

160 einer, der auf Tourneen und in den Studios dieser Welt, in Kneipen, aber vor allem in seiner Wüste ununterbrochen vor sich hin kritzelt und strichelt, etwas herstellen kann, das sich anderswo als Werk gegen Traditionen behaupten kann. Neben der Kalifornien-Nummer muß für diese Behauptung die Schamanen-Nummer erhalten, Julian Schnabel wurde nicht müde, im Verlauf der ersten Van-Vliet-Ausstellung in Köln wie ein Mantra zu wiederholen: „Schamane“.

Tatsächlich sollte man zumindest offen lassen, ob nicht Beziehungen zwischen der so überaus unbekanntem und über unterirdische Kanäle mit sich selbst kommunizierenden Kulturgeschichte Kaliforniens und Van Vliets Bildern bestehen, also zwischen Big Sur, mexikanischen Toteskulten in der Pop-Version, Legenden von Aztlan, Städten, die Mountainlake heißen, aber in der flachen Wüste liegen, einem Netzwerk aus Entziehungskliniken und religiösen Orten und der Malerei Beefhearts, die so profund ist wie seine Musik. Wenn man all diesen Tierchen, Spuren, grünen und weißen Aliens und Abstracta nicht immer den Status von Innereien eines tortured artists oder von kindlich-genialen Repräsentationen der Gegenstände einer kindlichen Kultur zuschreiben würde, sondern sie als souveräne Erfindungen würdigte, könnte man dem Mittfünfziger als Maler vielleicht gerecht werden: Erfindungen, die offen lassen, ob sie Wale darstellen, Wale retten oder Wale sein wollen (Wale als nur ein typisch kalifornischer Gegenstand zwischen totaler Künstlichkeit und dringend zu rettender, also allerwirklichster Wirklichkeit: Im Wal trifft sich das kollektive Imaginäre mit dem sophisticateden Superhelden-Spielzeug-Design so wie zuvor bei E.T.).

Dafür, daß der Maler Van Vliet bei einer dort beginnenden Betrachtung den Verlust des Jahrhundertmusikers kompensiert, spricht

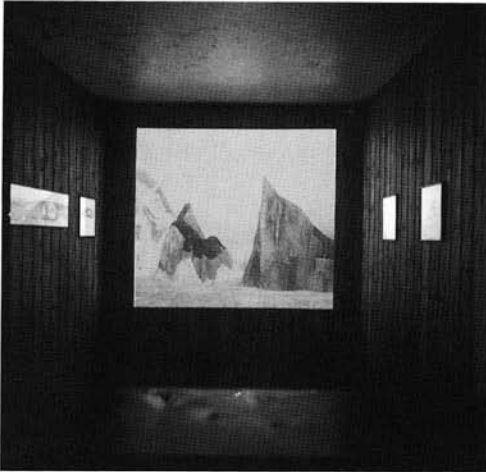
freilich nicht mehr als für das Gegenteil, außer der Einheit der Person, von der bekanntlich als Beweismittel nicht viel zu halten ist, aber wir wissen jetzt auch, daß es nicht ausgeschlossen ist, und wir haben eine kleine Ahnung, nämlich die, die ich neulich an einem Nachmittag in der Galerie Werner hatte und die ganz nett war. Es hat schließlich auch ein paar Jahrhunderte gedauert, bis Wesen auf dieser Welt rumliefen, die fein und dekadent und amüsant genug waren, um den Bücherbestellisten des späten Rimbaud mehr abzugewinnen als der Poesie des frühen. In diesem Sinne: Späteren Generationen ...

DIEDRICH DIEDERICHSEN

Ultima Thule Anna Gudjonsdottir and Till Krause in Friesenwall 120

Months of planning with the strange creatures in your head can sometimes expose the importance of being earnest. The allegorical parallel of this exhibition is the leading character in E.A. Poe's novella „The Travels of Arthur Gordon Pym“ who was neither trying to be a gin nor a tonic, but was instead on a quest for imperceptibility.

Friesenwall 120 has at times been a clubhouse and at times an institution, but never before has access to that secret center – namely, the toilet – been annexed. This censorship makes Friesenwall emerge as a space, as against a background of space as might have originally been perceived; thus opening itself up to the cosmos. The allusion to illusion becomes clear when one stands in front of the glass counter that separates the two rooms, and looks through a constructed interior onto a hauntingly lit landscape that makes you dizzy as you gaze at the perspectival inconsistencies. This is a journey of mutated relations of space, and can be a



34

nightmare for practitioners of interpretation.

Reversing visually, there is a frosty, jagged landscape painting, then the installed sauna-like room with framed drawings that hang on the wall. Continuing physically, in front of us there is a museum-like barrier that turns this into a „diorama“. The front room is blacked out, lit only by the diffuse light of the installation. One perceives the beginnings of a maze as one has to go round a wall that divides the room in half. Out the door and on the streets again, everything is becoming awry: this car was not built for comfort but for speeds to explode re presentation, inviting one to flip into a haecceity.

Having heard the artists speak about their work, as I understand it one should generally perceive the efforts of production becoming a futile joke when presented as an exhibition. While the affects of the installation are intended to transform work against a background of leisure instead into relations of perception oscillating between these extremes, Till Krause and Anna Gudjonsdottir understand the imminently encroaching

capitalist appropriation of these fluctuations and have been forced to combat this by negating the possibility of their own psychological satisfaction of exhibiting, through a conception of their effort as an intensely earnest affectation when exhibited. 161

Though they have a pure desire and a love for the process, they are at the same time aware of the limits to which they are bound: Presented as an exhibition object the installation turns into a pathological object, a „Was für ein Aufwand!“ as one of the audience exclaimed at the opening, and exposes an impure though abstract didactic desire on the side of the artists to intervene and to show that limitless love resides outside the limits of the signifier, where it exists as a permanent experimental walk.

One should therefore maintain a critical distance to any of the show's affects, and let the sound of silence that pervades the space expose a reserve, a something more than language, an opening that prevents a paradoxical conclusion and instead returns the accent from the exhibition back onto the journey – a creative line of flight achieving lightness.

(The show goes on to the Künstlerhaus in Stuttgart, ending at Sonsbeek in Arnheim this summer.) KIRON KHOSLA

Wolfgang Max Faust

„Wolfgang Max Faust weiß seit 1987, daß er HIV-positiv ist, und entdeckt nun 'neu die Faszination des Körpers', aber auch 'die Lust des Kreuz- und Querdenkens'. In einer autobiographischen Textmontage ... („Das alles gibt es also. Alltag, Kunst, Aids“. Edition Crantz, Stuttgart, 400 Seiten, 48 Mark), verknüpft er die Betrachtung seiner Krankheit und allerlei Seitenhiebe auf den Kunstbetrieb mit der Diagnose, die Avantgarde sei untergegangen. Faust, 49, hat sich als Kritiker,