine wirklich wichtige Figur in meinem Leben. Und Lisa Ruyter war eine wirklich wichtige Figur in meinem Leben - wir waren acht Jahre verheiratet. Alles dies mag dem Leser den Eindruck vermitteln, das alles klar ist, was aber nicht der Fall ist. Ich bin schwul. Ich fühle, das es wichtig ist, dies zu sagen, um nicht meine sexuellen Präferenzen falsch darzustellen, weil ich glaube, dass dies in politischer Hinsicht ein falsches Bild gäbe.

I was working at Danceteria, playing records.

M: What made you leave the music world and move into visual art?

J: I was working at Danceteria, playing records. I DJ'd, but not the dance stuff. I worked at Congo Bill – it was the VIP lounge upstairs. I played music to OD by – that was essentially it. I would do birthday parties for people. I met an art dealer through that and I went to work for her. So, I went directly from working at Danceteria to working for Phyllis Kind. It seemed to me that working in a gallery was no different than working in a nightclub. The only difference is that one took place at night and the other took place during the day. They were both environments that were completely rife with drugs, and posing, and cultural excesses - fashion, style, sarcasm, irony, so it didn't seem like a big change.

M: Warum hast du die Musikszene verlassen, um in die der visuellen Kunst zu wechseln?

J: Ich arbeitete bei "Danceteria" und spielte Schallplatten. Ich war ein DJ, aber nicht für den Tanzbereich. Ich arbeitete in der VIP Lounge Congo Bill treppaufwärts. Ich legte Platten auf bis zur Überdosierung - das war essentiell. Ich sollte Geburtstagspartys für Leute machen. Dabei traf ich eine Kunsthändlerin und arbeitete dann für sie. So wechselte ich direkt von der Arbeit bei "Danceteria" zu der bei Phyllis Kind. Es schien mir, dass die Arbeit in einer Galerie nicht anders war als die bei einem Nachtclub. Der einzige Unterschied ist, dass man dort nachts und hier tagsüber arbeitet. Bei beiden geht es vor allem um Drogen, Zurschaustellung und kulturellen Exzessen, Mode, Style, Sarkasmus, Ironie. Und daher schien es kein großer Wechsel zu sein.

I played music to OD by - that was essentially it.

M: Where did you go to school?

J: I was a college dropout. I went to Montclair State in New Jersey for two years and I dropped out in 1979.

I was a college dropout.

M: Wo bist du zur Schule gegangen?

J: Ich war ein Schulabbrecher. Ich ging zwei Jahre zur Montclair State in New Jersey und 1979 habe ich abgebrochen.

M: What did you study?

J: I was an English lit major and a film minor.

M: Was hast du studiert?

J: Ich hatte Englische Literatur als Hauptfach und Film als Nebenfach.

M: So, you left to follow your path?

J: OK – sounds good.

M: Dann bist du als gegangen, um deinen eigenen Weg zu gehen?

J: OK - klingt gut.

They were both environments that were completely rife with drugs, and posing, and cultural excesses - fashion, style, sarcasm, irony, so it didn't seem like a big change.

M: Film? Where and when did your involvement in film come about?

J: Team was a really weird gallery. The space on 26th Street was only open three days a week. Lisa and I worked desktop publishing jobs at the Princeton Review. We saved all of our money and we spent it at the Home Depot and we actually built that space. We hired guys to put the studs in because they had to shoot them into the cement floor, but everything else – the sheet rock, the electric, everything – we did.

At the time, the gallery was not financially viable. It didn't even return its operating expenses for the first three years. When it started to do so, it started to do so based on its video program. So, I thought it would really be interesting – instead of just talking about video because I like it – to talk about it because I actually know something about the moving image from a theoretical standpoint. So, I thought, the first thing I'd do was to go to college and I'd finish my BA because I was always embarrassed that I was a college dropout. So, I went back to school and I finished a BA. An English major with film minor. And, I applied to the masters program at New York University in Cinema Studies and I got in. It took me three years to do the MA. I did the MA while running the gallery. The gallery's first big successes – critically and financially – were its video artists. It was because I was really involved – on all levels of life – in moving image theory.

I did the MA while running the gallery

M: Film? Wo und wann trat dein Filminteresse zutage?

J: Team war eine wirklich schicksalhafte Galerie. Der Ausstellungsraum in der 26th Street war nur drei Tage die Woche auf. Lisa und ich arbeiteten am Schreibtisch bei der "Princeton Review" beim Desktop-Publishing. Wir sparten unser ganzes Geld für Zuhause auf und ermöglichten damit den Ausstellungsraum. Wir heuerten Jungs an, die die Stollen in den Zementboden machten, die da hineingeschossen werden mussten, aber alles andere - die Plattierung, die Elektrik - machten wir selber.

Zu dieser Zeit war die Galerie finanziell nicht existenzfähig. Sie deckte in den ersten drei Jahren noch nicht mal die laufenden Ausgaben. Als es dann soweit war, war es das Videoprogramm, das dies ermöglichte. Von daher dachte ich, dass es wirklich interessant sein könnte - um nicht nur über Video zu reden, weil ich es mochte - sondern darüber zu reden, weil ich vom theoretischen Standpunkt aus gesehen einiges über das 'Bewegte Bild' auch wusste. Das Erste war somit, das ich dachte, was ich tun sollte, zum College zu gehen und meinen BA zu machen - weil es hat mich immer auch gestört, dass ich ein Schulabbrecher war. So ging ich zurück zur Schule und machte den BA im Hauptfach Englisch und im Nebenfach Film. Und dann belegte ich das Magister-Programm an der NYU in Kinostudien und machte den Magister, was mich drei Jahre kostete. Ich machte den Magister, während die Galerie auf war. Der erste große Erfolg der Galerie waren - von der Kritik und vom Finanziellen her - die Videokünstler. Und zwar deshalb, weil ich wirklich in der Theorie über das 'Bewegte Bild' involviert war - in jeder Beziehung.

Grrrh5-6

The gallery's first big successes...were it's video artists.

M: Is there any area of particular interest?

J: I have a number of areas of expertise in cinema studies. When I finished the MA, I applied to the PhD program and I did the PhD program in two years – while continuing to run the gallery. I kept having comprehensive exams and they were always scheduled the week of the Armory. That's why there's this joke that we do the Armory every year, but I'm never at it. I would install it and we would have the opening and the next morning I would go and I would pick up my comprehensive exam and I would spend the week doing the comp. When you do a PhD, you have to write a dissertation, unfortunately. I decided to write a dissertation on the representation of punk rock in cinema – because I lived through it and I'm really interested in it. I'm interested in a lot its aesthetic parameters. That is why the work in my gallery largely rejects color and is interested in cheap reproduction. It's interested in subcultures because it's my life and those are my interests.

...I did the PhD program in two years...

M: Gibt es noch einen Bereich von besonderem Interesse?

J: Ich habe eine ganze Reihe von Untersuchungsbereichen beim Filmstudium. Als ich den Magister gemacht hatte, belegte ich das Promotionsprogramm und absolvierte es in zwei Jahren - während die Galerie weiterhin auf war. Ich musste umfangreiche Prüfungen ablegen, die alle in der Woche der Armory lagen. Deshalb der Spaß, dass wir zwar jedes Jahr auf der Armory sind, aber ich selbst nicht dort bin. Ich würde es gerne so beibehalten. Wir haben die Eröffnung und am nächsten Morgen gehe ich und nehme meine umfangreichen Prüfungen auf und verbringe die Woche damit. Wenn man promoviert, muss man unglücklicherweise eine Dissertation schreiben. Ich beschloss, eine Dissertation über die Repräsentation des Punkrock im Kino zu schreiben, weil ich ihn lebe und wirklich an ihm interessiert bin. Ich bin an eine ganze Reihe ästhetischer Parameter interessiert. Und zwar deshalb, weil ich in meiner Galerie meistens die Farbe außen vor lasse und mehr an billigen Reproduktionen interessiert bin. Subkulturen sind interessant, sind mein Leben und finden

(the work in the gallery) It's interested in subcultures because it's my life and those are my interests.

M: Can I read your dissertation?

J: I'm still writing it. I'm ABD – All But Dissertation. I taught at NYU last spring. I did a comparative directors course for undergrads on Luis Bunuel and Fritz Lang – largely about the relationship of German Expressionism to Surrealism. Next spring I will teach an undergrad course in Punk. It's a multidiscursive formation and therefore it's impossible to teach only one element of it. You can't teach "punk film" and not talk about the music and the culture and Marxist politics and economy, fashion and design. It really is a beast with many, many heads...Very much about the idea of bridging scenes...the idea that in urban environments it's impossible to break down events based upon media specificity. For example, there is a relationship between the picture theory artists out of Artists Space and the No Wave scene. These things are concurrent events. Punk and disco were concurrent events. You can't split one thing off from another.

M: Kann ich deine Dissertation lesen?

J: Ich schreibe noch dran. Ich bin "ABD" - mache alles mögliche, aber keine Dissertation. Ich lehrte an der NYU letzten Frühling. Ich machte einen Kurs "Vergleichende Regiearbeit" für Nichtgraduierte über Luis Bunuel und Fritz Lang - meistens über die Beziehung des deutschen Expressionismus zum Surrealismus. Nächsten Frühling werde ich einen Nichtgraduiertenkurs in Punk geben. Es ist ein multidiskursiver Teil und von daher möglich, nur ein Element davon zu unterrichten. Man kann nicht "Punkfilm" unterrichten und dabei nicht über Musik, die Kultur, marxistische Politik und Ökonomie, Mode und Design sprechen. Es ist wirklich ein Biest mit vielen, vielen Köpfen...Besonders was die Ideen der Zwischenbereiche anbelangt...der Idee, das es in urbanen Environments möglich ist, Events aufgrund von medialen Besonderheiten zu verändern. Zum Beispiel gibt es eine Beziehung zwischen den Bildtheorie-Künstlern außerhalb von Künstlerausstellungsräumen und der No Wave-Szene. Diese Dinge sind zusammenwirkende Events. Punk und Disco waren zusammenwirkende Events. Du kannst nicht das eine vom anderen trennen.

M: Let's talk about the association with Barbara Gladstone for the Banks Violette show. How did that happen?

J: I've known Barbara since 1984 when Phyllis Kind asked me to go to her house and hook up her VCR. That's when I first met her.

Banks is in an unusual situation, which is basically that we formed our relationship over a three year period of time, during which I couldn't get anyone to buy the work and no one would write about it. So, it was really a fundamentally pure relationship between a dealer and an artist that only had to do with one person's admiration for the other person's work. He could judge me based solely on my commitment to his work without reward. That's a pure relationship. Then, over the course of a two year period of time, he exploded at an alarming rate. I personally believe that you should work with as many dealers as possible and your artists should show in as many places as possible. I thought, if I were Banks Violette and if I could show anywhere in New York, where would I show? And, the answer is Barbara Gladstone. If you show with Larry Gagosian, it might possibly look to the world like you've made a decision based solely on money. If Banks Violette is a hard edged artist, a difficult individual who is dealing with dark subject matter, and all of a sudden he shows in what is essentially a corporate environment – a fantastic corporation, but a corporation nonetheless – it could look like he sold out. Barbara Gladstone doesn't carry that negative connotation, while at the same time you wouldn't say she's not as good as Gagosian. She's, for me, the best in New York...she's a woman who's interested in getting results.

She's (Barbara Gladstone), for me, the best in New York...

M: Lass uns über die Verbindung zu Barbara Gladstone wegen der Ausstellung mit Banks Violette reden. Wie kam es dazu?

J: Ich kenne Barbara seit 1984 als Phyllis Kind mich fragte, ob ich bei ihr zuhause einen Videorecorder anschließen könnte. Da traf ich sie zum ersten Mal. Mit Banks verhält es sich insoweit ungewöhnlich als wir uns über drei Jahre lang kennen, währenddessen ich niemanden finden konnte, der die Arbeit gekauft hätte und auch niemanden, der darüber geschrieben hätte. Von daher war es eine fundamental klare Beziehung zwischen einem Händler und einem Künstler, die nur mit der Bewunderung des einen für die jeweilige Arbeit des anderen zu tun hatte. Er konnte mich alleine schon einschätzen aufgrund meines Zugangs zu seiner Arbeit, ohne was zu erwarten. Das ist eine klare Beziehung. Dann, im Laufe von zwei Jahren, explodierte er in einer alarmierenden Weise. Ich selbst glaube, dass man mit so vielen Händlern wie möglich arbeiten sollte und deine Künstler sollten an so vielen Orten wie nur möglich ausstellen. Ich fragte mich, wenn ich Banks Violette wäre und könnte überall in New York ausstellen, wo ich das tun würde. Die Antwort ist "Barbara Gladstone". Wenn man bei Larry Gagosian ausstellt, könnte es für alle so aussehen, als wenn man sich nur für das Geld entschieden hätte. Wenn Banks Violette ein eckiger Künstler sein sollte, ein schwieriges Individuum, der sich mit dunklem Stoff beschäftigt, plötzlich hier etwas zeigt, was im Wesentlichen eine Kooperationsarbeit ist - eine fantastische Kooperation, aber nichtsdestoweniger eine Kooperation -

könnte es so aussehen, als ob er beim Ausverkauf sei. Barbara Gladstone ist nicht mit dieser negativen Bedeutung besetzt, so dass man nicht gleichzeitig sagen kann, sie sei nicht so gut wie Gagosian. Sie ist für mich die Beste in New York und eine Frau, die an Ergebnisse interessiert ist.

We had a meeting and we figured out how it could be done and when it could be done and I said, "Banks, I'm sorry, but I've been working on this thing happening and it's going to happen and your life is going to be horrible and I apologize for this. I apologize for the fact that it's going to alienate you from your peers. That it's going to put an enormous amount of pressure on you. But, this is really important for your career. I wanted people to look at his work in a gallery like that, to understand that he's not a part of some little rat pack, that he is to be considered a sculptor and that the work is to be seen in a complex lineage. It's one thing for him to be read against Matthew Barney, for him to be read against Richard Prince. But, Banks being read against those two people makes it clear his work can be brought into dialogue with Richard Serra and Dan Flavin and Sol Lewitt – that the work is actively engaged with some of the same issues.

Wir trafen uns und überlegten, wie und wann es gemacht werden könnte und ich sagte: „Banks, entschuldige, aber ich arbeite daran, dass es realisiert werden kann und es wird realisiert. Dein Leben wird horormäßig sein und ich entschuldige mich dafür. Ich entschuldige mich für die Tatsache, dass du deinesgleichen fremd werden wirst. Du wirst einem hohen Druck ausgesetzt sein. Aber es ist wirklich sehr wichtig für deine Karriere. Ich wollte, dass die Leute in einer derartigen Galerie seine Arbeit sehen, um zu begreifen, dass er nicht zu irgendeinem kleinen Gesindel gehört und als ein Bildhauer angesehen wird, dessen Arbeit in einer komplexen Folge steht. Die eine Sache für ihn ist, mit Matthew Barney und mit Richard Prince verglichen zu werden. Aber Banks mit beiden zu vergleichen macht klar, dass seine Arbeit in einen Dialog mit Richard Serra und Dan Flavin treten kann und einige derselben Inhalte behandelt.

M: I have one more question. It's obvious that you're very smart – this conversation makes that very clear. So, why did you quit school after two years?

J: (Pause) Because I was a drug addict.

M: Ich habe noch eine Frage. Es ist augenfällig, dass du sehr smart bist - die Unterhaltung macht dies sehr deutlich. Warum hast du nach zwei Jahren die Schule verlassen?

J: (Pause) Weil ich ein Drogenabhängiger war.

M: Do you want to talk about that?

J: I don't know...I was drinking from a very early age. I was a substance abuser – I used drugs from the age of 13 on. You asked me earlier what I thought I'd do with my life. What I thought I'd do with my life was take drugs. That's really what I did. Everything else was secondary to that. That was the most important thing and that's what I did. I did that from the age of 13 until I was 25. When I was 25 I first tried to get clean. I slipped back and forth for four years. I finally got clean when I was 29.

M: Möchtest du darüber sprechen?

J: Ich weiß nicht...Ich habe von sehr früh an getrunken. Ich habe damit Mißbrauch getrieben - ich nahm Drogen ab 13 Jahre. Du hast mich vorher gefragt, was ich mit meinem Leben zu tun gedachte. Was ich zu tun gedachte war, Drogen zu nehmen. Das ist tatsächlich das, was ich tat. Alles andere war dazu nebensächlich. Das war das Wichtigste und so tat ich es. Ich tat es von 13 bis ich 25 war. Als ich 25 war, versuchte ich zum ersten Mal, clean zu werden. Es war ein Hin und Her vier Jahre lang.

I never thought I would turn 30.

M: How did you do that?

J: I never thought I would turn 30. All of a sudden I was faced with this weird prospect of the fact that life was going to continue and it seemed so pathetic to no longer be young and to still be a junkie. That was just so pathetic – you know what I mean – to be an old drug addict, and I considered 30 old. I was about to enter a period of my life that I didn't think I would ever live to see so everything changed. I got clean when I was 29, and a half.

M: Wie hast du das gemacht?

J: Ich dachte niemals, dass ich über 30 werden würde. Ich war auf einmal mit dieser schicksalhaften Tatsache konfrontiert, dass das Leben weiterging. Es schien so pathetisch, nicht länger jung und immer noch ein Junkie zu sein. Das war so pathetisch - du weißt, was ich meine -, ein alter Rauschgiftsüchtiger zu sein in Anbetracht des Alters von 30. Ich war dabei, in eine Lebensphase einzutreten, von der ich nicht dachte, dass ich sie jemals erleben würde, um zu sehen, wie sich Dinge änderten. Ich war mit 29 einhalb clean.

M: I hope you'll let me put this story in because it has a happy ending.

J: It does have a happy ending, yes.

M: Ich hoffe, du erlaubst mir, diese Geschichte mit reinzunehmen, weil sie ein glückliches Ende hat.

J: Sie hat ein glückliches Ende - ja.

M: We've talked about a lot of things. Is there anything I've missed that you would like to discuss?

J: I can't think of anything because I don't know what we've talked about.

M: Wir haben über viele Dinge gesprochen. Gibt es etwas, was ich vergessen habe und über das du gerne gesprochen hättest?

J: Ich kann an nichts mehr denken, weil ich ich nicht weiß, worüber wir gesprochen haben.

BRANDENBURGISCHE KULTURSTIFTUNG COTTBUS

Vorm Horizont
Kunstmuseum Diesellochwerk Cottbus
Ausgesuchte Stücke der Sammlung

im Kunstraum Potsdam

Schiffbauergasse 4d, 14467 Potsdam

bis 11. November 2007