

ROMAN BUXBAUM



Malerei *Malířství*

EDITION MOSEL UND TSCHENCHOW

ROMAN BUXBAUM

Malerei *Malířství*



Ein Philosoph trieb sich immer dort herum, wo Kinder spielten. Und sah er einen Jungen, der einen Kreisel hatte, so lauerte er schon. Kaum war der Kreisel in Drehung, verfolgte ihn der Philosoph, um ihn zu fangen. Daß die Kinder lärmten und ihn von ihrem Spielzeug abzuhalten suchten, kümmerte ihn nicht, hatte er den Kreisel, solange er sich noch drehte, gefangen, war er glücklich, aber nur einen Augenblick, dann warf er ihn zu Boden und ging fort. Er glaubte nämlich, die Erkenntnis jeder Kleinigkeit, also zum Beispiel eines sich drehenden Kreisels, genüge zur Erkenntnis des Allgemeinen. Darum beschäftigte er sich nicht mit den großen Problemen, das schien ihm unökonomisch. War die kleinste Kleinigkeit wirklich erkannt, dann war alles erkannt, deshalb beschäftigte er sich nur mit dem sich drehenden Kreisel. Und immer wenn die Vorbereitungen zum Drehen des Kreisels gemacht wurden, hatte er die Hoffnung, nun werde es gelingen, und drehte sich der Kreisel, wurde ihm im atemlosen Laufen nach ihm die Hoffnung zur Gewißheit, hielt er aber dann das dumme Holzstück in der Hand, wurde ihm übel und das Geschrei der Kinder, das er bisher nicht gehört hatte und das ihm jetzt plötzlich in die Ohren fuhr, jagte ihn fort, er taumelte wie ein Kreisel unter einer ungeschickten Peitsche.

Franz Kafka, DER KREISEL

Erscheint anlässlich folgender Ausstellungen:

Galerie Bob van Orsouw, Zürich:	7.12.1990 bis 19.1.1991
Galerie der Hauptstadt Prag:	23.2.1990 bis 20.3.1991
Galerie der jungen Kunst, Prag:	23.2.1991 bis 10.3.1991
Galerie in Lenzburg, Schweiz:	8.6.1991 bis 6.7.1991
Galeria Athenea, Barcelona:	19.9.1991 bis 18.10.1991
Galerie Mosel und Tschechow, München:	19.11.1991 bis 14.12.1991 und 14.1.1992 bis 12.2.1992

Katalog se vztahuje na tyto výstavy:

Galerie Bob van Orsouw, Curych:	7.12.1990 do 19.1.1991
Galerie hlavního města Prahy:	23.2.1991 do 20.3.1991
Galerie mladých, Praha:	23.2.1991 do 10.3.1991
Galerie in Lenzburg, Schweiz:	8.6.1991 do 6.7.1991
Galeria Athenea, Barcelona:	19.9.1991 do 18.10.1991
Galerie Mosel und Tschechow, München:	19.11.1991 do 14.12.1991 a 14.1.1991 do 12.2.1992

Der Katalog wurde unterstützt von:

Katalog podpořili:

Pro Helvetia
Kuratorium des Kantons Aargau
Stadt Baden
Kulturförderung des Migros Genossenschaftsbundes
Gewerbebank Baden
Motor-Columbus AG
Aargauische Kantonalbank
Nestlé Vevey

Inhaltsverzeichnis
Obsah

<i>Franz Kafka</i> Der Kreisel	3
<i>Jana Ševčíková, Jiří Ševčík</i> Zur Ausstellung von Roman Buxbaum K výstavě Romana Buxbauma	7
<i>Claudia Jolles</i> The bear went over the mountain - Zeitalter der Vernunft und der Tag danach Věk rozumu a den poté	23
<i>Noemi Smolik</i> Wollt Ihr die totale Kunst? Zu Arbeiten von Roman Buxbaum K práci Romana Buxbauma	47
<i>Roland Barthes</i> Plastik	55
Biographische Angaben, Impressum	62
Danksagung	63

Zur Ausstellung von Roman Buxbaum

Die tschechische Kultur soll nach Europa zurückkehren. Es fragt sich, wo waren wir bisher, wohin kehren wir zurück und worin besteht die Rückkehr. In neuester Zeit leidet Ost und West unter dem Komplex des Kolumbus. Wir aus dem Totalitarismus werden entdeckt wie eine fremde Zivilisation - ähnlich wie das Dritte Reich nach dem Ende des zweiten Weltkriegs entdeckt wurde. Der Westen schaudert über der perversen Mutation, erwartet aber zugleich, dass wir die erschöpften Entdecker mit dem frischem Lebenssaft eines primitiven Stammes erquickten. Wir aus dem Osten - ebenfalls dem Kolumbus gleich - entdecken den Westen mit allen Illusionen und Realitäten. Wir entdecken aber auch unsere verstümmelte Vergangenheit und hegen die Hoffnung, dass dort unten irgendwo die vergessene Wahrheit schlummert. Die Kunst bei uns war stark an die politische Realität gebunden. Unter dem Hammer der Zeit verzernte sich unser Anlitz im Krampf oder in der Grimasse über der Absurdität des Lebens. Einige unter uns zeigten ihre Wunden vor. Niemand aber zweifelte an der wichtigen Funktion und Macht der Kunst; als Mittel der offiziellen Ideologie, wie auch des Kampfes gegen sie. Nun ist jener Rahmen verschwunden, in dem beide Seiten - verkeilt ineinander - ihre Berechtigung hatten. Weder die Regimekultur, noch ihr inoffizielles Gegenüber haben sich kümmern können, was draußen passiert. Die Ideologie der Humanität der inoffiziellen Kunst im Osten war stark an die Kunst der Sechzigerjahre gebunden und war durchwegs politisch inspiriert. Erst die jüngste Generation gibt ein neues Bild. Sie neutralisiert die beiden Alternativen der offiziellen und der inoffiziellen Kunst und schafft sich einen selbstständigen Bezug zur Realität der Achzigerjahre. Der Übergang wird jedoch kein Sonntagsspaziergang sein. Die Determination durch



K výstavě Romana Buxbauma

Česká kultura se má vrátit údajně do Evropy. Otázka zní, kde jsme tedy byli, kam se vracíme a s čím se vracíme. Na obou stranách trpíme kolumbovským komplexem. My z totality jsme objeveni jako jiná civilizace - podobně jako když po druhé světové válce objevovali třetí říši. Západ trne nad perversní mutací, ale současně očekává, že oživíme vyčerpané objevitele novou životní štávou primitivního kmene. I my jsme Kolumby a objevujeme Západ s iluzemi o jeho skutečnosti. Ale objevujeme zároveň i svou znetvořenou minulost a chováme sen, že tam někde vespod je skrytá zapomenutá pravda. Umění u nás bylo vázáno silně na politickou realitu. V presu doby se přitom naše tvář stahovala v křeči nebo v úšklebku nad absurditou života. Někteří z nás si přitom ukazovali svoje rány. Nebylo však pochyb, že umění má svou vážnou sociální funkci a mimořádnou moc, jako nástroj oficiální ideologie i jako nástroj rezistence vůči ní. V současné době zmizel rámec, v němž obě strany, zaklesnuté do sebe, měly své oprávnění. Ani oficiální umění ani jeho neoficiální protějšek se nemohly dosud příliš starat o to, co se děje venku. Ideologie humanity českého neoficiálního umění byla silně vázána na umění šedesátých let a měla stále nepopíratelně politický smysl. Teprve nejmladší generace přichází s jiným vzorcem. Neutralizuje obě alternativy oficiálního a neoficiálního umění, které jsou pro ni druhořadé a vytváří si samostatný vztah k realitě osmdesátých let. Přechod však není uvolněnou procházkou. Padla vnější determinace rozdílnými systémy a v tomto okamžiku stojíme před novou krizí identity. Pociťujeme ji jako když si sundáme starý tuhý korzet a máme strach, že se nám zhroutí celá kostra. Naše svoboda není v otevření hranic a s otevřením hranic naše odlišnost nepadá, ale bude

äußere Systeme ist nicht mehr möglich und wir stehen vor einer neuen Identitätskrise. Es ist wie wenn wir ein altes, starres Korsett abnehmen und Angst haben, dass unsere Wirbelsäule zusammenbricht. Die Öffnung der Grenzen ist nicht unsere Freiheit und ändert nichts an unserer Verschiedenheit, die noch lange sichtbar bleiben wird. Für den Westen ist die Identitätsfrage nicht an die unmittelbare Existenz gekoppelt und er kann sich leisten, sie allgemeiner und aus größerer Distanz zu betrachten. Doch mit dem Sturz des Ostblocks verliert der Westen einen wichtigen Stützpunkt seiner Identität und wird ebenfalls in eine Krise kommen. Wir werden jetzt für den Westen interessanter, als wir es je waren.

Wollen wir die "Ostkultur" in ihrer ganzen Breite überschauen, so ist für uns auch ihr Zweig im Exil von Wichtigkeit, zu dem die jüngeren tschechischen Künstler gehören, die im Exil leben, wie Roman Buxbaum, Jiří Georg Dokoupil oder Milan Kunc. Die Ostkultur im Exil erfuhr schon vor Langem eine Integration mit der westeuropäischen Kultur und könnte als Model dessen dienen, was auf uns demnächst im Osten zukommt. Die Ausstellung von Roman Buxbaum in der Galerie der Hauptstadt Prag wird eine der ersten Möglichkeiten solcher Konfrontation auf heimischem Boden sein.

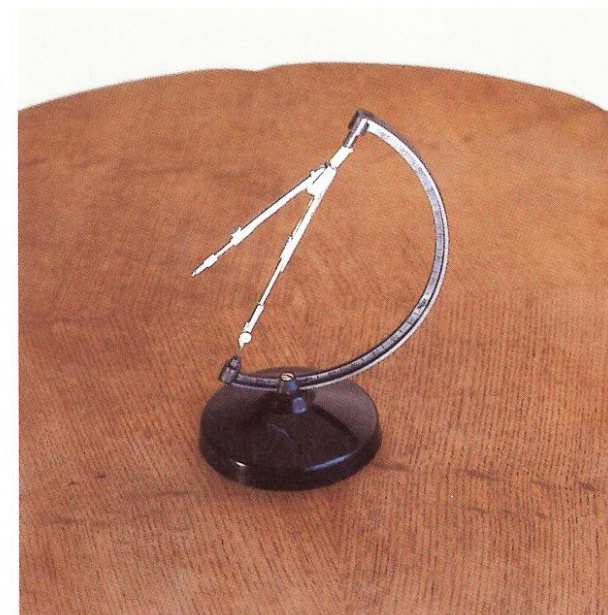
Das Phänomen des Ostens wird weiter bestehen bleiben. Die Öffnung der Grenze kann die verschieden erlebte Vergangenheit für keinen von uns zum Verschwinden bringen. Stärkere Persönlichkeiten im Ausland haben sich anders entwickelt als ihre Heimat. Es wird nötig sein, Verständigungsschwierigkeiten und Frustrationen auszuhalten, die aus dem Vergleich des nicht Vergleichbaren entstehen werden.

ještě dlouho viditelná. Západ sice nemusel spojovat identitu s otázkami bezprostředního bytí a může si proto dovolit chápat ji daleko obecněji, s větší distancí a ve větší pluralitě. Dnes však s pádem východního bloku ztrácí důležitý sebeidentifikační bod a očekává ho také krize. Budeme pro něj v tuto chvíli zajímavější než kdykoli předtím.

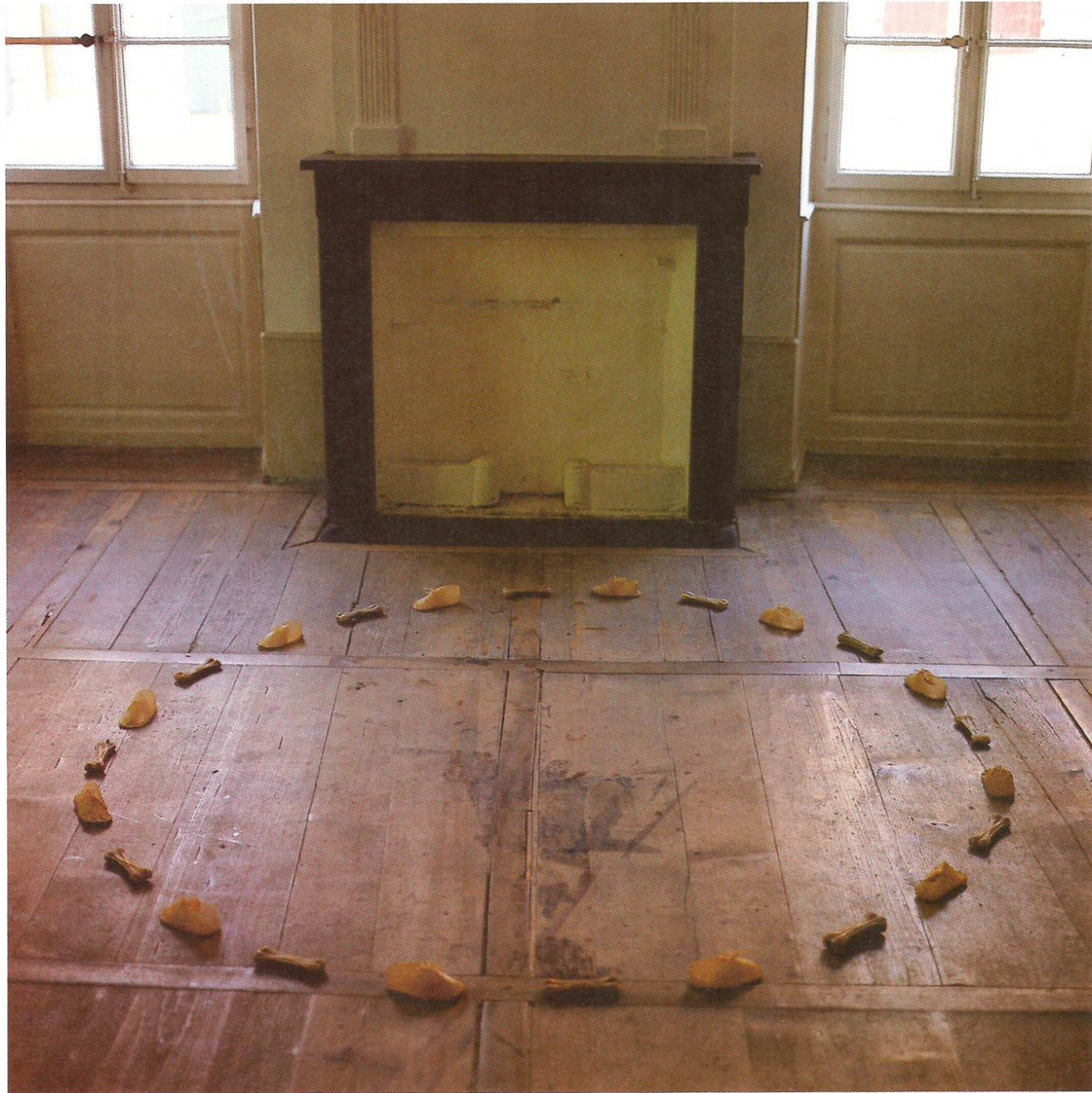
Chceme-li uvidět "východní" kulturu v plné šíři, je pro nás důležité i poznat její exulantskou větev, ke které patří i čeští umělci mladší generace žijící v exilu jako Roman Buxbaum, Jiří Georg Dokoupil anebo Milan Kunc. Tato exulantská kultura podstoupila už dříve chtě nechtě integraci s evropskou kulturou a může být modelem procesu, který nás v nejbližší době čeká. Rozdíl je však v tom, že proces asimilace a integrace musela podstoupit bez opory společenství, které jsme my měli za sebou. Nicméně jsme zvědaví, jak se jim podařilo osvobodit a zbavit se sebe sama a jestli jejich zkušenost ukáže, že pověstná síla českého prostředí je větší než individualita umělce.

Výstava Romana Buxbauma v rámci galerie hlavního města Prahy bude jedna z prvních možností této konfrontace na domácí půdě. Fenomén východu však zůstává dál, i když bez tuhého oddělování.

Rozdíl zkušeností nemizí otevřením hranic ani u nás, ani u emigrace. Silnější osobnosti se vyvinuly v cizině jinak než doma a budeme možná navzájem frustrováni srovnáním nesrovnatelného a obtížemi v dorozumění.



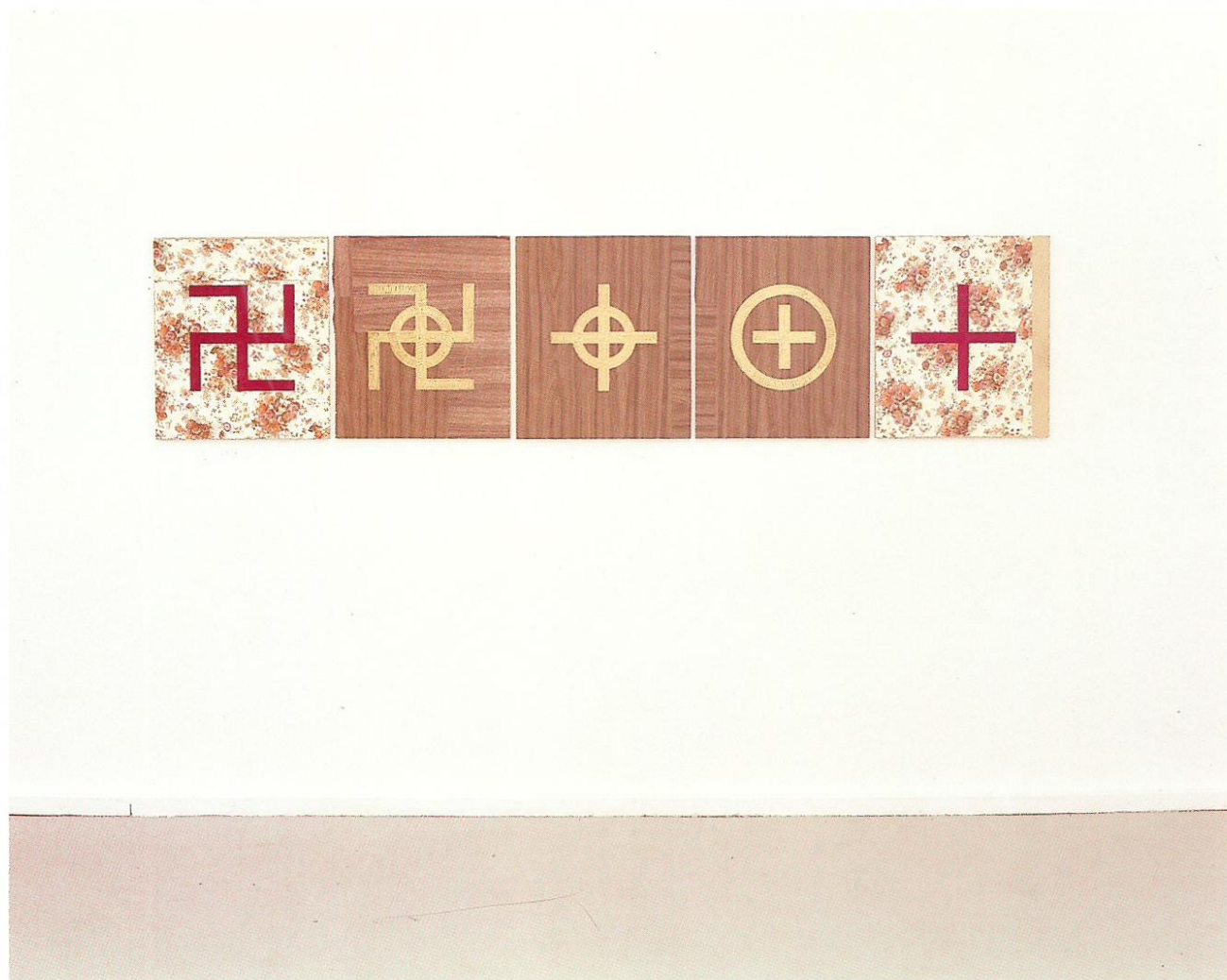
Der Erdkreis, 1990, Teil eines Schulglobus und ein Zirkel, 25 x 18 x 10 cm / Zeměkruh, 1990, součást školního globusu a kružítko, 25 x 18 x 10 cm



Münchener Kreis, 1989, Installation mit Hundefutter, 200 cm, Galerie M/2, Vevey/ Mnichovský kruh, 1989, instalace se žrádlem pro psi, 200 cm



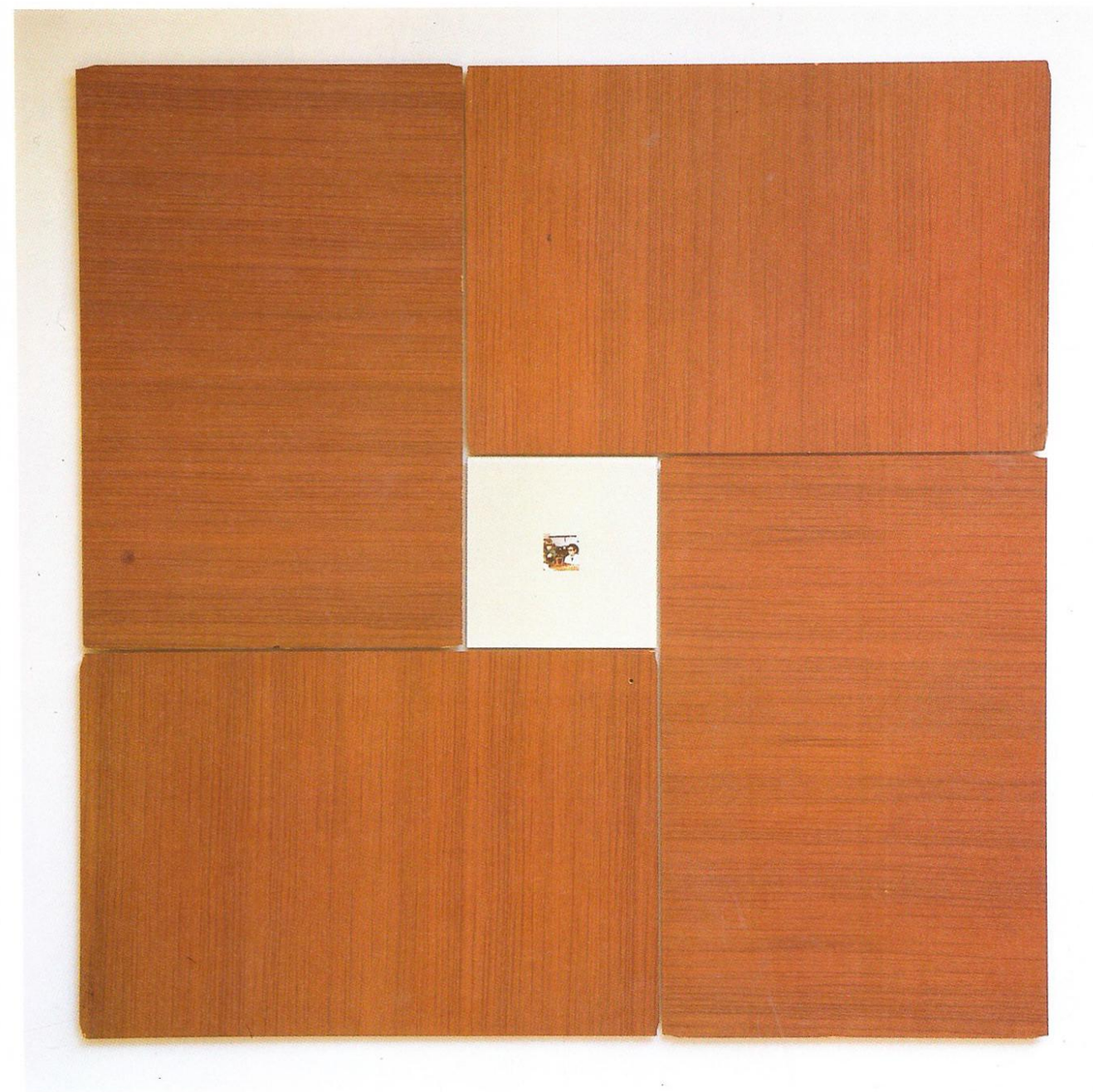
Münchener Altar, 1989, gefundene Objekte, 141 x 60 x 30 cm/ Mnichovský oltář, 1989, nalezené objekty, 141 x 60 x 30 cm



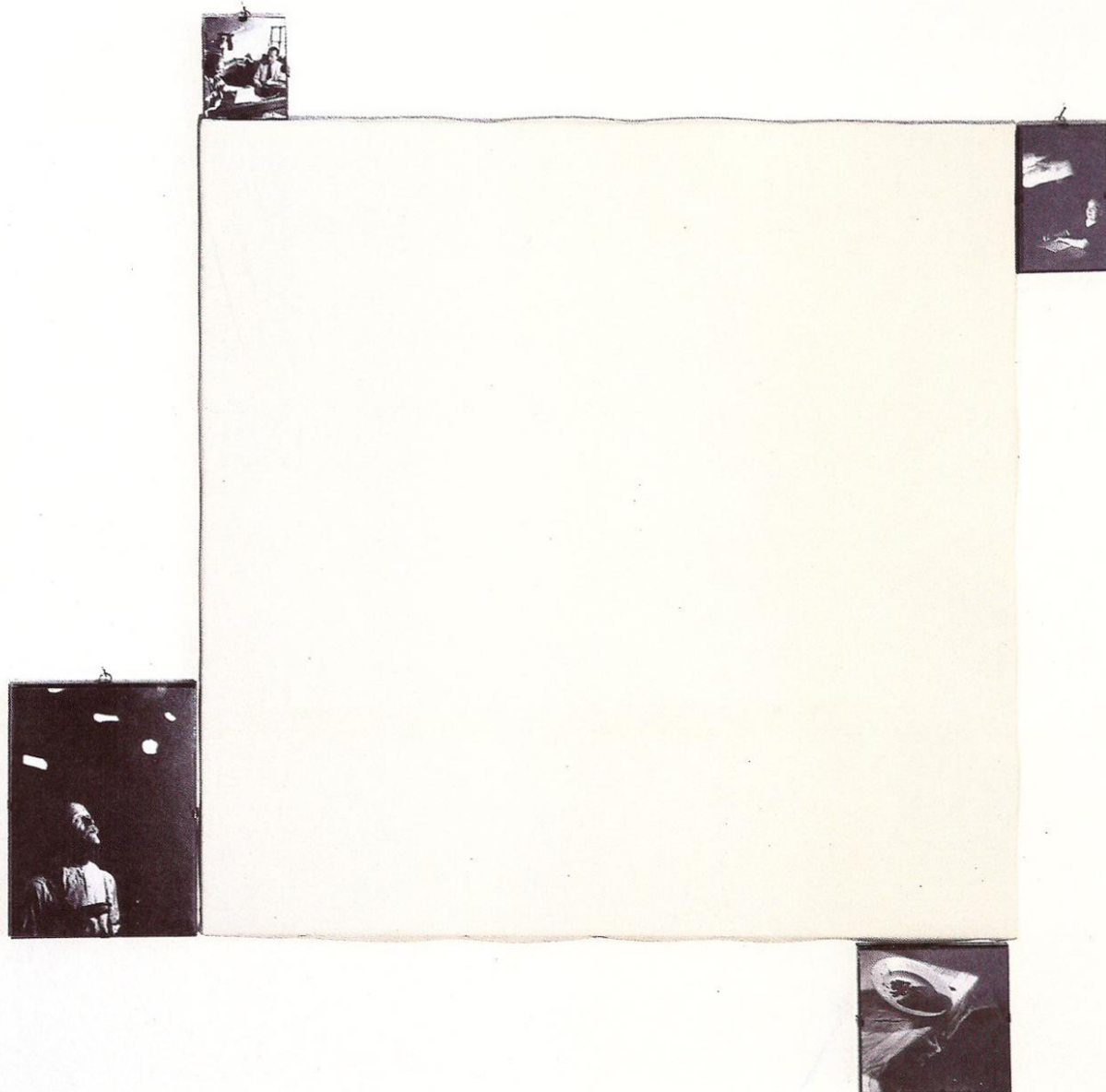
Runen, 1988, Acryl und Bronze auf gefundene Schrankbretter, 58 x 250 cm/ Runy, 1988, akrylová a bronzová barva na nalezená prkna, 58 x 250 cm



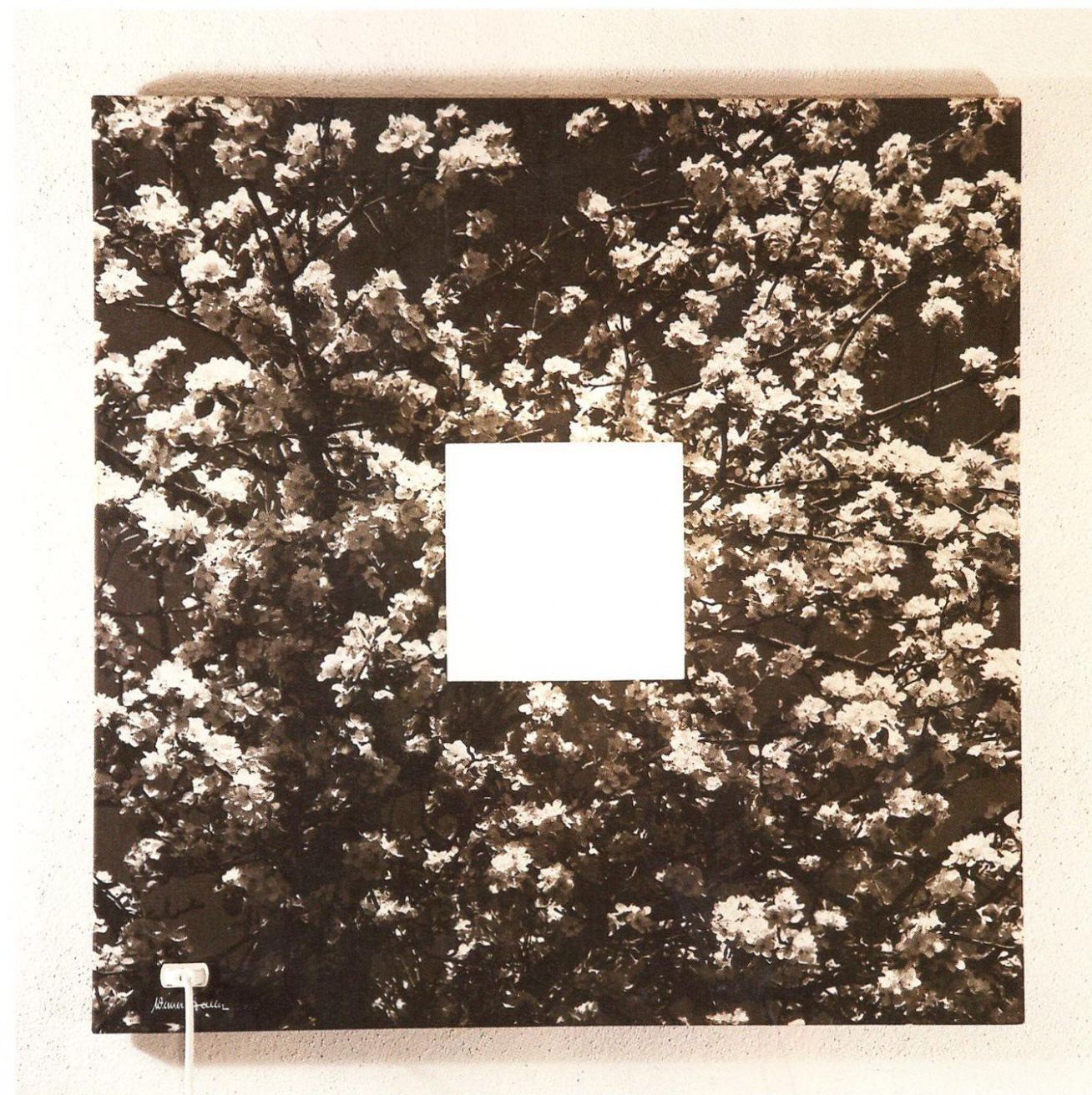
Zwillinge, 1989, gefundene Fotos und Brett, 110 x 55 cm/ Dvojčata, 1989, nalezené fotografie a prkno, 110 x 55 cm



Braunes Quadrat, 1989, gefundene Materialien und Foto, 157 x 157 cm/ Hnědý Čtverec, 1989, nalezené materiálie a foto, 157 x 157 cm



Geistesblitze, 1989, Leinwand und gefundene fotos, 76 x 78 cm/ Záblesky ducha, 1989, plátno a nalezené fotografie, 76 x 78 cm



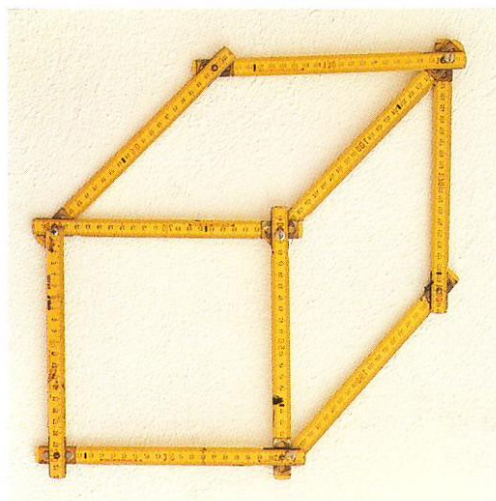
Blühender Kirschbaum, 1990, gefundene Fotoleinwand und Leuchte, 80 x 80 cm/ Kvetoucí třešeň, 1990, nalezené foto na plátně a lampa, 80 x 80 cm



Wollt Ihr die totale Kunst, gravierte Glasplatte und gefundenes Möbelstück, 85 x 45 x 13 cm, private Sammlung, Zürich
 Wollt Ihr die totale Kunst, rytina do skla a nalezená skříňka, 85 x 45 x 13 cm, soukromá sbírka, Curych



Würfel, 1989, Baubalken, 157 x 154 x 25cm, Sammlung Alexander Hodel, Zürich/ Kostka, 1989, trámy, 157 x 154 x 25cm, sbírka Alexander Hodel, Curych



Claudia Jolles

The other side of the mountain -
Das Zeitalter der Vernunft und der Tag danach

*The bear went over the mountain,
The bear went over the mountain,
to see what he could see -
but all that he could see,
but all that he could see,
was the other side of the mountain*

Englisches Kinderlied

“Ist nicht Malewitsch’s schwarze Form, das schwarze Quadrat, ja auch sein scharzes Kreuz vielleicht das Gelungenste an religiöser Malerei Russlands, seit den wunder tätigen Ikonen des Mittelalters? Kann ein mystisches Forschen in der Kunst von heute etwas anderes bedeuten als Verstecken, als Sichtversperren, als Sehbehinderung, als Vorhang? Das Zerreißen des heiligen Vorhanges im Salomonischen Tempel war der ultimative Ausdruck für die Abwesenheit des Göttlichen im Allerheiligsten. Die elektronische Bildkommunikation kennt keine Vorhänge mehr. Kunst des 20. Jahrhunderts war lange eine Kunst des Enthüllens und das war ja gut so. Doch ich möchte das Eigentliche wieder in der Verber-

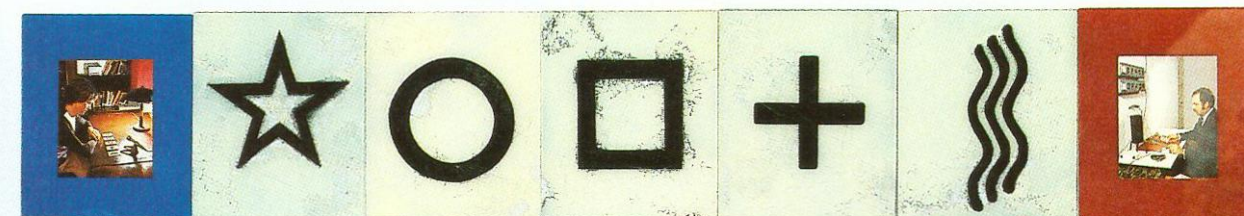
Claudia Jolles

The other side of the mountain -
Věk rozumu a den poté

*The bear went over the mountain,
The bear went over the mountain,
to see what he could see -
but all that he could see,
but all that he could see,
was the other side of the mountain*

Anglická dětská písnička

“Není Malevičův černý tvar, černý čtverec, ano také jeho černý kříž snad tím nejzdařilejším na náboženském obrazu Ruska od dob zázračných středověkých ikon? Může dnes náboženská dimenze v umění znamenat něco jiného než zakrývání, zneviditelnování, než oponu? Roztrhání posvátné opony v šalamounském chrámu bylo nejzažším výrazem nepřítomnosti božkosti v nejsvětější svátosti. Elektronická obrazová komunikace již nezná žádné opony. Umění dlouho bylo odhalováním a to bylo dobře. Já bych však přece jen hledal vlastní podstatu v zastírání a ne v odhalování, v transformaci nalezených smyslunosičů a ne v jejich produkci. Hledání a odhalování se má k nalézání a zakrývání jako



Telepathie, 1987, gefundene Fotografien, Acryllack auf Glasplatten, 26 x 154 cm/ Telepatie, 1987, nalezené fotografie, akrylový lak na sklo, 26 x 154 cm

gung suchen durch die Transformation von gefundenen Bedeutungsträgern anstatt deren Produktion. Suchen und Enthüllen verhält sich zum Finden und Verstecken wie sich die Naturwissenschaften zur Mystik verhalten.“ (Roman Buxbaum, im Gespräch am 18. Oktober 1990) Mit dieser Definition weist Roman Buxbaum seine “objets trouvés” wohl eher der zweiten Kategorie zu, wären es nicht “objets trouvés préparés”. Es sind präzise durchdachte Konstellationen, die sich dem forschen Zugriff der Ratio im letzten Moment durch eine unerwartete Pirouette entziehen und auf eine dem Verstand nicht zugängliche Ebene entweichen. In scheinbar unverfäng-

prirodni vědy k mystice.” (Roman Buxbaum v rozhovoru, 18. října 1990)

Touto definicí zařazuje Roman Buxbaum své “objets trouvés” spíše do druhé kategorie, kdyby to nebyly “objets trouvés préparés”. Jsou to přesně promyšlené situace, které se v poslední chvíli neočekávaným zvratem vymykají energickému zásahu rozumu a ztrácejí se ve sféře rozumu nepřístupné. Ve zjevně nevinných kombinacích jako talíř a deska stolu, kruh kostí a krb, hákový kříž a kříž se skrývají obě základní geometrické formy - kruh a čtverec. Ztělesňují nejprůzračnější zjednodušení světa na svou fyzikální přítomnost a zároveň na svou duchovní



Sprache der Stummen, 1988, Fotografien auf fotografische Emulsion auf gefundene Möbelteile, 40 x 160 x 160 cm, Kunsthau Oerlikon, Zürich, 1989
Řeč hluchých, 1988, fotografie na fotografickou emulzi na nalezené kusy nábytku z koženky, 40 x 160 x 160 cm, Kunsthau Oerlikon, Curych, 1989

lichen Kombinationen wie Teller und Tischplatte, Knochenkreis und Kamin, Swastika und Kreuz verstecken sich die beiden geometrischen Grundformen Kreis und Quadrat. Diese verkörpern die klarste Reduktion der Welt auf ihre physikalische Präsenz und gleichzeitig auf ihren geistigen Gehalt. Der Kreis vertritt die Erdkugel, das Quadrat steht seit seiner Einführung in die Malerei durch Malewitsch und Mondrian für abstrakte, moralische Werte (so auch in den siebziger Jahren bei Minimal Art- und Konzept-Künstlern wie Robert Ryman oder Sol Le Witt). Dadurch unterscheidet es sich vom Rechteck, in welchem immer Anklänge an ein horizontales Landschaftspanorama oder eine vertikale Menschendarstellung mitschwingen. In “Quad” von Samuel Beckett wird das Quadrat zu einem Close-Circuit System in welchem vier Schauspieler wortlos in verschiedenen Rhythmen ihren Weg gehen, ohne je stehen zu bleiben - ein eindruckliches Bild für den Ablauf der Zeit in einem völlig abstrakten Raum. Wenn es darum geht der Logik ein Schnippchen zu schlagen, ist die Quadratur des Kreises immer noch ein wichtiges Stimulans: Bruce Nauman beispielsweise liess sich von dem Mathematiker inspirieren, der im 19. Jahrhundert bewiesen hat, dass es keine Formel gibt, welche aus einem Kreis ein Quadrat mit derselben Fläche machen würde, indem er die Fragestellung von aussen her beurteilte.¹ Diese künstlerische Taktik, ein Problem zu analysieren, indem man es von einem anderen Standpunkt aus untersucht, verfolgt auch Buxbaum. Aesthetische Fragen analysiert er von einer psychologischen Warte aus, Psychisches von einer ästhetischen. So schlägt er eine Achse von Geometrie zu Ordnung, Normierung und Gewalt oder von Bild zu Leinwand, Wand und Sehbehinderung. Assoziationsfolgen in beinahe schizophrenen Unverbundenheit führen zu Entdeckungen, die sonst dem Verstand verschlossen blieben.

Das kann im konkreten Fall folgendermassen aussehen: In *Der Erdkreis* (S. 9) kann der Zirkel in der Halterung eines Globus höchstens einen Meridian bezeichnen.

hodnotu. Kruh znázorňuje zeměkouli, čtverec představuje od doby, kdy jej do malířství uvedli Malevič a Mondrian, abstraktní, morální hodnoty (rovněž tak v sedumdesátých letech u umělců minimálního umění jako Robert Ryman nebo Sol Le Witt). Tím se odlišují od obdélníku, v němž neustále probleskují náznaky horizontálního panoramatu krajiny nebo vertikálního zobrazení člověka. Ve hře “Quad” Samuela Becketta čtverec přechází do uzavřeného systému (closed-circuit system), v němž v různých rytmech chodí bezeslova čtyři herci, aniž se kdy zastaví - to je působivý obraz plynutí času ve zcela abstraktním prostoru. Pokud jde o škádlení logiky, představuje kvadratura kruhu stále ještě důležitý stimulační prostředek. Bruce Nauman se například nechal inspirovat matematikem, který v 19. století dokázal, že neexistuje žádný vzorec, podle kterého by se dal z kruhu vytvořit čtverec o stejné ploše tím, že by se tento problém posuzoval zvenčí¹. Této umělecké taktiky, tedy analýzy problému spočívajícího v tom, že se jeho zkoumání provádí z jiného hlediska, se přidržuje také Buxbaum. Estetické otázky analyzuje z psychologického hlediska, psychické z estetického. Vede osu od geometrie k řádu, normalizaci a násilí nebo od obrazu k malířskému plátnu, zdi a zneviditelnění. Posloupnost asociací vede od téměř schizofrenické rozpolcenosti k objevování, které zůstává jinak rozumu nepřístupné.

To může v konkrétních případech vypadat takto: Na obraze *Zeměkruh* (s. 9) může kružítko na Globusu vyznačovat nanejvýš poledník. Bylo však již řečeno, že tyto jednorozměrné zeměměřičské linie neobsáhnou různé dimenze života na zemi, detaily jako vítr, pachy, vůně, pocity, jež vlastně umožňují lidskou existenci a činí ji hodnotou života. Až sem sahá pravá podstata kruhových a koulových modelů nastíněných v hrubých rysech. V instalaci *Mnichovský kruh* (s. 10) je kruhová linie vedena kostí a dětskou botou z kostní náhražky z potraviny pro psy. Promítnutí přání psa se zvířeti zpříjemní jedlou žvýkací látkou. Má se za to, že děti a psi, kteří jsou drženi zkrátka, vypadají, jako by cupitali v kruhu. Na



Doch was sagt diese eindimensionale Vermessungslinie schon über die verschiedenen Dimensionen des Lebens auf der Kugel aus, über die Details wie Wind, Gerüche, Gefühle, welche die menschliche Existenz erst lebenswert und möglich machen. Das wirklich Wesentliche fällt beim grob abstrahierten Kreis- oder Kugelmodell dahin. Im *Münchener Kreis* (S. 10) ist die Zirkellinie durch Knochen und Kinderschuhe aus Knochenersatz aus dem Hundebedarfsladen ausgelegt. Die Projektion der Wünsche eines Hundes werden dem Tier mit essbarem Kaumaterial schmackhaft gemacht. Man glaubt an einer kurzen Voltierleine dressierte Kinder und Hunde im Kreis trippeln zu sehen.

In *Runen* (S. 12) ist die Metamorphose von der Swastika über den Kreis zum Kreuz im Runenalphabet abzulesen. Auf den Tapeten unserer häuslichen Kultur haben Hakenkreuz und Kreuz ihren polyvalenten Charakter verloren, stehen für christliche Kultur und nationalsozialistische Gewalt. Dass das Zeichen der untergehenden Sonne, welches zuerst vor über 3000 Jahren in China auftauchte und später beispielsweise bei den Hopi-Indianern für den Mythos der Wanderung der in vier Himmelsrichtungen ausgeschwärmten Stammesgruppen stand, in dem halben Jahrhundert seit seiner Prägung durch den Faschismus durch keinen weiteren Mythos neutralisiert oder (wie es Roland Barth verstand) aufgefressen wurde, spricht für die Geschichtenarmut unserer geschichtslastigen Kultur.

Das Runenalphabet stellt wie die Handzeichensprache in der Installation *Sprache der Stummen* (S. 24) den Anfang der Kommunikation dar. Es sind Signale, die nahe an den Hieroglyphen den Weg zur Abstraktion noch nicht ganz zurückgelegt haben. In den 60er Jahren hatte Kounellis in seinen Aktionen immer wieder einzelne Vokale und Zahlen gesungen, um in einer ambivalenten Geste darauf hinzuweisen, dass wir mit unserer von Piktogrammen geprägten internationalen Umgangssprache wieder beim Anfang oder auch am Ende der Kommunikation angelangt sind.

obraze *Runy* (s. 12) se dá vyčíst proměna svastiky přes kruh v kříž v runové abecedě. Kříž a hákový kříž na tapetách v naší domácí kultuře ztratily svůj polyvalentní charakter a reprezentují křesťanské symboly, nebo násilí a moc národního socialismu. Že znamení zapadajícího slunce, které se poprvé objevilo v Číně a později například i u Indiánů kmene Hopi, pro něž znázorňovalo putování kmenů, které je před staletími rozvedlo do čtyř světových stran, že toto polyvalentní znamení bylo polovinou století neutralizováno nebo (podle Rolanda Bartha) pohlceno tím novodobým mýtem hákového kříže svědčí o naší době dějinami zatížené a na báje chudé. Runová abeceda znázorňuje počátek komunikace stejně jako zavedení posuňkové řeči v instalaci *Řeč němých* (s. 24). Znaky blízké hieroglyfům na cestě ke konečné abstrakci ještě nedospěly ke konci. Při svých akcích v šedesátých letech Kounellis neustále zpíval jednotlivé slabiky a čísla, aby tak okázale poukazoval na to, že náš mezinárodní jazyk společenského styku plný piktogramů znamená opět jen začátek nebo konec komunikace. Instalace *Dvojčata* (s. 13), *Hnědý čtverec* (s. 15) a *Záblesky ducha* (s. 16) prezentují pokusy, jimiž se měřily parapsychologické síly v šedesátých letech. Například dispozice jedné dívky, která ohýbala vidličky a jehlice na pletení, se zkoumaly elektromagnetickými měřicími přístroji. Parapsycholog Wolfram Bender zase od fotografoval v jedné selské rodině skákající talíře a záblesky ducha svištěcí vzduchem. Anebo dvě sestry-dvojčata, sedící ve dvou oddělených místnostech kreslily stejnou mořskou krajinku aniž by se mohly vzájemně domlouvat. "Zajímá mě zde prah mezi vědou a mystikou, mezi nesmyslným šílením a hlubokou pravdou, nemožné vědecké metody a zastaralé teorie, které se snaží zachytit něco co vědu přesahuje. Podobně i já analyzuji jevy v estetice, které přesahují estetično."² Nalezené pavatexové desky s nepravým žilkováním dřeva, tapety a nábytek vyvolávají představu domácího krbu a pohodlí, které vlastně neexistuje. Pro Buxbauma znamenají tyto materiálie jistý pocit "bezdomovství", chatové ro-

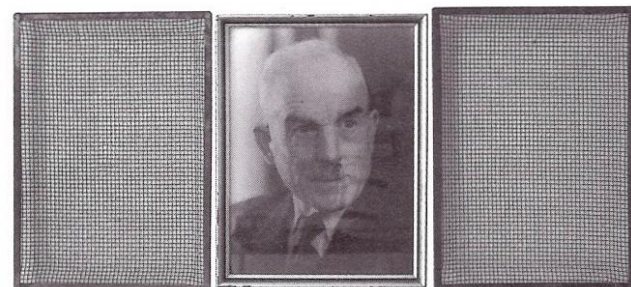
Zwillinge (S. 13), *Braunes Quadrat* (S. 15) und *Geistesblitze* (S. 16) zeigen Versuchsanordnungen, mit denen parapsychologische Kräfte in den Sechziger- und Siebzigerjahren gemessen wurden. Beispielsweise ein Mädchen, dessen Uri-Gellerschen-Talente beim Verbiegen von Gabeln und Stricknadeln mit elektromagnetischen Messgeräten untersucht werden, oder die vom Parapsychologen Wolfram Bender bei einem Bauernpaar fotografierten kippenden Teller und durch die Luft sausenden Geistesblitze, oder die Zwillingsschwestern, die in zwei getrennten Räumen ohne gegenseitige Absprache dieselbe Meereslandschaft auf das Blatt Papierritzeln. "Mich interessiert hier die Schwelle zwischen Wissenschaft und Mystik, zwischen Humbug und Wahrheit, untaugliche Methoden und widerlegte Theorien, die Phänomene untersuchen, die jenseits der Naturwissenschaft sind. Aehnlich wie auch ich mit Aesthetik Phänomene, die jenseits des Aesthetischen liegen, analysiere."² Die gefundenen Pavatexplatten mit der falschen Holzmaserierung, die Tapeten und die Möbelstücke suggerieren eine Häuslichkeit und Gemütlichkeit, die es eigentlich nicht mehr gibt. Für Buxbaum stehen sie für eine gewisse "Heimatlosigkeit", eine Schrebergartenromantik, in welcher der Städter seine Nestwärme sucht. So auch im Foto des *Blühenden Kirschbaums* (S. 14), dem Klischee aus dem Osten fürs Wohnzimmer, welches er mit einer manipulierbaren nie untergehenden Sonne hinter einer quadratischen Plastiklampe kombiniert. Zum fünfzigjährigen Jahrestag des Kriegsbeginns entstand eine sprechende Adaption der Göbbelschen Rhetorik: "Wollt ihr den totalen Krieg?" - nämlich das Putzkästchen mit dem in eine schwarze Grabplatte geritzten Epitaph: Wollt ihr die totale Kunst (S. 19). Dies ist Buxbaums Antwort auf Inszenierungen totaler Aesthetik, wie sie in der Kunst der 30er Jahre, aber auch von Gerhard Merz und anderen Künstlern der Gegenwart eingesetzt wird.

Nach der politischen Kehrtwendung in der Tschechoslowakei im November 1989 entstand das Werk *Revolvere*

mantiky, v níž obyvatel města hledá teplo krbu. Totéž lze pozorovat na fotografii *Kvetoucí třešeň* (s. 14), otřelém kliše z východu pro stěnu obývacího pokoje, které Buxbaum kombinuje s nastavitelným, ale nikdy nezapadajícím sluncem za lampou z umělé hmoty ve tvaru čtverce.

U příležitosti 50. výročí začátku války vznikla výmluvná napodobenina Göbbelsovské rétoriky: Chcete totální válku?, totiž náhrobek s epitafem vyrytým do černé náhrobní desky: *Chcete (neb chtějte!) totální umění* (s. 19). Toto je Buxbaumova odpověď na uvedení totální estetiky, jak se odráží v umění 30. let, ale také u Gerharda Merze a jiných současných umělců.

Po politickém převratu v Československu v listopadu 1989 vzniklo dílo *Revolvere* (s. 21), jakožto předznamenání akce, jíž se má Roman Buxbaum opět vrátit do rodné Prahy. Je to odpověď na národní sebevědomí nově probuzené liberalizačním procesem na východě. Trikolora se stává kachlíkovou podlahou, která se přizpůsobí kterékoliv ploše. Instalací *Pud a svoboda* (S.28 a 38-39) Buxbaum navazuje na Leopolda Szondiho, žáka Sigmunda Freuda. Ve své knize "Pud a svoboda v osudu jednotlivce" zastává Szondi tezi, že určité charakterové vlastnosti osudově zužují možnosti volby jednotlivce. Fotografie jsou portréty některých jeho pacientů. Sympatie či antipatie, které pocítujeme vůči "paranoikům", "manikům", "depresivním", "hysterikům", "epileptikům" atd., nám mají podle Szondiho poskytnout reference k vlastní psýše. Osud jednotlivce je podle tohoto klíče



Malerei, 1989, gefundenes Foto und gefundene Malersiebe, 33 x 100 cm
Malířství, 1989, nalezená fotografie a nalezená malířská síta, 33 x 100 cm

(S. 21) als Vorwegnahme einer Aktion, die Buxbaum zurück in seine Geburtsstadt Prag bringen wird. Es ist die Antwort auf das mit der Liberalisierung im Osten neu erwachende nationale Selbstbewusstsein. Die Tricolore wird zum Plättchenboden, der sich endlos ausdehnen lässt und jeder beliebigen Fläche angepasst werden kann.

Die Installation *Zwang und Freiheit* (S. 29 und 38-39) bezieht sich auf Freuds Schüler Leopold Szondi. In seinem Buch "Zwang und Freiheit im Schicksal des Einzelnen" vertritt Szondi die These, dass bestimmte vererbte Charakterzüge die Wahlmöglichkeiten des Einzelnen schicksalhaft einengen. Die Fotos sind Portraits einiger seiner Patienten. Die Sympathien oder Antipathien, welche man gegenüber diesen "Paranoiden", "Manischen", "Depressiven", "Hysterikern", "Epileptikern"... empfindet, sollen laut Szondi Hinweise auf die eigene Psyche geben. Das Schicksal des Einzelnen wird demnach immer nur durch die Wahl zwischen zwei Extremen, beispielsweise zwischen Pyromanen und Feuerwehrmann, manisch und depressiv, Polizisten und Verbrecher oder zwischen Künstler und Ikonoklasten, also Kunstzerstörer bestimmt. Die Klassifizierung einzelner Menschen nach ihrer Physiognomie, die mit Lavater begonnen hat, ist ein problematisches Unterfangen. Selbst wenn der genetische Fingerabdruck identisch ist, wie bei eineiigen Zwillingen, und sie in ähnlichen Umständen aufwachsen, reagieren sie verschieden, wie Bruce Chatwins Buch über die Gebrüder Johnes, die 42 Jahre in demselben Bett Rücken an Rücken geschlafen haben, anschaulich schildert. Trotzdem übt das Gesicht seine Faszination aus und bleibt der einzige Schlüssel zum Innern unseres Gegenübers. Buxbaum sagt dazu: "Das Gesicht ist der Angelpunkt zwischen Form und Inhalt, Aesthetik und Wahrheit. Wie ist es möglich, dass ein Gesicht das Leben eines Menschen derart unverhüllt wiedergibt? Dass sich ein Schicksal derart materialisiert in Fleisch, in Haut, in Falten?"⁴ Doch wissenschaftlich lässt sich durch das Vorstossen hinter die



Zwang und Freiheit, 1989, 16 Fotos und Holzkohle im Kunsthaus Oerlikon
Pud a svoboda, 16 fotografií a uhlí, instalace v Kunsthaus Oerlikon, 1989

neustále určován pouze volbou mezi určitými protiklady například linií pyromana a hasiče, manie a deprese, policisty a zločince, nebo mezi linií umělce a ikonoklasta, tedy obrazoborce. Klasifikace jednotlivých lidí podle jejich fysiognomie, kterou zahájil již Lavater, problematická troufalost. Ačkoli jsou genetické otisky prstů stejné, jako například u jednovaječných dvojčat, a tato dvojčata vyrůstají v podobných podmínkách, přesto reagují rozdílně, jak to ilustrativně líčí kniha Bruce Chatwina o bratřech - dvojčatech, kteří spali 42 let bok po boku ve stejné posteli³. Přesto si tvář uchovává svou podmanivost a zůstává jediným klíčem do vnitra našich protějšků. Buxbaum k tomu říká: "Tvář je stěžejním bodem mezi formou a obsahem, mezi estetikou a pravdou. Jak je možné, že tvář - nebo umělecké dílo - tak nezakrytě odráží život člověka, že se osud vlastně materializuje v těle, v kůži, vráskách?"⁴ Vědecky se dá ztěžší proniknout do dění v kebuli. Chce-li vědec probádat život, musí zabíjet. Přitom mu však uniká předmět jeho zkoumání. Také rentgenové snímky pomáhají lékařům ve snaze dostat se pod kůži, nikoli však hlouběji. Mohou reprodukovat jen fyzikální danosti, kosti. S člověkem je to jako s tím medvědem ve známé anglické dětské písni, který stoupal na horu, aby viděl, co je na druhé straně a konstatoval: "Vše co jsem viděl, je jen druhá strana

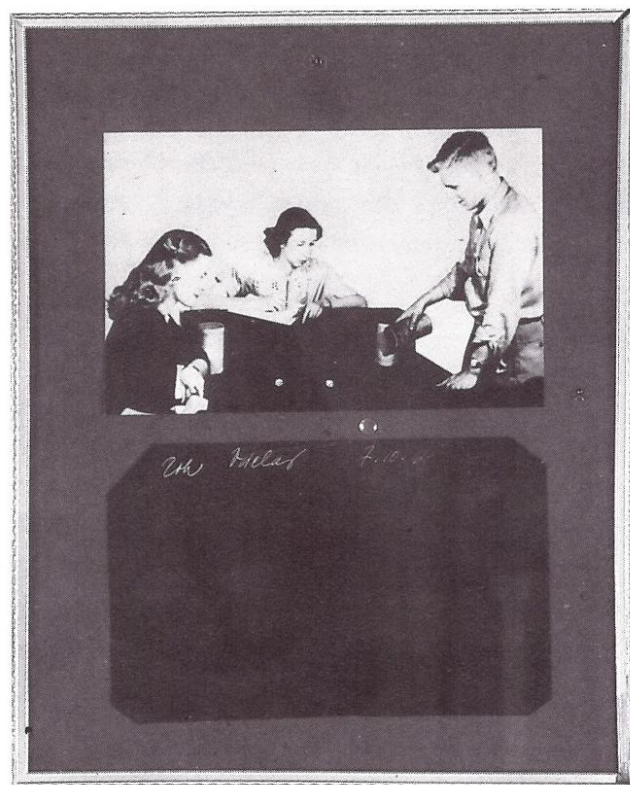
Schädeldecke kaum etwas ergründen. Will der Wissenschaftler das Leben untersuchen, muss er töten. Dabei entwischt ihm der Lebensfunke, der eigentliche Gegenstand seiner Untersuchung. Auch Röntgenbilder helfen beim Versuch hinter die Haut zu kommen, nicht weiter. Auch sie können nur physikalische Gegebenheiten, nur Knochen wiedergeben. Es geht einem wie dem Bär im bekannten englischen Kinderlied, der über den Berg stieg, um zu sehen, was sich auf der anderen Seite befindet und dann feststellt: "But all that he could see, was the other side of the mountain."

Die einzelnen Physiognomien in dieser Installation *Zwang und Freiheit* (S.28) werden durch ein Kohlerechteck getrennt. Kohle lässt auf Zerstörung, Brennöfen schließen und übt als Transitionsmaterial zwischen Organischem und Anorganischem eine besondere Faszination aus. Gleichzeitig agiert das Material als Energiepotential und als Sperrfläche, womit nach dem ersten Hauptthema "Ästhetik und Gewalt" ein zweiter Hauptgedanke anklingt: "Kunst als Sehbehinderung und Sehen als Kunstzerstörung".

Die beiden Werke *Arie van Dyck* (S. 34 und S.36-37) und *Der goldene Schnitt* (S. 33) beziehen sich auf das Attentat auf die Nachtwache von Rembrandt, bei welchem das Bild mit mehreren Messerstichen traktiert wurde. In *Arie van Dyck* ist das Polizeiphotograph des verwendeten Messer zusammen mit einem Fragment des Bildes kombiniert. Das Messer ist wie die meisten heute gebräuchlichen Bestecke im goldenen Schnitt entworfen. Auch im Verhältnis von Höhe und Breite der ganzen Assemblage lässt sich der goldene Schnitt ablesen. Aggressivität ist ein primäres kreatives Potential. Bei Menschen, die aus dem Koma erwachen, ist die Abwehrhaltung eine der ersten Äusserungen, auf ihrem Weg zurück ins Leben. Fontanas Schnitt durch die Leinwand war eine wichtige Station in der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts, welche die Erweiterung des Kunstbegriffs von Bild und Skulptur in Richtung räumlicher Installation vorantrieb. Die 16 Rahmen des *Arie van*

hory." Ono rozporo a protimysln shrnul Roman Buxbaum ve svých dílech ve dvou tematických oblastech: 1) estetika a násilí a 2) vidění a zneviditelnění. Obdélník z uhlí uzavírá v instalaci *Pud a svoboda* (S.29 a 38-39) v Kunsthaus Oerlikon žíhací pec, destrukci. Uhlí jakožto energetický potenciál vyzařuje dramatickosti a jakožto materiál na přechodu mezi organickým a anorganickým světem působí zvláště podmanivě.

Obě díla *Arie van Dyck* (s. 34 a s 36-37) a instalace *Zlatý řez* (s. 33) se vztahují k atentátu na Rembrandovu "Noční hlídku", při němž to obraz odnesl několika bodnutími nožem. V *Arie van Dyck* je spojena policejní fotografie použitého nože s fragmentem obrazu. Nůž je stejně jako většina dnes používaných příborů vyveden ve zlatém řezu. Také v poměru výšky k šířce celé assembláže se dá vyčíst zlatý řez. Agresivita je primárním potenciá-



Würfel, 1990, gefundene Fotografien und ein Röntgenbild, eingerahmt
Kostky, 1990, nalezené fotografie telekinézi a rentgenový obrázek, v rámu

Dyck der Galerie M/2 in Vevey verbarrikadierten ein Zimmer, so dass der Durchgang zwischen zwei Galerieräumen gesperrt war. Die Kultur wird hier zu einem fragmentierten Puzzle, das der Betrachter selbst wieder zusammenbringen muss. In den schlecht fixierten Fotos verschwimmt allmählich das Bild, so dass es wie bei einem Gemälde von Rembrandt, dem Betrachter überlassen ist, die Dunkelheit mit Leben zu füllen, das Schwarz durch die eigene Phantasie zu erhellen und das darin wimmelnde Geschehen zu entdecken.

In einem Text der russischen Dichterin Anna Achmatova wird von einer erzählt, welche die Gegenwart verpasst habe, weil sie an den Ufern der Neva entlang spazierte und der Vergangenheit nachträumte. Um dies zu verhindern verdeckt Buxbaum historische Gemälde aus vergangenen Jahrhunderten, so dass man beim Blick durch ein getrübbtes (*Aquädukt*, S. 43) oder blaues Glas (*Big blue*, S. 41) die Konturen der darunter dargestellten Landschaft nur noch erahnen kann. Diese Hassliebe gegenüber der Kultur, die ikonoklastische Zerstörungswut des Bilderstürmers einerseits und die konservierende Mission eines Tempelhüters andererseits, sind die beiden gegensätzlichen Kräfte, die jede ernsthafte Auseinandersetzung mit der Vergangenheit prägen und den scharfblickenden Analytiker mit dem beschwingten Mystiker versöhnen.

lem. U lidí, kteří se probírají z komatu, jsou obranné reakce jedním z prvních výrazů na jejich opětné cestě do života. Fontánovo rozříznutí plátna bylo důležitým bodem v dějinách umění 20. století, který urychlil proces, v němž se pojem umění rozšířil od obrazů a soch směrem k prostorové instalaci. V galerii M/2 ve Vevey zabaríkadovalo šestnáct rámců instalace *Arie van Dyck* jednu místnost, takže průchod mezi dvěma místnostmi byl znemožněn. Kultura se zde stává fragmentárním hlavolamem, jež si pozorovatel musí složit sám. Na špatně ustálených fotografiích obraz pozvolna mizí, takže je na pozorovateli podobně u Rembrandtova obrazu, aby naplnil temnotu životem, rozjasnil černá místa vlastní fantazií a odhalil v nich život.

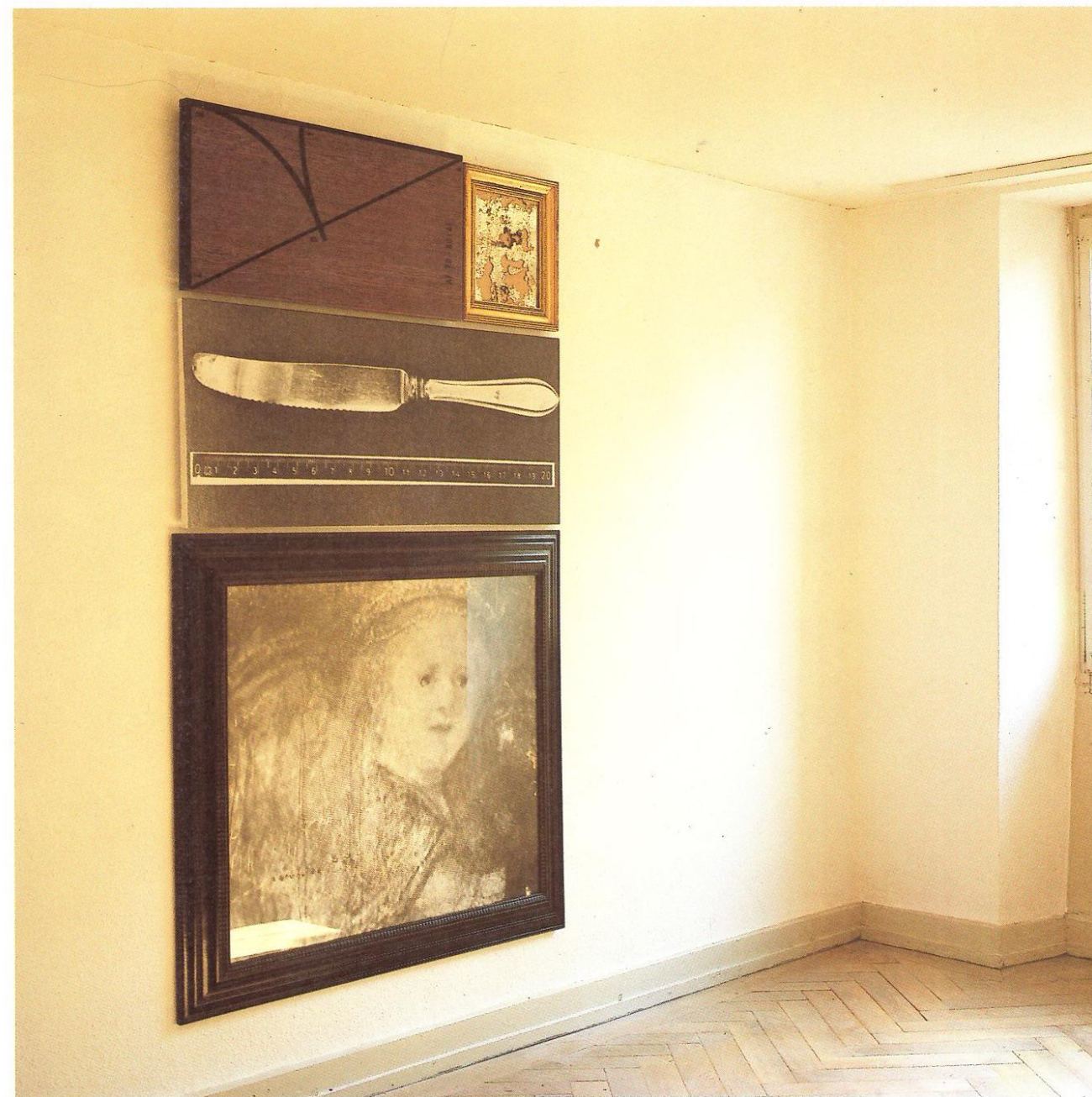
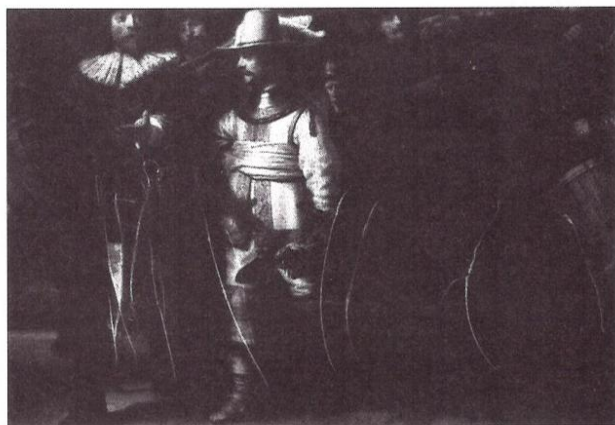
O ruské básnířce Aně Achmatovové se vykládá, že propásla současnost, protože při procházkách na březích Něvy snila o minulosti. Aby tomu Buxbaum zabránil, překrývá historické obrazy z minulého století, takže kontury zobrazené krajiny člověk maximálně tuší pod překrývkou při pohledu zakaleným sklem, jak u práce *Akvedukt* (s. 43), nebo sklem modře zbarveným, jak u *Big blue* (s. 41). Tato nenávidná láska ke kultuře, tato ikonoklastická destrukční zběsilost obrazokazců na jedné straně a konzervátorské poslání strážce chrámů na druhé představují protikladné síly nepostradatelné ke každému diskurzu minulosti a zároveň usmíření prozíravého analytika se vzletným mystikem.

Anmerkungen:

1. Bruce Nauman, Art in America, September 1988, S.143
2. Im Gespräch mit Roman Buxbaum, 18.10.1990
3. Bruce Chatwin, On the Black Hill, 1982
4. Notizen, September 1990

Poznámky:

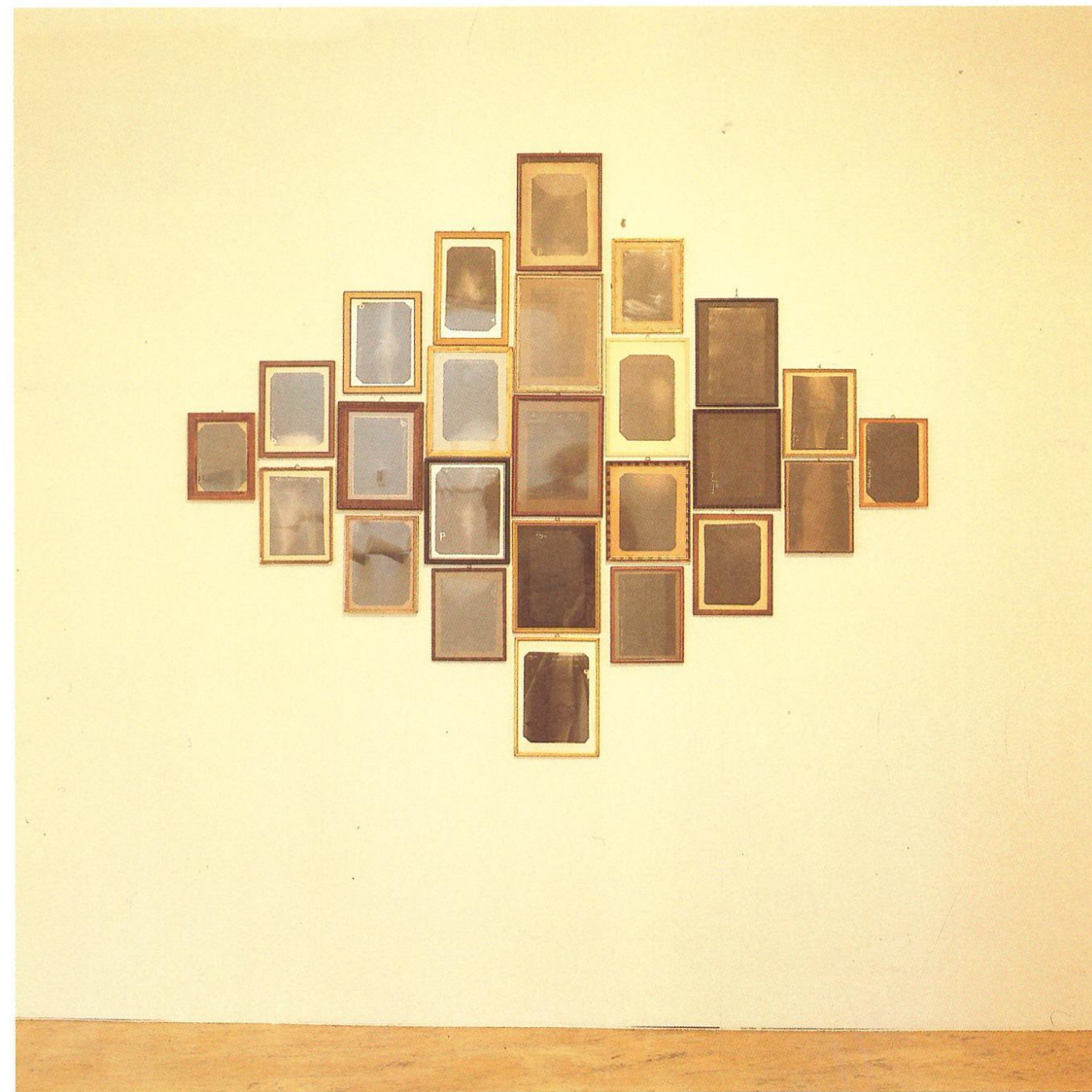
1. Bruce Nauman, Art in America, září 1988, s. 143
2. V rozhovoru s Romanem Buxbaumem, 18.10.1990
3. Bruce Chatwin, On the Black Hill, 1982
4. Poznámky, září 1990



Der goldene Schnitt, 1989, Foto auf Papier und Leinwand, Spiegel u.a., 200 x 120 cm, Galerie M/2, Vevey/ Zlatý Řez, fotografie na papír a plátno, zrcadlo



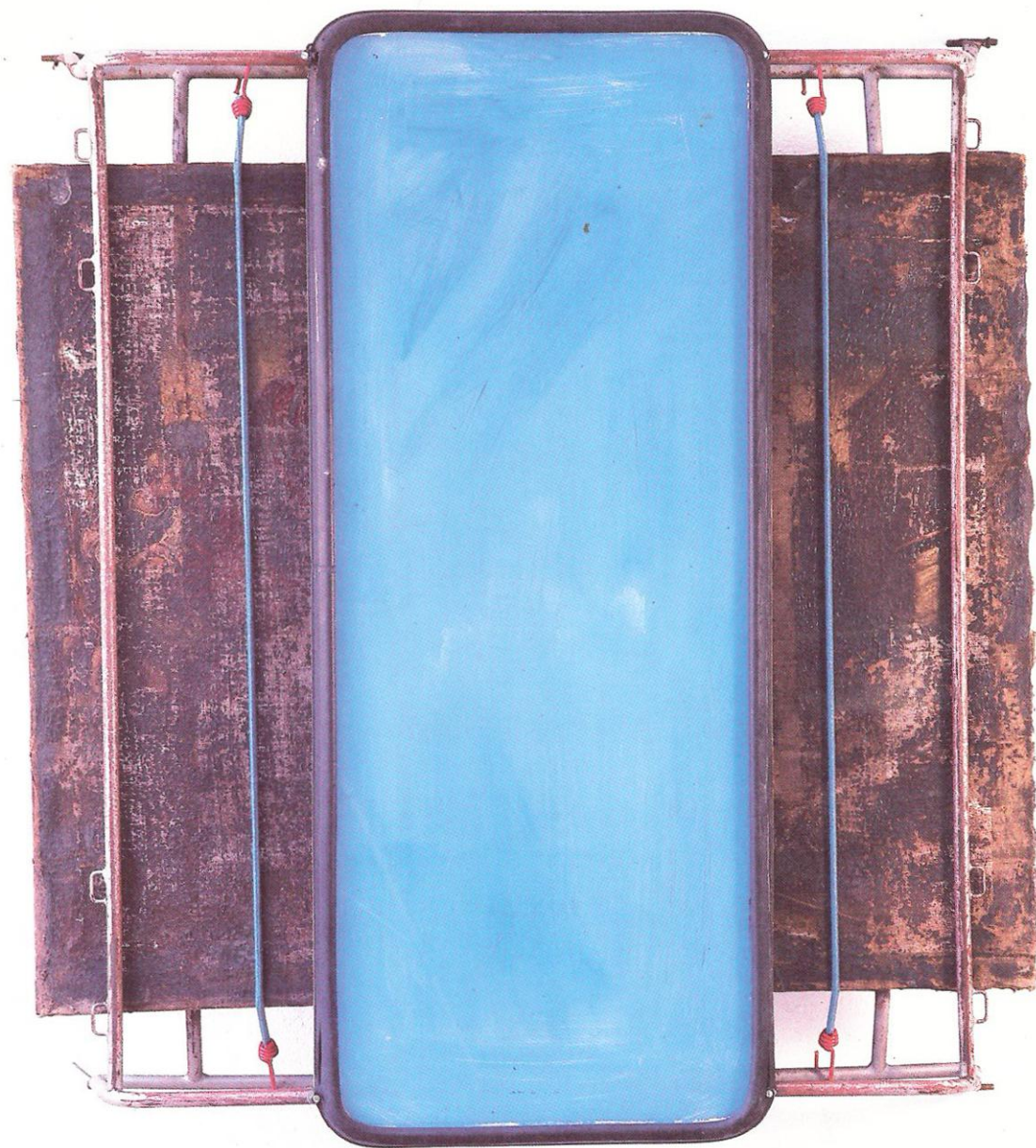
Arie van Dyck, 1990, 16 Rahmen, Fotos, 120 x 415 x 25 cm, Galerie Alexander Hodel, Zürich/ Arie van Dyck, 1990, 16 rámy, fotografie, 120 x 415 x 25 cm



Raute, 1990, Installation mit Röntgenbildern, 150 x 185 cm Galerie Alexander Hodel, Zürich/Kosočtverec, 1990, instalace ze rentgenových obrázků



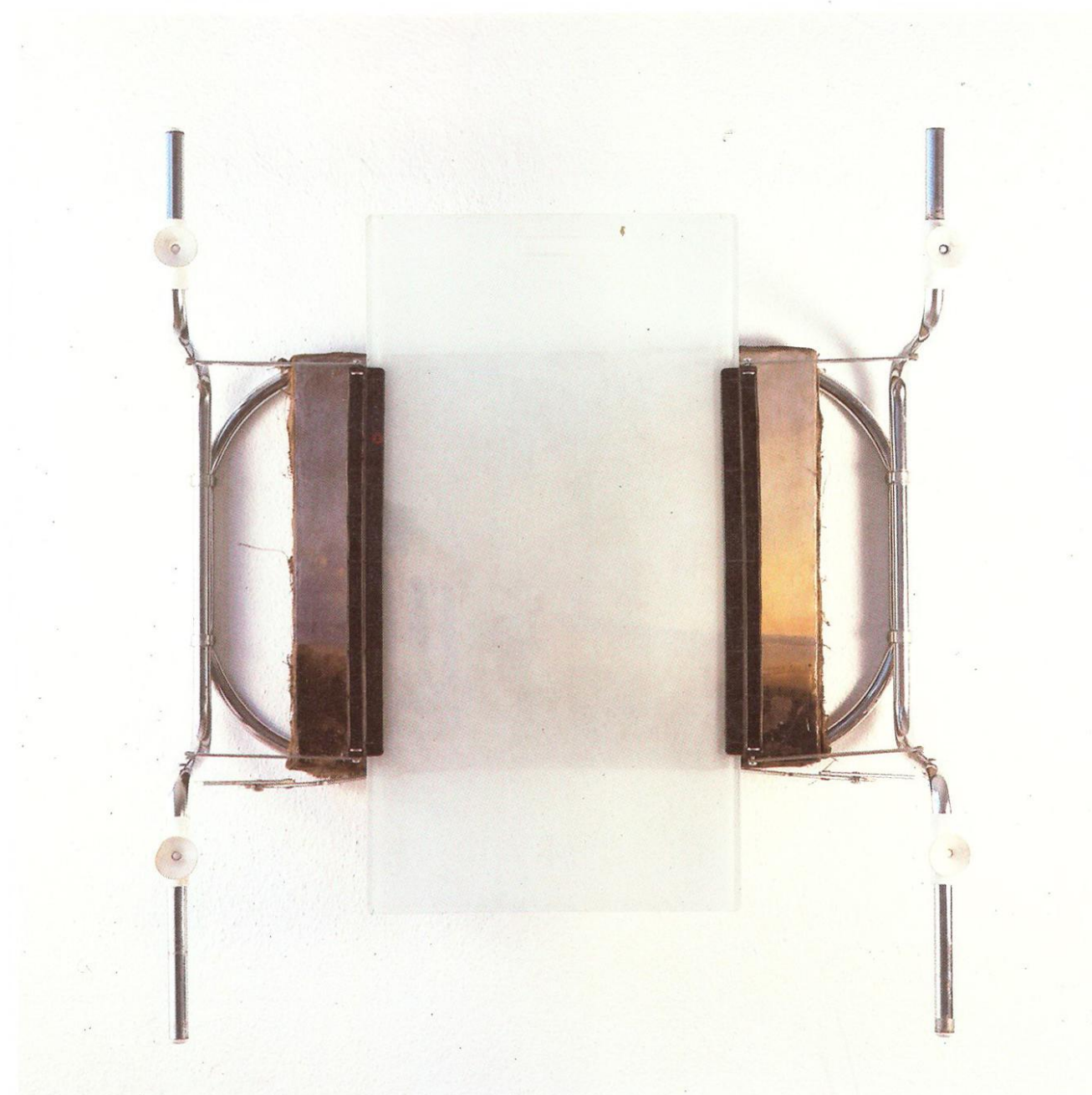




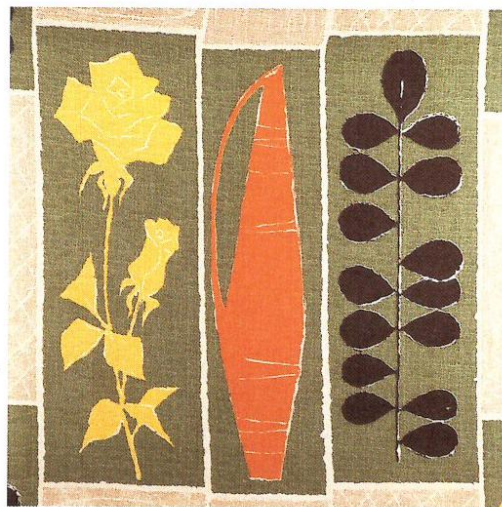
Big blue, 1990, div. Objekte, altes Gemälde, gefunden, 110 x 100 x 30cm/ Velká modř, 1990, různé objekty, nalezená malba (18. století), 110 x 100 x 30cm



Rote Säule, 1989, Aquarium, Glas und Gummiunterlagen, 48 x 28 x 22 cm/ Červený sloup, 1989, akvárium, sklo a gumové podložky, 48 x 28 x 22 cm



Aquädukt, 1990, div. Objekte, altes Gemälde (19. Jh.), gefunden, 75 x 65 x 40cm/ Akvedukt, 1990, různé objekty, nalezená malba (19.stl.), 75 x 65 x 40cm



Malerei, 1990, 6 Vorhangstücke auf Keilrahmen, je 30 x 30 cm, Galerie Bob van Orsouw, Zürich/ Malířství, 1990, záclony, natažené na rámy, každý 30x30cm



ART, 1989, drei monogrammierte Frotteetüchlein, Halter aus Chromstahl, 50 x 60 cm / ART, 1989, tři monogramované ručníky, držák z oceli, 50 x 60 cm

Noemi Smolik

Wollt Ihr die totale Kunst?

Zu Arbeiten von Roman Buxbaum

"Ich sehe, daß auf dem Bild der Pfeil das Tier durchdringt.

Er hat es im Hals getroffen und ragt im Hals heraus...

Siehst Du den Pfeil - weißt Du nur, daß diese beiden

Stücke Teile eines Pfeiles darstellen sollen?..."

"Das ist doch kein Sehen!" -

"Das ist doch ein Sehen!" - ...

"Inwiefern ist es ein Sehen?"

Ludwig Wittgenstein

Drei sorgfältig gefaltete Handtücher hängen über eine an der Wand befestigte Stange. An jedem der Handtücher ist ein Buchstabe gestickt. "A" auf dem ersten, "R" auf dem zweiten und "T" auf dem dritten. Solche Handtücher, bestickt mit Anfangsbuchstaben verschiedener Namen, sind in jedem Warenhaus zu kaufen. Wie die Handtücher jedoch hier mit ihren gestickten Buchstaben hängen, ergeben sie ein Wort, und zwar "ART".

Ein roter Teppich hängt an der Wand, wie sie in Schweizer Gasthäusern häufig beim Kartenspiel als Unterlage auf den Tisch gelegt werden. Er trägt eine schwarz eingerahmte Inschrift "Verbandsturnfest 1971 Melchnau" und ein Zeichen in der Form eines Kreuzes, in dem viermal der Buchstabe "F" vorkommt. Der Teppich ist an die Wand gehängt. Unter dem Teppich auf dem Boden steht ein dreibeiniger Blumenständer mit einer roten Abstellfläche. Diesem zweiteiligen Objekt ist der Titel *Altar* (S. 11) zugebracht.

Und schließlich ein Raum. Die alte Farbe blättert von den Wänden ab. In der Mitte des Raumes stehen vier Pfeiler. Auf dem Boden zwischen ihnen ist Holzkohle ausgebrei-

Noemi Smoliková

Wollt Ihr die totale Kunst?

K práci Romana Buxbauma

"Zřím, že na obraze šíp do zvěra proniká

v hrdle mu uvízl a ze šíje ční...

Vidíš ten šíp - víš, oba kusy

části šípu značit mají?..."

"Vždyť to není vidění!" -

"Přece však to je vidění!" - ...

"Do jaké míry to je vidění?"

Ludwig Wittgenstein

Na tyči, upevněné ke zdi, visí tři pečlivě složené ručníky. Na každém z nich je vyšito jedno písmeno, "A" na prvním, "R" na druhém a "T" na třetím. Takové ručníky, na nichž jsou vyšita začáteční písmena různých jmen, jsou k dostání v každém obchodním domě. Vyšitá písmena na ručnicích, které tady visí, tvoří ale i slovo, a sice "ART", tedy "umění".

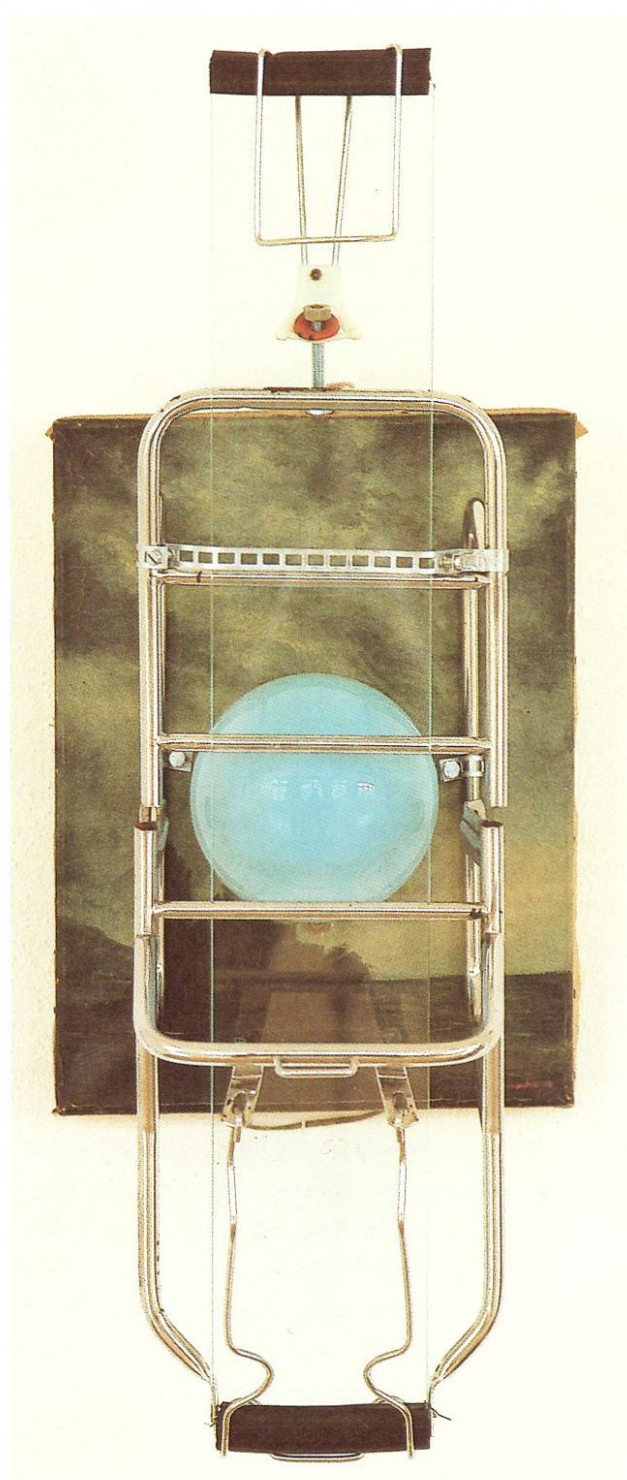
Na zdi visí červený kobereček, jak se ve švýcarských hospodách často pokládá na stůl při hře karet. Nese černě zarámovaný nápis: "svazové tělocvičné slavnosti v Melchnau 1971" a znak kříže, v němž se čtyřikrát objevuje písmeno "F". Pod ním na podlaze stojí trojnohý stojan na květiny s červenou odkládací plochou. Tento objekt složený ze dvou částí nese název *Oltář* (s. 11). A nakonec místnost. Ze zdi opadáva stará barva. Uprostřed jsou čtyři sloupky a mezi nimi je roztroušeno dřevěné uhlí. Na úzkých zdích sloupů visí fotografie v černých rámech. Jsou to portréty, které při svých psychologických studiích používal Leopold Szondi, žák Sigmunda Freuda. Szondi vycházel z toho, že různé psychopatologické projevy člověka, jako jsou hysterie, deprese

tet. An den schmalen vier Wänden der Pfeiler hängen eingerahmte Fotos. Es sind Porträts, die von Leopold Szondi, einem Schüler von Sigmund Freud, für Persönlichkeitstests benutzt worden sind. Bei seiner Diagnose ging Szondi davon aus, daß sich die verschiedenen Formen der Veranlagung des Menschen, wie die Hysterie, die Depression oder der Sadismus, an bestimmter visueller Typologie im Ausdruck des Gesichts festmachen lassen. Die Installation trägt den Titel *Zwang und Freiheit* (S.29 und S.38-39).

Drei Arbeiten also, die auf den ersten Blick sehr verschieden sind, denen jedoch eines gemeinsam ist. Und das ist die Tatsache, daß sie in ihrer Gesamtheit, wie in ihren Einzelteilen nicht etwa symbolisch auf irgendetwas hinweisen oder verweisen, schon gar nicht auf sich selbst, sondern daß sie die Ebenen der Bedeutung wechseln, die ursprünglichen Bezüge überspringen und so die einstigen Hierarchien der Werte, Bedeutungen und Bezüge verkehren.

Die Handtücher sind keine Handtücher mit einem niedrig gesticktem Monogramm mehr, sondern Träger des Worts "ART", das gleich einen ganzen Wust von Assoziationen hervorruft. Der biedere Jassteppich ist in der Arbeit mit dem Titel *Altar* nicht mehr eine sentimentale Kneipendekoration, sondern eine Tafel, vor der nicht ein billiger Blumenständer, sondern ein Tisch steht und das ganze sind nicht ein Teppich und ein Blumenständer, sondern ein Kunstobjekt, das bestimmte formale Ähnlichkeiten mit dem traditionellen, in eine ganze Weltvorstellung eingebundenen Altar aufweist. Und der Raum schließlich ist kein verwarloster Keller mit sonderbaren Fotos mehr, sondern ein Teil eines Kunstwerks, in dem die einst funktionalen Fotografien und die profane Holzkohle von ästhetischer Wirkung sind.

Das Handtuch ist nicht mehr das Handtuch, der Blumenständer nicht mehr der Blumenständer, der Keller kein Keller mehr und das Foto des Psychopathen kein Dokument der Psychopathologie des Menschen. Diese gefundenen, alltäglichen Objekte werden zu Zitaten, Frag-



Small blue, 1987-90, diverse gefundene Objekte und altes Bild (19. Jh.)
Malá modř, 1987-90, různé nalezené objekty, nalezený obraz (19. století)

menten und Schnipseln, sie werden zu Allegorien ohne eindeutige Verweise. Ihre Bedeutungen verselbstständigen sich und erzeugen unendliche Schleifen von Denkansätzen, die in labyrinthischen Windungen und Wendungen zwischen einem Anfang und einem Ende, zwischen vorher und nachher nicht mehr unterscheiden. Sie werden zu Zeichen, die nicht mehr auf ein Bezeichnetes verweisen, sondern immer nur auf andere Zeichen. Daher verweisen sie nicht länger auf Fakten, auf gesichertes Wissen, auf vorhandene Bedeutungen oder theoretische Konzepte. Der Blumenständer verweist auf einen Tisch, der Tisch auf einen Altar, der Altar auf das Opfer, das Opfer auf einen Opfertisch, der Opfertisch auf einen Altar, der Altar auf ein Kunstwerk...

Dabei ist der Tisch, der Altar, das Opfer und das Kunstwerk, die zu Zeichen geworden sind, nur als Andenken, Spur oder Erinnerung denkbar, aber niemals absolut greifbar. Daher befreit ein so gedachtes Kunstwerk vom Gebot der Werte und Hierarchien. Es befreit von dem Streben nach Ganzheiten, die das traditionelle Denken sich erträumte und die allen autoritären Herrschaftssystemen als Maske und Legitimation gedient haben. Ein so gedachtes Kunstwerk zeugt - um mit Jean-François Lyotard zu sprechen - von "dem Ende der großen Metaerzählung".

Mit dem "Ende der Metaerzählung" werden aber sämtliche Zeichen frei, da sie nicht mehr in diese Erzählung eingebunden werden können. Der Altar muß nicht unbedingt der Opfertisch sein, wie ihn die christliche Erzählung verstand. Das Hakenkreuz nicht unbedingt das Zeichen einer menschenverachtenden Ideologie, sondern ein uraltes, auf der Form des Kreuzes und des Kreises bestehendes Grundprinzip und die Nationalflagge kann zum harmlosen Bodenmuster werden. Ob die Flagge zur mit der Schwere ihrer Bezüge beladenen Flagge, zum geometrischen Spiel mit der Würfelform, zur Renaissanceintarsie, zur optischen Täuschung oder zum platten Bodenmuster wird, hängt von dem Betrachter ab, dem jedoch nicht mehr die beruhigende Schubla-

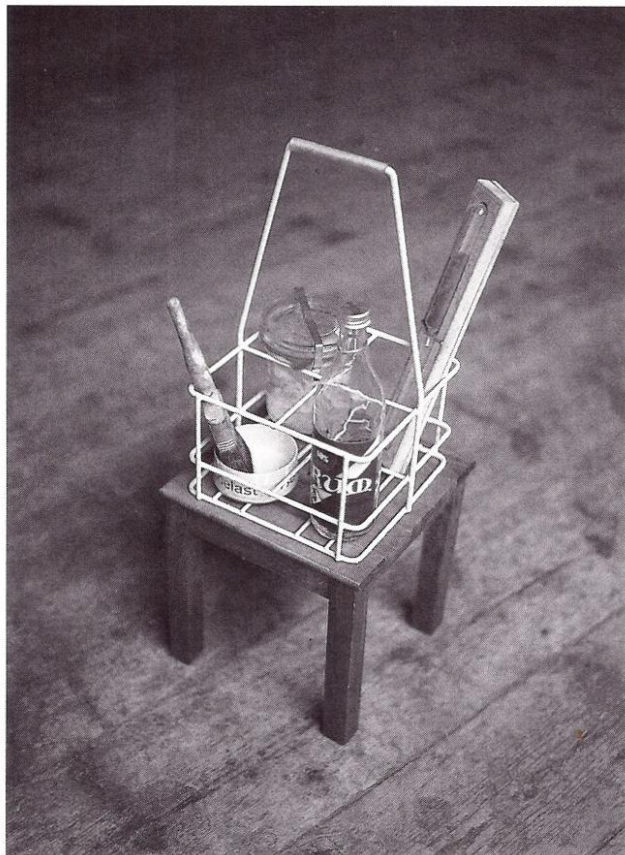
nebo sadismus, souvisí s určitým typologickým výrazem lidského obličej. Instalace nese název *Pud a svoboda* (s. 29 a s.38-39).

Tři práce, ač se na první pohled zdají velice různé však mají přece jen jedno společné, totiž skutečnost, že jak v celku, tak v jednotlivostech na nic symbolicky nepoukazují ani neodkazují, tím spíše ne samy na sebe, nýbrž že střídají významové roviny, původní vztahy přeskakují a tím promění někdejší hierarchie hodnot, významů a vztahů. Ručníky již nejsou ručníky s hezky vyšitým monogramem, nýbrž nositelem slova "ART", jež hned vyvolává řetěz asociací. Koberec s názvem *Oltář* již není sentimentální hospodský kýč, ale "tabulí", před kterou již nestojí levný podstavec na květiny, ale "stůl", a celek netvoří koberec a podstavec na květiny, ale umělecký objekt, který vyznačuje jistými formálními podobnostmi s tradičním oltářem, spojeným s celkovým obrazem světa. A konečně místnost již není zanedbaným sklepem se zvláštními fotografiemi, ale částí uměleckého předmětu, v němž mají kdysi funkční fotografie a normální dřevěné uhlí estetický efekt.

Ručník není ručníkem, podstavec na květiny již není podstavcem na květiny, sklep již není sklepem a fotografie psychopatů již nejsou dokumentem o pudovosti člověka. Tyto všední předměty se stávají citáty, fragmenty, útržky, stávají se bezreferenční alegorií. Jejich významy se osamostatňují a splétají nekonečné klíčky zárodků myšlenkových procesů, které v labyrintických zákratech a obratech již nerozlišují mezi začátkem a koncem, mezi předtím a potom. Stávají se znakem, který již neodkazuje na označované, nýbrž stále jen na jiné znaky. Proto tedy již neodkazují na fakta, na zjištěné vědění, na stávající významy nebo teoretické koncepty. Podstavec na květiny odkazuje na stůl, stůl na oltář, oltář na oběť, oběť na obětiště, obětiště na oltář, oltář na umělecké dílo...

Přitom jsou stůl, oltář, oběť a umělecké dílo, které se staly znakem, představitelné jen jako připomínka, vzpomínka, potucha, ale nikdy nejsou zcela uchopitelné. Tím

denordnung der traditionellen Erzählungen zur Verfügung steht. Vielmehr muss er auf seine eigenen, persönlichen Erfahrungen, Träume und Sehnsüchte zurückgreifen, um die Bedeutungen der vielschichtig gewordenen Zeichen zu ergründen. Somit mischt sich jedoch der Betrachter selbst in die Zeichen ein und wird so zum Ausgangspunkt zurückkehrender Schleifen von Bedeutungen. Und das ist genau der Prozess, der sich in den heutigen hochtechnisierten und auf Kommunikation ausgerichteten Gesellschaften immer deutlicher abzuzeichnen beginnt und der langsam das alte kartesianische, auf Distanz und Objektivität gegründete Weltbild ablöst. Denn der heutige Betrachter steht zu dieser Welt nicht mehr in einer schützenden Distanz, von der aus er eine

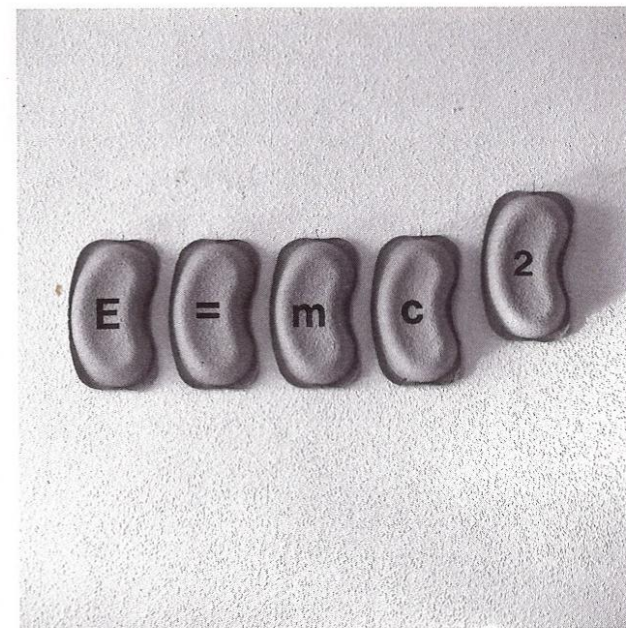


Selbstbildnis, 1989, Assemblage mit Blumenhocker, Gehirn, Rum und Uhr
Autoportrét, 1989, asembláž s podstavcem, mozkiem, rumen a hodinami

se takto představované umělecké dílo osvobozuje od příkazů hodnoty a hierarchie. Osvobozuje se od snahy po úplnosti, o níž snilo tradiční myšlení a která sloužila všem autoritářským mocenským systémům jako maska a legitimace. Takto představované umělecké dílo svědčí - abychom mluvili s Jean-François Lyotardem - "o konci velkého metavyprávění". S "koncem metavyprávění" se ovšem osvobozují všechny znaky, protože již nemohou být zapojovány do tohoto vyprávění. Oltář už nemusí bezpodmínečně být oltářem, jak jej chápalo křesťanské vyprávění. Hákový kříž již nemusí bezpodmínečně být znakem ideologie opovrhující člověkem, ale prastarým základním principem spočívajícím na formě kruhu a kříže. Národní vlajka se může stát dekorací na podlaze. Zda se vlajka stane vlajkou zatíženou svými vztahy, geometrickou hrou s formou kostky, renesanční intarsií, optickým klamem nebo hladkým vzorem na podlaze, závisí na pozorovateli, jenž však již nemá k dispozici zásuvkový, šuplíkový řád tradičního vyprávění (do kterého všechno hezky zapadá - poznámka překladatele). Mnohem více se musí spoléhat na vlastní osobní vzpomínky, sny a tužby, aby pronikl do významů znaků, jež pro něj skýtají mnoho pohledů. Tím se však pozorovatel sám zaplete do znaků a stane se aktivní součástí nekonečného zapeklitého propletence významů, neustále se vracejícího k výchozímu bodu. A to je přesně proces, který se začíná v dnešní vysoce technizované společnosti zaměřené na problémy komunikace stále zřetelněji rýsovat a který pomalu nahrazuje starý karteziánský obraz světa založený na odstupu a objektivitě. Dnešní pozorovatel se tak již nenachází v bezpečné vzdálenosti od tohoto světa, z níž by mohl provádět objektivní pozorování. Stále více se stává jeho součástí, součástí světa, přeplněného skoro již nepřehledným množstvím znaků všeho druhu, jejichž interpretace, ano, jejichž rozluštění jednotlivcem se stále více podobá postupu, kterého používají navzájem oddělená *Dvojčata* (s. 13), když chtějí přijít na to, jaký znak právě ten druhý z nich kreslí na papír - anebo jejichž rozluštění se

objektive Betrachtung betreiben kann. Vielmehr ist er ein Teil dieser, mit einer kaum noch übersichtlichen Fülle von Zeichen aller Art vollgestopften Welt, deren Deutung, je deren Enträtselung durch den einzelnen immer mehr dem Vorgang ähnelt, den zwei voneinander getrennte Zwillinge anwenden, um herauszufinden, was der andere gerade für Zeichen aufs Papier setzt - oder, deren Enträtselung dem Versuch des Philosophen in den Erzählungen von Franz Kafka ähnelt, der immer wieder an Hand des sich drehenden Kreisels die ganze Welt zu ergründen hofft.

Eine schwarze Glasplatte, an der Wand befestigt auf der mit weisser, in altdeutscher Manier eingravierten Schrift gefragt (oder befohlen) wird: "Wollt Ihr die totale Kunst" In der Glasplatte spiegelt sich der Betrachter. Darunter hängt ein Holzkästchen, in dem z.B. Kleiderbürsten abgelegt werden können. Ein Spiegel und ein Kästchen, die in dieser Zusammenstellung häufig in Garderoben zu finden sind. Ein profanes Objekt also? Doch was soll die Schrift? Was ist ein totales Kunstwerk? Ein Abbild vielleicht, das sich voll mit seinem Urbild deckt, das eindeutig zu greifen ist, wie etwa das Bild des Betrachters im schwarzen Spiegel? Doch dieser Spiegel bleibt stumm. Er gibt kein Abbild wieder.



Das kleine Kotzen, 1989, Wegwerfbrechschalen gestanzt, 30 x 96 x 6 cm
Malé bliti, 1989, místičky na zvracení z kartonu s vyřezaným písmem

podobá pokusu filozofa z povídky Franze Kafky, který neustále doufá, že na točící se káče probádá celý svět. Nápis vyrytý na černé skleněné desce, upevněné na zdi, se táže: "Wollt Ihr die totale Kunst", tedy "Chcete (nebo chtějte!) totální umění" (s. 19). Pak na zdi visí ještě dřevěná skříňka na odkládání kartáčů na šaty. V černém skle se zrcadlí pozorovatel. Zrcadlo a skříňka se v této sestavě hodně vyskytují v šatnících. Tedy profání předměty? A co ten nápis? Co je totální umělecké dílo? Snad obraz, který se plně shoduje se svým praobrazem, jež je tak jednoznačně uchopitelný jako obraz pozorovatele v černém zrcadle? Toto zrcadlo však zůstává němé. Žádný obraz již nepodá.

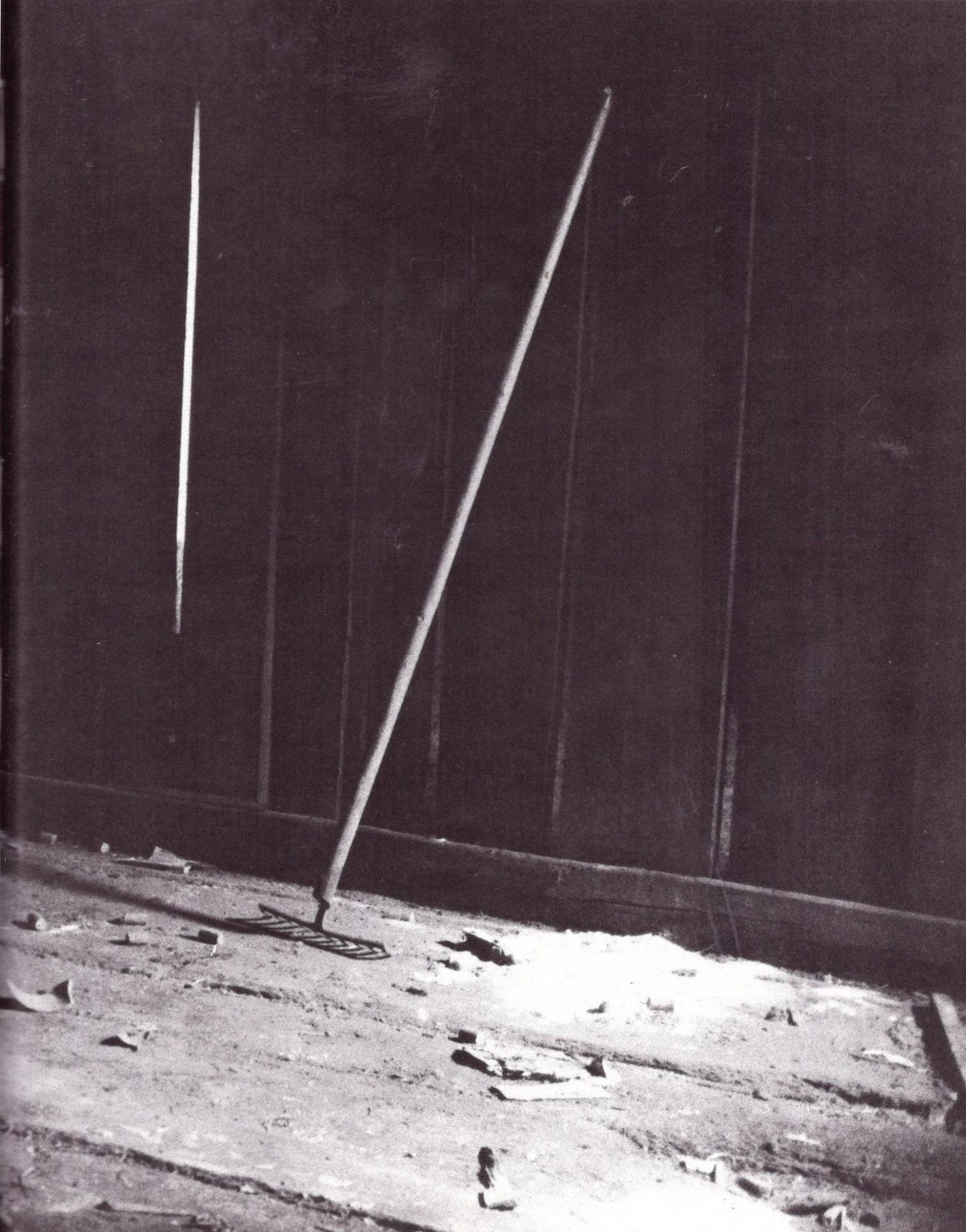


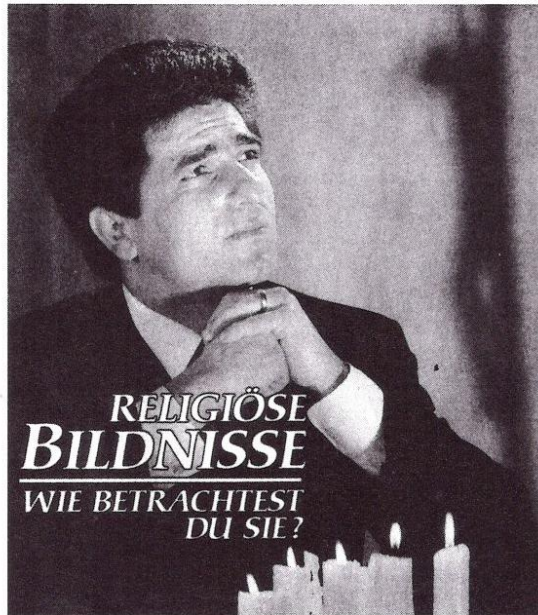
Links: Der Schrecken des Gleichgewichts, Möbel und ein kleines Heiligenbild, 160 x 220 x 150 cm, rechts: gefundenes Foto eines telekinetischen Ereignisses
 levá strana: Hruža rovnováhy, 1990, nábytek a malý svatý obrázek, 160 x 220 x 150 cm, pravá strana: nalezená fotografie telekinézi při seanci



Trotz seines griechischen Schäfernamen (Polystyren, Phenoplast, Polyvinyl, Polyethylen) ist das Plastik, dessen Produkte man kürzlich in einer Ausstellung zusammengefasst hat, wesentlich eine alchemistische Substanz. Am Eingang der Halle steht das Publikum lange Schlange, um zu sehen, wie sich die magische Operation par excellence, die Umwandlung der Materie vollzieht. Eine ideale Maschine, langgestreckt und mit zahlreichen Röhren (eine geeignete Form, um von dem Geheimnis eines zurückgelegten Weges zu künden), gewinnt ohne Mühe aus einem Haufen grünlicher Kristalle glänzende kannelierte Schalen. Auf der einen Seite der tellurische Rohstoff, auf der anderen der perfekte Gegenstand. Zwischen diesen beiden Extremen nichts, nichts als zurückgelegter Weg, der von einem Angestellten mit Schirmmütze, halb Gott halb Roboter, überwacht wird. Das Plastik ist weniger eine Substanz als vielmehr die Idee ihrer endlosen Umwandlung, es ist, wie sein gewöhnlicher Name anzeigt, die sichtbar gemachte Allgegenwart. Und gerade darin ist es ein wunderbarer Stoff: das Wunder ist allemal eine plötzliche Konvertierung der Natur. Das Plastik bleibt ganz von diesem Erstaunen durchdrungen: es ist weniger Gegenstand als Spur einer Bewegung. Da diese Bewegung hier nahezu unendlich ist und die ursprünglichen Kristalle in eine Menge von immer überraschenderen Objekten verwandelt, ist das Plastik im Grunde ein Spectaculum, das entziffert werden muss: das Spectaculum seiner Endergebnisse. Angesichts jeder Endform (Koffer, Bürste, Autokarosserie, Spielzeug, Stoff, Röhre, Schlüssel oder Folie) stellt die Materie sich dem Geist unablässig als ein Rätsel dar. Das beruht darauf, daß die Wandlungsfähigkeit des Plastik total ist, es kann ebensogut Eimer wie Schmuckstücke bilden. Daher das ständige Staunen, das Träumen des Menschen angesichts der Wucherung der Materie, angesichts der Verbindungen, die er zwischen der Einzahl des Ursprungs und der Mehrzahl der Wirkungen überraschend entdeckt. Dieses Erstaunen ist glücklich, da der Mensch an der Ausdehnung der Umwandlungen seine Macht ermißt und ihm der Weg des Plastiks die Euphorie eines bezaubernden Gleitens durch die Natur vermittelt. Doch das Lösegeld für dieses Gelingen besteht darin, daß das als Bewegung sublimierte Plastik als Substanz fast nicht existiert. Seine Konsistenz ist negativ: weder hart noch tief, muß es sich trotz seinen nützlichen Vorzügen mit einer neutralen Substanzqualität begnügen: der *Resistenz*, einem Zustand, der die einfache Aufhebung eines Nachgebens voraussetzt. In der poetischen Ordnung der großen Substanzen ist es ein zu kurz gekommenes Material, verloren zwischen der Dehnbarkeit des Gummis und der flachen Härte des Metalls, es erreicht keines der wirklichen Produkte der mineralischen Ordnung, Schaum, Fasern, Platten. Es ist eine geronnene Substanz. In welchem Zustand es sich auch befindet, es behält ein flockiges Äußeres, etwas Vages, Cremiges und Erstarrtes, eine Unfähigkeit, jemals die triumphale Glätte der Natur zu erlangen. Am stärksten aber verrät es sich durch den Ton, den es gibt, diesen hohlen und matten Ton. Sein Geräusch vernichtet es, so wie auch seine Farben, denn es scheint nur die besonders chemischen fixieren zu können: Gelb, Rot, Grün, es behält von ihnen allein das Aggressive, gebraucht sie einzig wie einen Namen, der nur in der Lage ist, Begriffe von Farben zur Schau zu stellen. Die Mode des Plastiks zeugt von einer Entwicklung im Mythos der Imitationen. Bekanntlich sind Imitationen, historisch gesehen, ein bürgerlicher Brauch (die ersten Bekleidungsimitationen stammen aus der Anfangszeit des Kapitalismus). Bisher hat die Imitation jedoch Präntentionen gehabt, sie gehöre zu einer Welt des Scheinens, nicht des Gebrauchs. Die Imitation nimmt sich vor, mit geringeren Kosten die edelsten Substanzen zu reproduzieren, den Edelstein, die Seide, die Feder, den Pelz, das Silber, den ganzen luxuriösen Glanz der Welt. Das Plastik verzichtet darauf, es ist eine Haushaltssubstanz. Es ist die erste magische Materie, die zur Alltäglichkeit bereit ist. Doch ist sie das, weil diese Alltäglichkeit für sie gerade ein triumphierender Grund zum Existieren ist. Zum erstenmal hat es das Artifizielle auf das Gewöhnliche und nicht auf das Seltene abgesehen. Gleichzeitig wird die uralte Funktion der Natur modifiziert: sie ist nicht mehr die Idee, die reine Substanz, die wiedergefunden oder imitiert werden muß; ein künstlicher Stoff, ergiebiger als alle Lager der Welt, ersetzt sie, bestimmt sogar die Erfindung der Formen. Ein Luxusgegenstand ist immer mit der Erde verbunden und erinnert stets auf eine besonders kostbare Weise an seinen mineralischen oder animalischen Ursprung, das natürliche Thema, von dem er nur eine Aktualität ist. Das Plastik geht gänzlich in seinem Gebrauch auf; im äußersten Fall würde man Gegenstände erfinden um des Vergnügens willen, Plastik zu verwenden. Die Hierarchie der Substanzen ist zerstört, eine einzige ersetzt sie alle: die ganze Welt kann plastifiziert werden, und sogar das Lebendige selbst, denn, wie es scheint, beginnt man schon Aorten aus Plastik herzustellen.

Roland Barthes, PLASTIK, 1957





BESITZERVERZEICHNIS: 1) 68; 2) 16, 17, 18, 19, 20, 21, 248, 388, 401; 3) 399; 4) 28, 234, 359, 982, 983, 984, 985; 5) 614; 6) 981.1; 7) 660, 661, 662, 663; 8) 450; 9) 99, 166, 476; 10) 828, 829; 11) 89, 194, 444; 12) 355, 356; 13) 575; 14) 447; 15) 391; 16) 298; 17) 441, 443; 18) 645; 19) 528; 20) 741, 957; 21) 797; 22) 965, 969, 970; 23) 170; 24) 171, 172, 172.1; 25) 1040.1; 26) 131.1, 273, 352; 27) 416, 1042, 28) 493; 29) 287; 30) 1048; 31) 116, 117, 120, 121; 32) 324; 33) 577; 34) 446; 35) 149, 153; 36) 484; 37) 218, 491; 38) 672, 777; 39) 377, 378, 379; 40) 394, 395; 41) 295; 42) 522; 43) 354; 44) 976, 977; 45) 72; 46) 657; 47) 1027; 48) 239, 240, 333, 498; 49) 159, 424, 430; 50) 554, 555, 562, 565, 566, 567, 568, 572, 576, 591, 595, 597, 601, 602; 51) 169, 537, 753, 795; 52) 373; 53) 6, 8, 71, 141, 241, 260, 436, 879; 54) 322, 325.1, 326, 327, 329, 330, 559.1, 599; 55) 132; 56) 518, 1047; 57) 144, 145, 146, 148, 150, 151, 152; 58) 188, 936, 937; 59) 286, 321; 60) 167, 589, 705, 823, 833, 834, 837; 61) 1035, 1036, 1037; 62) 613, 621; 63) 675, 809, 810, 1040; 64) 550; 65) 601.1, 622; 66) 425, 427, 428; 67) 1044; 68) 22; 69) 58; 70) 104; 71) 616, 617; 72) 39, 40, 279, 280; 73) 173, 176; 74) 727, 971, 1019; 75) 588; 76) 85, 165, 168, 596, 840.2, 866; 77) 813, 861, 863, 997; 78) 564, 584; 79) 131, 247, 299, 483, 492, 495; 80) 71.1; 81) 389.2; 398, 400; 82) 625; 83) 233; 84) 35; 85) 559, 615, 635, 745, 746, 747, 748, 935; 86) 147; 87) 478; 88) 235; 89) 112; 90) 986; 91) 184, 186, 289, 867, 920, 1043; 92) 899; 93) 296; 94) 122, 257; 95) 214, 382, 503, 504, 505, 1014; 96) 343, 429; 97) 776; 98) 90, 366, 426, 438; 99) 512, 704; 100) 311, 331, 367, 437; 101) 369; 102) 351, 419; 103) 517, 649, 730, 871, 873; 104) 480; 105) 229, 230; 106) 237; 107) 795; 108) 1028; 109) 249, 250, 251, 252, 253, 254, 882, 915, 1021; 110) 193; 111) 573, 856; 112) 811; 113) 579, 608, 627; 114) 570, 574, 612, 633, 636.1, 640, 641, 758; 115) 1, 140, 269, 364, 530, 654, 728, 838, 839, 862, 893, 914, 1011; 116) 216; 117) 308, 309; 118) 686, 687; 119) 558, 561, 590, 629; 120) 772, 924, 931, 932, 934; 121) 79, 477, 499; 122) 288; 123) 45, 380; 124) 502; 125) 12, 155, 181, 365; 126) 129, 238, 293, 375, 383, 456; 127) 113; 128) 302, 304, 508, 605, 655, 803, 835, 933, 945, 954; 129) 189, 619, 620, 634, 638, 700, 716, 789, 790, 826, 868, 905, 1022; 130) 106, 532, 774, 864; 131) 334; 132) 488; 133) 303, 469, 713; 134) 135, 604.1, 854, 881, 881.1, 996; 135) 569, 632, 1032; 136) 489; 137) 43; 138) 744; 139) 83; 140) 549, 551, 563, 583, 585, 586, 606, 849; 141) 93, 182, 246, 261, 1020; 142) 81, 84; 143) 162, 225, 301, 336, 1041; 144) 65, 76, 77, 114, 136, 137, 138, 402, 404, 405, 406, 408, 409, 768, 770; 145) 578, 628, 636, 682, 916, 1039; 146) 62, 276; 147) 154, 467, 468; 148) 51, 264, 265, 266, 266.1, 423, 435; 149) 360, 361, 827; 150) 422; 151) 157, 157.1, 381, 454; 152) 485; 153) 7; 154) 821; 155) 769, 771; 156) 421; 157) 94; 158) 363; 159) 824; 160) 980; 161) 27, 742, 850; 162) 178, 179; 163) 710, 711, 712; 164) 457; 165) 213, 222, 459, 506, 525, 526, 757; 166) 958; 167) 270; 168) 183, 410; 169) 59, 487, 874, 876; 170) 541; 171) 461; 172) 24, 142, 337, 338, 339, 340, 883, 884, 1007; 173) 2, 29, 180, 262, 479, 501; 174) 52; 175) 639; 176) 80; 177) 14, 15; 178) 1033; 179) 66, 161; 180) 297; 181) 101; 603, 610, 853; 182) 332; 183) 668; 184) 906; 185) 163; 186) 385, 386; 187) 201, 202, 204, 205, 206, 208, 209, 210, 211, 212; 188) 524; 189) 102; 190) 520, 521, 889, 944; 191) 26, 139, 174, 177, 203; 192) 134, 134.1; 193) 642, 696, 698, 717, 717.1, 926; 194) 48, 49, 546, 547, 644, 714, 832; 195) 199; 196) 42; 197) 781, 782, 783, 784; 198) 851, 947; 199) 523; 200) 697, 761; 201) 754; 202) 552, 918, 919, 921; 203) 413, 733, 836; 204) 542, 544; 205) 107, 108, 109, 110, 111; 206) 36; 207) 100, 346, 392, 600, 706; 208) 9, 320, 998, 1046; 209) 312, 313, 318; 210) 300; 211) 5; 212) 892, 894, 895, 896, 897, 898; 213) 773, 1017; 214) 840, 841, 842, 843, 844; 215) 598, 689, 719, 720, 721, 722, 734, 763, 785, 831, 940, 994, 995; 216) 671; 217) 923; 218) 70, 74, 78, 103, 335.1; 219) 13, 553, 683, 684, 756, 1023, 1025, 1026; 220) 581; 221) 292; 222) 221, 223, 486; 223) 953; 224) 160; 225) 449; 226) 55, 56, 57, 197; 227) 900; 228) 393, 396, 648; 229) 735; 230) 342; 231) 33, 34, 156, 196, 198, 228, 255, 256, 283, 376, 460.1, 500, 800, 801, 804, 877, 878, 885, 886, 887, 888; 232) 187, 403, 939; 233) 765, 766, 917; 234) 481; 235) 571, 587, 593, 760; 236) 278, 496; 237) 200, 415, 666; 238) 725; 239) 38, 123, 207, 305, 439, 855; 240) 556, 611; 241) 30, 143, 335; 242) 82; 243) 285, 759; 244) 353; 245) 433, 507, 664, 665, 681, 701, 702, 724, 755, 966, 967; 246) 540, 592; 247) 739, 938, 956; 248) 50, 242, 411, 529, 738, 793, 798, 807, 930, 946, 981, 1013; 249) 1005; 250) 650, 653; 251) 964; 252) 115; 268; 253) 903; 254) 580; 255) 594, 623;

Biographische Angaben:

1956 in Prag geboren.
1968 Emigration mit der Familie in die Schweiz.
Studium der Medizin, Weiterbildung in Psychiatrie, Projekte und Publikationen im Grenzbereich zwischen Kunst und Psychiatrie: 1987 “Künstler aus Königsfelden”, 1990 Ausstellung und Buch “Von einer Welt zu'r Andern”, DuMont, Köln
1978 - 86 kleinere Ausstellungsbeteiligungen
1984 Ausstellung und Aktion “Totentanz” in der Spinnerei Wettingen
1986 Ausstellung und Aktion “Kunsttraum” in der Baustelle des Stadthauses in Baden
1987 Erste Einzelausstellung in der Galerie Ursula Siegenthaler in Zürich
1987 - 89 Studium an der Akademie der bildenden Künste in München
1989 Einzelausstellung “Geistesblitze” im Kunsthaus Oerlikon in Zürich
1989 Einzelausstellung in der Galerie M/2 in Vevey
1989/90 Gruppenausstellungen:
Galerie Littmann, Basel
Galerie Fred Jahn, München
Galerie Klein, Bonn
Galerie Bob van Orsouw, Zürich
Galerie Alexander Hodel, Zürich
Galerie Art Centrum in Karlsruhe
Galerie M/2, Vevey
Ausstellung “Schlüsselwerke”, Kunsthaus Oerlikon, in der Shedhalle, Zürich
1990 Einzelausstellung Bob van Orsouw, Zürich
1991 Einzelausstellung Galerie der Hauptstadt Prag und Galerie der jungen Kunst in Prag (Galerie mladých, Praha)
1991 Einzelausstellung Galerie im alten Bahnhof in Lenzburg, Schweiz
1991 Einzelausstellung Galeria Athenea, Barcelona
1991/92 Einzelausstellung Galerie Mosel und Tschechow, München

Impressum:

Copyright: Roman Buxbaum und die Autoren

Lithographie: Reprodienst Bernd Steininger GmbH, München
Druck: Sellier Druck GmbH, Freising
Grafik: Erik Mosel, Emanuel Leber und Roman Buxbaum
Fotografie: Georg Rehsteiner, Vevey (Seiten 36 - 39), Roman Buxbaum (übrige Fotos)
Übersetzungen: Spektra, Prag (Texte von Noemi Smolik und Claudia Jolles)
Abdruck des Textes von Roland Barthes mit freundlicher Genehmigung des Suhrkamp Verlages aus: Mythen des Alltags. Deutsch von Helmut Scheffel (c) SuhrkampVerlag, Frankfurt am Main 1964
Abdruck des Textes von Franz Kafka mit freundlicher Genehmigung der S.Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main aus: Franz Kafka, Sämtliche Erzählungen

ISBN: 3-925987-10-X
Erschienen bei Mosel und Tschechow, Galerie & Verlag KG, München

Legenden der nicht beschrifteten Abbildungen:

Další popisi vyobrazení:

Umschlag: Malerei, U.F.O. (unchanged found objekt), gefunden 1989, 34 x 12 x 2 cm
Obálka: Malířství, U.F.O. (unchanged found objekt), nalezeno 1989, 34 x 12 x 2 cm

Seiten 2 und 3: Installation mit 6 Druckplättchen, Galerie M/2, Vevey
strany 2 a 3: instalace se 6 tiskařskými destičkami, Galerie M/2, Vevey

Seite 6: Eines der 4 gefundenen Fotografien aus der Arbeit Geistesblitze (s. Seite 16)
strana 6: Jedna ze 4 nalezených fotografií z práce Záblesky ducha (strana 16)

Seite 9: Der Erdkreis, 1990, Zirkel und Globusteil, 25 x 18 cm
strana 9: Zeměkruh, 1990, kružítko a část globusu, 25 x 18 cm

Seite 18: Quadrat, 1989, Vier Zinnsoldaten, 6 x 6 cm
strana 18: Čtverec, 1989, cínoví vojáčky, 6 x 6 cm

Seite 21: Revolvere, November 1989, Bodeninstallation aus ČSSR - Papierfähnchen im Tagsatzungssaal in Baden, 6 x 6 m
strana 21: Revolvere, listopad 1989, instalace z československých vlaječek, 6 x 6 m, zasedací síň Švýcarské federace, Baden

Seite 22: Würfel, 1989, Faltní měr, 38 x 38 cm
strana 22: Krychle, seroubovaný metr, 38 x 38 cm

Seite 26: Installation mit Röntgenbildern im Kunsthaus Oerlikon, 1989
strana 26: instalace s rentgenovými obrázky, Kunsthaus Oerlikon, 1989

Seite 32: Fotografie der Nachtwache von Rembrandt van Rijn (1642), nach dem Attentat von Arie van Dyck am 14.9.1975 (Ausschnitt)
strana 32: fotografie obrazu Noční stráž od Rembrandta van Rijn (1642), po atentátu Arieiho van Dycka 14.9.1975 (výřez)

Seite 36 - 37: Arie van Dyck, 1989, Bodeninstallation mit 16 Rahmen, Fotografien und Spiegeln, 450 x 350 cm, Galerie M/2, Vevey
strana 36 - 37: Arie van Dyck, 1989, instalace se 16 rámy, fotografiemi a zrcadly, 450 x 350 cm, galerie M/2, Vevey

Seite 38 - 39 und 56: Zwang und Freiheit, 1989, Installation mit 14 Fotografien, Galerie M/2, Vevey
strana 38 - 39 a 56: Pud a svoboda, 1989, instalace s 14 fotografiemi, galerie M/2, Vevey

Seite 58: gefundenes Foto
strana 58: nalezené foto

Seite 59: gefundener Text
strana 59: nalezený text

Ex oriente lux - ex occidente luxus

Ein besonderes Dankeschön an:

Dina Scagnetti
Bob van Orsouw
Bernd Steininger für die lithografische Arbeit
Andrea Tschechow und Erik Mosel für die Verlagsarbeit
Emilie Buxbaum für das Korrekturlesen
Stefan Schmäh für seine Hilfe am Mac
Emanuel Leber für die grafische Hilfe
Igor Ostašov

