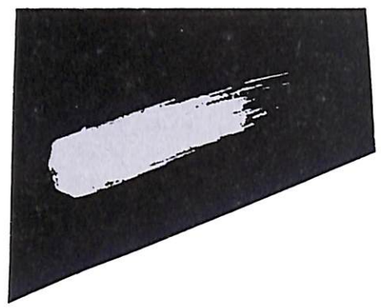










EUROPALIA 89
JAPAN IN BELGIUM

NEW TOOLS NEW IMAGES

KUNST EN TECHNOLOGIE IN JAPAN

1 OKT. - 3 DEC. 1989
VAN 10 TOT 17 UUR
MAANDAG GESLOTEN

MUHKA
MUSEUM VAN
HEDENDAAGSE KUNST
ANTWERPEN

LEUVENSTRAAT 32
2000 ANTWERPEN
TEL. 03/238.59.60

Ⓑ - KORTING

THE SEIBU SAISON GROUP
SONY CORPORATION

MEGA.L. UNA

Nationale Loterij
Loterie Nationale
Nationallotterie

CONTENTS

ARTICLES

2	Mo GOURMELON LE CARRERES	TANIA MOURAUD. Au-delà de l'image.
8	William JEFFETT	PERRY ROBERTS
12	Eric DE MOFFARTS	L'OR DE L'ART. Une interview de Frank et Koen Theys
15	Thomas DREHER	DAN GRAHAM. Plastische Modelle als Betretbare Geschichtsmethaphern
21	Sylvie COUDERC	MARGIT ROWELL. Le temps présent à la Fundació Miró: identités nationales et présences étrangères
25	Hubert BESACIER	NAISSANCE D'UN SITE. Sculpture monumentale de Jean Clareboudt et Robert Jacobsen

EXHIBITIONS

30	Piet VAN ROBAEYS	FRANCIS FEIDLER, Gent
31	Piet VAN ROBAEYS	OPEN MIND (GESLOTEN CIRCUITS) HOMMAGE AAN VINCENT, Gent
34	Chris VAN CAMP	DANNY DEVOS. Belgiums most bizarre artist, Antwerpen
35	Johan PAS	BILDERSTREIT, Köln
36	Jean-Noël OUDIN	SARKIS, Strasbourg/Bruxelles
38	Catherine GROUT	MAGICIENS DE LA TERRE, Paris
40	Marie-Ange BRAYER	HANS HAACKE. Artfairismes, Paris
41	Paul TEUNISSEN	VISION & UNITY. W. Strzeminski en negen hedendaagse Poolse kunstenaars, Apeldoorn
44	Maria leonor NAZARE	JULIÃO SARMIENTO, Lisboa
45	Viana CONTI	ENZO CUCCHI, Prato
46	Catherine GROUT	THOMAS STRUTH, Genève
47	Lieven VAN DEN ABEELE	SIMPLON EXPRESS, Paris-Zagreb

TRANSLATIONS

48	Thomas DREHER	DAN GRAHAM. Sculptural Models as bridgeable historical Metaphors

AGENDA

52	Exhibitions in Europe during September and October 1989

Dear reader,

The editorial staff of Artefactum wants to inform you that Lieven Van Den Abeele is no longer responsible as editor. He'll still collaborate to the magazine as a member of the advisory committee and as artcritic.
Anne Schraenen succeeds him from this issue onwards. She used to be assistant editor and in charge of the "Catalogus" section in previous issues.
This does not imply radical changes: the magazine wants to stay just like before, open to every tendency or idea of the European artistic field.

As you can see in this 30th issue, we present known and less-known artists to whom we pay attention because of their approach, their exploration and their questioning of the perception of art, artwork and culture: Tania Mouraud with installations, Frank and Koen Theys with video, Perry Roberts with paintings. Jean Clareboudt and Robert Jacobsen with their monumental sculptural environment and Dan Graham, perhaps the most prominent, with his "pavilions".

Through personalities, this time Margit Rowell of Espai 13 in Barcelona, we want to enlighten the aim and function of an important institution.

From the next issue onwards we re-insert a part dedicated to recent catalogues and books.

Thanks to your interest and your fidelity we exist. We hope we may continue to enjoy your support in the future.

The editorial staff.

ARTEFACTUM

Magazine of contemporary art in Europe
Zeitschrift für aktuelle Kunst in Europa
Tijdschrift voor hedendaagse kunst in Europa
Revue d'art contemporain en Europe

Vol. 5, n°30 SEPTEMBER/OCTOBER 1989
ISSN 0771-761 X

FOUNDER:
Flor Bex

EDITOR:
Anne Schraenen

ADMINISTRATION:
Lieve De Deyne

ADVERTISING DIRECTOR:
Karl De Raeymaecker

PARIS ADVERTISING MANAGER:
Patricia Farrell
2, Passage Dantzig 75015 Paris, tél. 42.50.67.09

ART DIRECTOR:
Mark Verstockt

ADVISORY COMMITTEE:
Michel Baudson, Flor Bex, Jan Foncé, Wim. A. Hayes, Ernst Goldschmidt, Johan Pas, Francis Smets, Lieven Van Den Abeele, Wim Van Mulders, Erno Vroonen

COLLABORATORS:
Liliana Albertazzi, Françoise Bataillon, Paolo Bianchi, Paul Bonaventura, Sylvie Couderc, Bart De Baere, Eric De Moffarts, Christoph Doswald, Thomas Dreher, Marie-Pascale Gildemyn, Mo Gourmelon, Hélène Lassalle, Friedemann Malsch, Arielle Pélenc, Liliane Touraine, Frédéric Valabrègue, Hilde Vanfleteren, Jean-Pierre Van Tieghem

EDITORIAL AND BUSINESS OFFICES:
Artefactum, Amerikalei 125
B-2000 Antwerpen, Belgium,
tél. 32/3/238.20.89
Téléfax 32/3/237.40.79

Printed by Drukkerij Erasmus, Wetteren
Lithography by Paulich, Gent; DBL, Gent;
FM, Antwerpen
Composed by U.C.A.D., Alken
Advertisement design by Jean De Bruijn, Grafiek & Fotosetting, Antwerpen

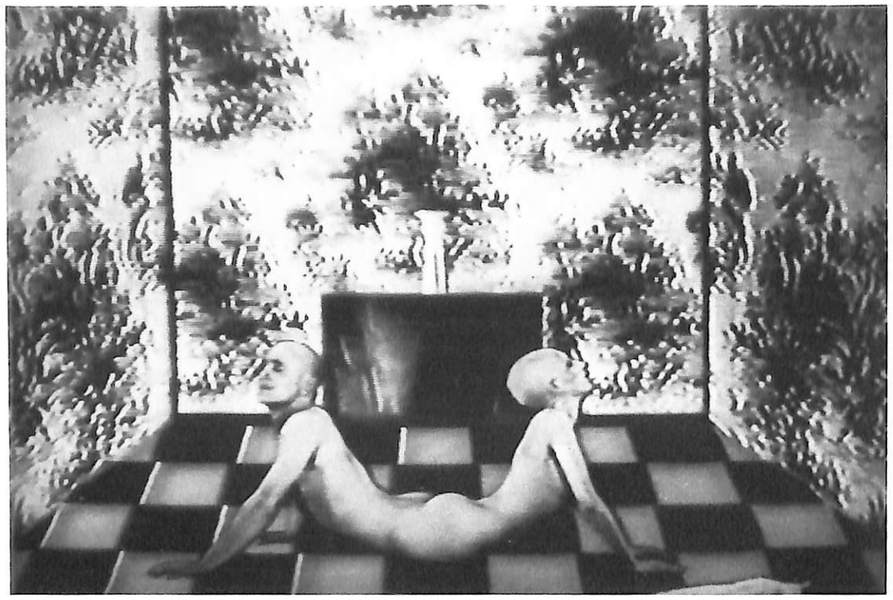
Responsible Publisher:
L. De Deyne, Amerikalei 125, B-2000 Antwerpen

Artefactum is published 5 times a year, on:
February 1st / April 1st / June 1st /
September 1st / November 1st

ADVERTISING RATES ON REQUEST
Closing date for space reservation
and copy deadline for ads:
4 weeks prior to date of publication.

CONTENTS © 1989 by Artefactum N.V.
All rights reserved. No part of this publication may be reproduced in any manner or form without permission in writing. The opinions expressed are those of the writers themselves. Artefactum is not responsible for unsolicited manuscripts or photographs.

Cover: Jean CLAREBOUDT, *Surplomb*, 1988
Tørskind, Egtved,
Photo: Atelier Egtved, Denmark



Frank & Koen THEYS Extrait de la vidéo *Lied van mijn Land* (Chant de chez moi), 2ème partie *La Walkyrie*, 1989

l'importance de leur conflit avec les dieux, interprètent différemment la musique. Certains chantent en play-back, d'autres superposent leur voix à la musique, d'autres encore chantonnent sans musique.
A la fin de la deuxième partie, par exemple, quand Brünnhilde, une des filles du Rhin, exprime son espoir de s'unir avec Siegfried pour former un couple idéal, l'image et le son s'unissent aussi d'une façon 'idéale': à ce moment-là, l'image est construite exclusivement à partir des implusions électroniques du son.

E.d.M.: *Est-ce que, dans votre vidéo, vous avez tenu compte des instructions que Wagner avait données pour la mise en scène de son opéra?*
F.T.: Oui, et d'une manière très stricte. Nous avons bien sûr transposé l'opéra dans un média électronique qui n'existait pas au temps de Wagner, mais ce média est lui-même beaucoup plus influencé par les techniques du son et de l'enregistrement que par celles de la mise en scène. Nos variations visuelles sont donc, du moins nous l'espérons, plus proches des variations musicales que le théâtre ne peut l'être. Vous savez, Wagner lui-même regrettait que le théâtre ne puisse pas restituer totalement le potentiel émotionnel de la musique. Il rêvait de restaurer la tragédie antique, de bâtir un théâtre fabuleux avec une salle qui aurait été une sorte de matrice d'une communication nouvelle et d'une fusion totale par l'art. Cet espoir de retrouver le drame antique et le désespoir de ne pas y arriver, traversent aussi son opéra.

E.d.M.: *Il espérait que l'art remplace un jour la religion?*
F.T.: Oui, Wagner a très clairement présenté l'art commme une alternative à la chute des dieux. La puissance monumentale de l'opéra devait être telle que l'on rentre complètement dans sa fiction. Il voulait que son oeuvre ne soit pas seulemement esthétique, mais aussi 'éthique'. L'*Anneau du Nibelung* est, en plus du récit de la mort des dieux, le récit de 'notre' histoire, une histoire qui nous inclut comme une gigantesque fresque absorbe notre regard, qui nous incorpore comme une fiction nous captive.

E.d.M.: *Mais cette fiction avoue ses faiblesses. A la fin de l'opéra, Wagner conclut par une vision extrêmement pessimiste de l'homme et de notre civilisation?*
K.T.: Oui. A la fin du *Ring*, on se rend compte que le matérialisme l'a emporté. L'argent a exaspéré et détruit le sacré. Comme à la télévision, les enjeux commerciaux sont tels que la périfériе prend la place du centre. Le public devient l'élément principal. On le mesure, on le sonde: audience, taux d'écoute, cotes de satisfaction... du coup, l'énergie poétique du centre, de la scène, se volatilise et le spectateur se retrouve face à lui-même. C'est cela aussi la perte de l'or du Rhin.

E.d.M.: *Vous pensez que la télévision a définitivement brisé l'espace du spectacle?*
K.T.: A la télévision, on peut voir de l'opéra, des films, des programmes d'art,... C'est un média qui absorbe tous les spectacles, qui montre tout, mais qui n'est rien en lui-même. La télévision parle de la culture, mais ne participe pas à cette culture. Ses choix sont dictés par des raisons économiques.
Ceci dit, dans notre réalisation, nous avons essayé de montrer qu'il était possible de faire une oeuvre originale en exploitant les moyens électroniques. Nous espérons que *Chant de chez Moi* ne sera pas perçu comme l'illustration d'un opéra, mais bien comme la création ou la recréation d'un monde tout à fait neuf... même s'il est prédestiné. ■

Eric DE MOFFART est licencié en Communications sociales de l'*U.C.L.*.

Frank & Koen THEYS (°Uccle,1963). Frères jumeaux qui vivent et travaillent à Bruxelles.

DAN GRAHAM
Plastische Modelle als Betretbare Geschichtsmetaphern

THOMAS DREHER

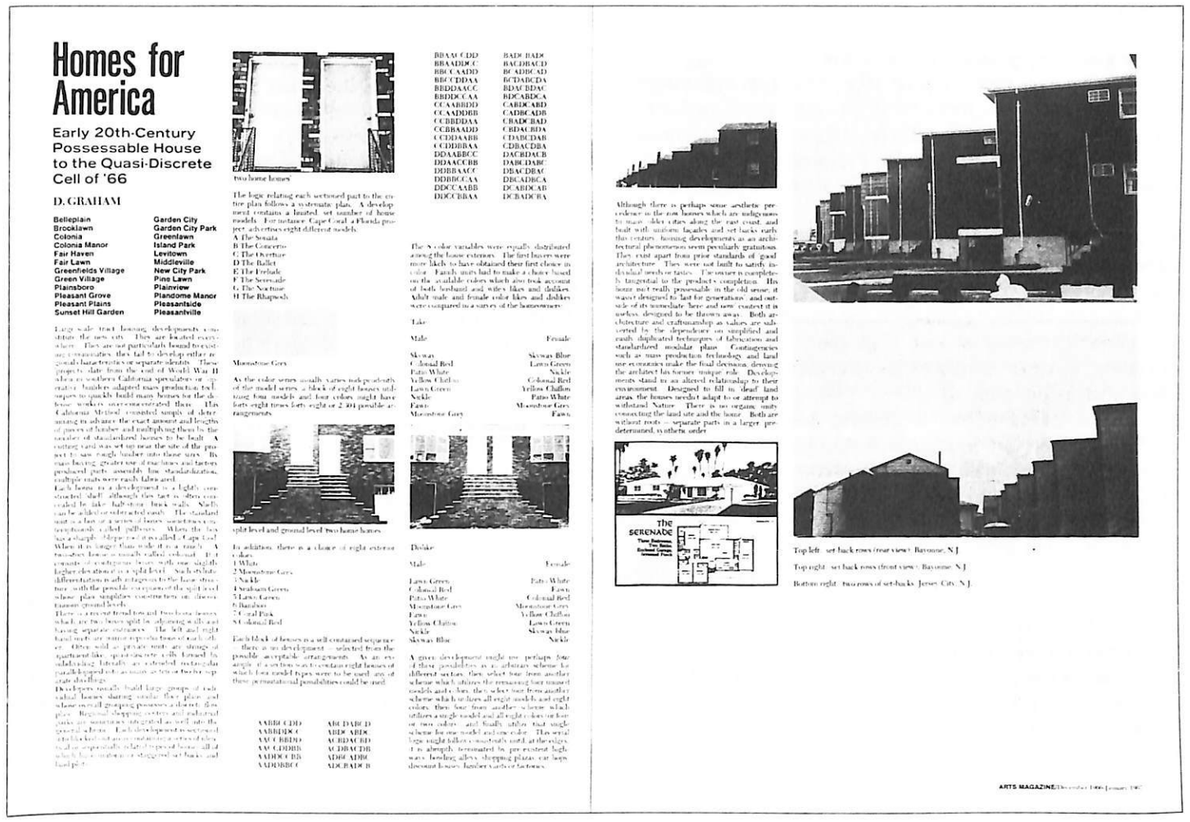
Werkform-Experimente einerseits und sozialkritische Orientierung andererseits sind die beiden Pole, die Dan Graham interessieren und zwischen denen er zu vermitteln sucht. Graham entwickelte einen eigenen Ansatz zu einer politisch orientierten konzeptuellen Kunst, wo weder der politische Gehalt einer Arbeit unter dem Reiz neuer Medien begraben wird (wie etwa bei Nam June Paik, Bruce Nauman, Daniel Buren), noch er sich durch Spezialisierung auf eine Werkform aus der zeitgenössischen Medienpluralität ausblendet (wie Foto-Texte von Hans Haacke, Victor Burgin, Stephen Willats). Diesen zugleich politisch wie konzeptuell orientierten Ansatz verfolgt Dan Graham seit Mitte der sechziger Jahre - bereits vor und bis heute neben Hans Haacke und Vito Acconci, und auch ebenso erfolgreich wie diese. Besonders in den achtziger Jahren hat er überzeugende Werke und Werkgruppen geschaffen.

Wie für die Situationisten (Guy Debord, Constant Nieuwenhuys u.a.) sind auch für Graham Architektur und Städtebau zentrale Ansatzpunkte zur Gesellschaftskritik. Grahams Kritik basiert im Unterschied zu den Situationisten allerdings auf keinem utopischen Entwurf, hat keinen Manifestcharakter und ist nicht auf direkte politische Wirkung angelegt, sondern indirekt und unspektakulär.

KONZEPTUELLE MEDIENKUNST

Grahams Aufsatz *Homes for America* erschien im Dezember 1966 im *Arts Magazine*. Der Aufsatz behandelt in einer Fachzeitschrift für zeitgenössische Kunst ein Thema, das ebenso in einer Architektur-, Volkskunde- oder Amerikanistikzeitschrift und nicht-fachspezifischen Magazinen hätte erscheinen können: Fertigteileigentumshäuser amerikanischer Vorstädte. Diese Kontextverschiebung ist

Dan GRAHAM *Homes for America, 1966-67* 57,5 x 77 cm Sammlung Annick und Anton Herbert, Gent Photo Courtesy Th. Dreher



Homes for America

Early 20th-Century Possessable House to the Quasi-Discrete Cell of '66

D. GRAHAM

Belleplain
Brooklawn
Colonia
Colonia Manor
Fair Haven
Fair Lawn
Greenfields Village
Green Village
Plainsboro
Pleasant Grove
Pleasant Plains
Sunset Hill Garden
Garden City
Garden City Park
Greenlawn
Island Park
Levittown
Middleville
New City Park
Pine Lawn
Plainview
Plandome Manor
Pleasantside
Pleasantville

two home houses

split level and ground level two home houses

ARTS MAGAZINE

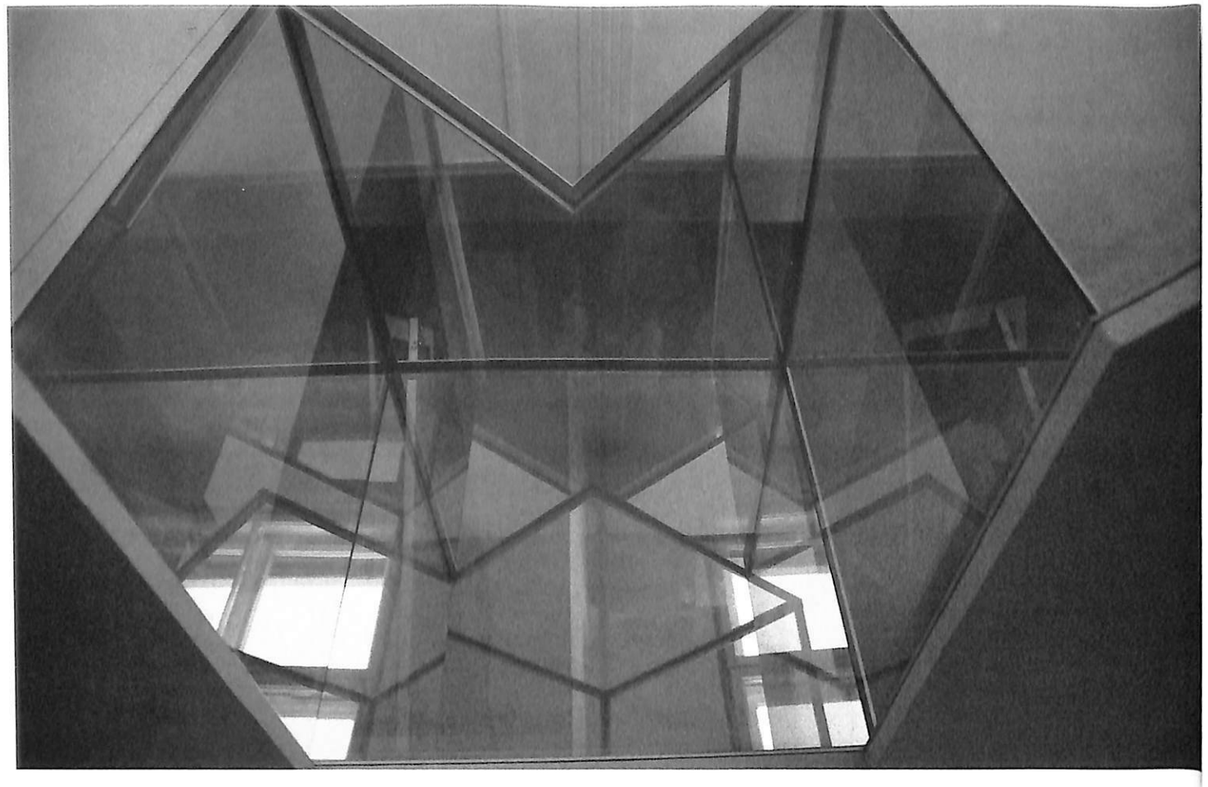
das Bemerkenswerte: Ein Thema, das normalerweise in anderen Publikationsorganen abgehandelt wird, erscheint hier im Kontext Kunst. Das Duchampsche Ready-Madeverfahren wird von Objekten auf Artikel und von räumlichen Deplazierungen auf mediale übertragen. Die Massenarchitektur der amerikanischen Vorstädte, die nicht zur 'hohen' Architektur zählt, wird zum Thema in einem Medium 'hoher' Kunst.
Grahams Text enthält sich der Wertung und bleibt von Anfang bis Ende deskriptiv. In *Homes for America* zeigt er an einem Beispiel aus Florida, welche Variationen (in Haustyp, Farbe etc.) das Angebot von Fertighaus-Unternehmern bietet - wie individuelle Bedürfnisse der Kunden/Besitzer einer billigen, da genormten Produktion geopfert werden. Grahams Listen der Variationsmöglichkeiten weisen ein serielles System auf, das auch minimalistischer Kunst (Musik, Literatur, Skulptur) zugrunde liegen könnte.
Graham konzipierte seinen Text als Foto-Essay. Nachdem im *Arts Magazine* nur eines seiner Fotos publiziert wurde, hat er für Ausstellungen eine Version angefertigt, die das intendierte Lay-Out des Artikels wiedergibt: Text und Bild sollten in einer ausgewogenen Relation stehen wie in Beiträgen populärer Magazine. Während, ebenfalls 1966, der kalifornische Pop Artist Ed Ruscha in seinen - in der Geschichte des Künstlerbuchs einen wichtigen Rang einnehmenden - *Every Building on Sunset Strip* die Fotodokumentation von Alltagsarchitektur als autonome Kunstform setzte, wählte Graham für seine Bearbeitung desselben Themas eine heteronome, weil auf gängige Präsentationen in Massenmedien verweisende Darstellungsform. Diese Nähe zu kunstexternen Präsentationsformen, die Kontextverschiebung und die Reduktion mitteilender Zeichenfunktionen auf deskriptive entsprechen den gleichzeitigen Investigationen von Joseph Kosuth und weisen auf die Dokumentationssysteme von Douglas Huebler voraus. Alle drei Künstler entwickelten wichtige Beispiele konzeptueller Präsentationsformen.
Homes for America ist durch den Präsentationskontext noch an das 'Kommunikationsmedium' bildende Kunst gebunden, weil eine andere als eine mehr oder minder kunstversierte Leserschaft beim *Arts Magazine* unwahrscheinlich ist. Doch für den Leser des Artikels ist die Kenntnis kunstspezifischer Fragestellungen belanglos. Grahams Foto-Essay ist kein singulärer Versuch eines Künstlers, in einer Kunstzeitschrift andere als nur künstlerische Themen zu erörtern und in ungewöhnlichem Lay-Out zu präsentieren. Doch sind Artikel von Michael Baldwin, später Gründungsmitglied von Art & Language, und dem Postminimalisten Mel Bochner erst nach Grahams *Homes for America*, ebenfalls im *Arts Magazine* erschienen.
Michael Baldwin arbeitet in *Remarks on Air-Conditioning* (Nov. 1967) nur mit Sprache. Er erörtert ein theoretisches Problem, nämlich den Charakter von Definitionen, an einem kunstexternen Beispiel, nähmlich der Bestimmung von Volumen und Temperatur der Luft. Es wird dem Leser überlassen, zu erkennen, welche Relevanz dieses Definitions-Problem für den Kunstkontext haben kann: Wenn Kunst nicht mehr durch Konventionalisierung von Werkformen - also Kunstgattungen - bestimmt wird, wird die Bestimmung von Objekten/Tätigkeiten/Texten 'als Kunst' zum methodischen Problem, über das sich auch Künstler Rechenschaft ablegen müssen. Während Graham mit seiner intermedialen Arbeit die Bestimmung ihres Werkstatus durch Definition umgeht, verweist Baldwin auf die Notwendigkeit, auch als Künstler an dem Problem der Definition von Kunst im Medium Text zu arbeiten.
Grahams Kombinationsweise von Fotos und Text entspricht einem journalistischen Foto-Essay, die Sachlichkeit von Text und Essay lehnt sich an wissenschaftlich-akademische Formen an, und der Präsentationskontext ist Teil des 'Kommunikationsmediums' bildende Kunst.
Graham folgt hierin der Künstlergruppe *Fluxus*, ihrer Verschleifung der Grenzen zwischen Leben und Kunst und ihrer Taktik der Umgehung jeder Definierbarkeit ihrer Aktivitäten: *Much of the best work being produced today seems to fall between media* (Dick Higgins).
Mel Bochners Artikel über die *Beach Boys* (May 1967) ist in seiner sich der Wertung enthaltenden, betont deskriptiven Sprache inklusive den Listen mit biographischen Daten aller 'Boys' Grahams kurz zuvor enschienenem Artikel *Homes for America* sehr verwandt. In Grahams *Homes for America* und Bochners *Beach Boys* wird eine beschreibende Kunstkritik - mit der auch Donald Judd im *Arts Magazine* bereits auffiel, bevor seine minimalistischen Werke bekannt wurden - auf ausserkünstlerische Themen übertragen: Aus den formalistischen Strategien der Minimalisten werden inhaltsbezogene Arbeitsweisen - Pop Art revidiert. In seinem Artikel über Jean-Luc Godards *Alfaville* (May 1968) verwendet dann Bochner ein Rastersystem zur Verteilung von eigenen Texten, Zitaten und Abbildungen. Im Unterschied zu Grahams vielfältigen Medienreferenzen entwickelt Bochner hier eine einheitliche Werkform, die dem Entwurf eine neuen journalistischen Gattung gleichkommt.
Auch Robert Smithson thematisierte in *Quasi-Infinities and the Waning of Space*, einem kurz vor Grahams Beitrag im *Arts Magazine* erschienenen Artikel (Nov. 1966), und in einem weiteren Artikel über *Ultramodernism* (Sept.-Oct. 1967) zwar nach wie vor kunstinterne Themen, doch weisen sein Text, sein Bildmaterial und sein Lay-Out ebenfalls schon über die traditionellen Formen hinaus. Smithson arbeitete an einer 'Entgrenzung' des Kunstbereichs und tat so, als lösten sich schliesslich alle Abgrenzungsprobleme von selbst, während dann Baldwin die 'Eingrenzung' von Bereichen - am Beispiel von Luft statt von Kunst vorgeführt - als Entscheidungs-, statt wie üblich, als Substanzproblem darstellte. Statt Smithsons assoziierend-poetischer Sprache wählte dann Baldwin den Diskurs, um den Charakter von Definitionen zu exemplifizieren. Dan Graham hält in seinem Artikel einerseits an einer thematischen Eingrenzbarkeit fest, umgeht aber formal, im *Intermedium* (Dick Higgins), diese Eingrenzbarkeit. Graham wie Smithson entgrenzen den Kunstbereich, statt wie Baldwin an der Bestimmung der Eingrenzung zu arbeiten. An dem ihnen gemeinsamen Ziel arbeiten Smithson und Graham mit unterschiedlichen Einstellungen zur Semantik: Smithson sucht normativ gültige Konnotationen durch ein Spiel mit Metaphern zu unterlaufen, Graham dagegen benutzt die herkömmliche Semantik und verunsichert die unreflektiert-mechanischen Verhaltenskonditionierungen durch Massenmedien auf irritierende Weise, indem er publizistische Präsentationsformen rekombiniert.



Dan GRAHAM *Sculpture for Argonne, 1978-81* Glass, Spiegelglas und Metall

SPIEGELGLAS-PAVILLONS ALS INTERMEDIUM?

Die von Graham seit 1978 konzipierten Pavillons bestehen aus einem Alu-Gerüst, in das normales oder Zwei-Weg-Spiegelglas eingesetzt wird. Die Pavillons können allseitig von Glas umschlossen und nur durch Türen betretbar, aber auch seitlich und oben offen sein. Das Zwei-Weg-Spiegelglas reflektiert auf der helleren Seiten die Lichtstrahlen wie ein Spiegel, während es auf der dunkleren Seite transparent ist. Bei gleicher Helligkeit auf beiden Seiten ist es beidseitig opak.
Die Pavillons sind zugleich im Kunstkontext - in Ausstellungsräumen - und ausserhalb des Kunstkontexts in öffentlichen Grünanlagen (aufgestellt u.a. in: *documenta 7*, Kassel 1982; *Sonsbeek 86*, Arnhem; *Skulptur-Projekte*, Münster 1987; Sammlung *Rijksmuseum Kröller-Müller*, Otterlo) aufstellbar. Im Unterschied zu *Homes for America* präsentiert Graham die Pavillons nicht nur einem Kunstpublikum, sondern in aller Öffentlichkeit, und sie verlieren durch die Präsentation ausserhalb des 'Kommunikationsmediums' bildende Kunst nicht Rezeptionsmöglichkeiten, sondern gewinnen neue hinzu. Ein kunstversiertes Publikum spielt nur deshalb eine Rolle, weil durch Anschlussmöglichkeiten der dreidimensionalen Arbeiten an Skulptur und Installation im Museumsbereich gezielt Öffentlichkeit hergestellt wird und die Interpretationskomplexität steigt.
Die dreidimensionalen Raumstrukturen mit umgrenzten und begehbaren Zonen erinnern an verschiedene Bautypen. Der Pavillon ist als Bautypus in seinem ursprünglichen Sinn ein kleines, selbständiges Gebäude, das in Gartenanlagen in unterschiedlichen Bauformen, Kulturen und Zeiten vorkommt. Heute wird der Gartentyp Pavillon durch die Ausführung mit Materialien, die bei Bürohäusern üblich ist - Aluminium und Spiegelglas - mit städtischen Bauformen verknüpft. Bei der Aufstellung in städtischen Grünanlagen weisen Grahams Pavillons im Bürohaus-High Tech-Look auf den Wechselbezug von Bebauungs- und Parkbereich hin. In Grahams Pavillons aus 'skin' ohne das 'skeleton' der High Tech-Architektur entfällt die statische Funktion von Zwei-Weg-Spiegelglas. Bei Wolkenkratzern werden durch eine Haut aus Zwei-Weg-Spiegelglas Spannungen vermieden, wie sie bei einseitiger Erhitzung tragender Bauteile durch Sonnenbestrahlung auftreten würden. Der High Tech-Look und der Spiegeleffekt werden von Graham ohne funktionale Legitimation gewählt. Durch die häufig wiederkehrende Verwendung von Spiegelgläsern und Alu-Rahmen bei Büro-Hochhäusern kommt zur statischen Funktion zwangsläufig eine symbolische hinzu, indem die Kombination von Spiegelglas mit Alurahmen zum Synonym für Bürogebäude wird. Die Spiegelglas-Alukombination wird zum Bestandteil eines architektonischen Codes der Geschäftswelt. Funktionalistische Architektur auf diese Weise auf ihre Semantik hin zu untersuchen, ist ein Anliegen Grahams, wie aus seinen Schriften hervorgeht.
Durch Verbindungen der Spiegelglaspavillons mit Spiegeln in der Feudalarchitektur - in Spiegelgalerien, -sälen oder -kabinetten - sowie mit feudalen Gartenpavillons, die Kenner der Architekurgeschichte herstellen können, entstehen Spannungen zwischen Anschlussmöglichkeiten an



Dan GRAHAM *Two-Cubes One Cube Rotated 45°, 1985* Glas, Zwei-Weg-Spiegelglas, Metall, geweisserter Holz-Sockel 88.5 x 46.5 cm

Bautypen und Bauformen aus vor- und nachrevolutionärer Zeit.
In ihrer Doppelfunktion als Gartenbauten und in Museen aufstellbare Objekte sind die Pavillons auch als Verweis auf die Entstehung von bürgerlicher Öffentlichkeit lesbar. Gärten sind ebenso wie Kunstsammlungen zwar unter feudalen Bedingungen entstanden, aber im bürgerlichen Zeitalter der Öffentlichkeit zugänglich geworden. Aus den feudalen Gärten wurden städtische Grünanlagen und aus den fürstlichen Kunstsammlungen Museen. Mit der Verlegung in Atrien von High Tech-Hochhäusern und Ladenpassagen werden städtische Grünzonen reprivatisiert. Graham bemüht sich in Artikeln und Kommentaren zu seinen Werken selbst um die Erklärung dieser Zusammenhänge.
Die verschiedenen Anknüpfungspunkte einer bildnerischen Struktur an nichtbildnerische Fragen der Umweltgestaltung laufen in verschiedene Richtungen auseinander, als häuften sich semantische Felder, an die die Werkform angeschlossen werden kann. Doch lassen sich die Fäden wieder miteinander verknüpfen: Verschiedene Formen der Umweltgestaltung werden in Grahams Pavillons am Modell der 'begehbaren Zellen' exemplifiziert, und diese Zellen mit je nach Lichtbedingungen unterschiedlicher Transparenz (und Reflexions-/Interpretationsmöglichkeiten) ausgestattet. Jede Umweltgestaltung und - davon nicht trennbar - jedes Sozialverhalten beinhaltet Teilungen in Zellen, in ein Aussen und Innen durch Trennwände in Form physischer und sozialer Schranken. Der von Michel Foucault untersuchte Mechanismus dieser Zellteilungen funktioniert desto besser, desto undurchschaubarer von unten und desto überschaubarer von oben er arbeitet. Grahams Glaspavillons legen die Ansicht nahe, dass dieser Mechanismus der Zergliederung, wenn er schon nicht aufhebbar ist, so doch seine oppressiven Züge verliert durch beidseitig zugängliche Trennwände - also offene statt gefängnisartige Zellen - und durch ein zerbrechliches transparentes Wandmaterial, das die Relativität von Körper-Sein und Spiegel-Schein vor Augen führt.
Vor und in Grahams Pavillons werden die Betrachter in der Auseinandersetzung mit ihrem eigenen Spiegelbild, dem Spiegelbild der Umgebung und der Eigenspiegelung des Pavillons auf den Zusammenhang von Blick, Bildmedium und Umwelt hingewiesen. Die Pavillons verweisen auf Parallelen zwischen Wahrnehmungs-, Raum-, subjektiver Verhaltens- und intersubjektiver Sozialstruktur.
Jeder Pavillon ist ein modellartiges Konstrukt mit reduzierter Komplexität, das über sich hinaus auf eine komplexere, historisch gewachsene Vernetzung mehrerer Medien verweist. Grahams Pavillonarchitekturen sind nicht so organisiert, dass in ihrer Raumstruktur die Komplexität der Vernetzung von Umwelt, Politik und Selbsterkenntnis enthalten ist, auf die sie verweisen. Doch in den die Umwelt, sich selbst und den Beschauer reflektierenden Spiegel-Glas-Flächen verschmelzen diese drei Faktoren und legen dadurch Reflexion nahe über ihre einander bedingenden, schaffenden, bezugnehmenden Qualitäten. Anders als in Arbeiten von Art & Language, deren hohe Selbstreflexivität nur für gebildete Rezipienten erkennbar ist (vgl. die Erweiterung der oben angeführten *Remarks on Air-Conditioning* zusammen mit Terry Atkinson um die Teile *Air Show* und *Framework*, in denen die im ersten



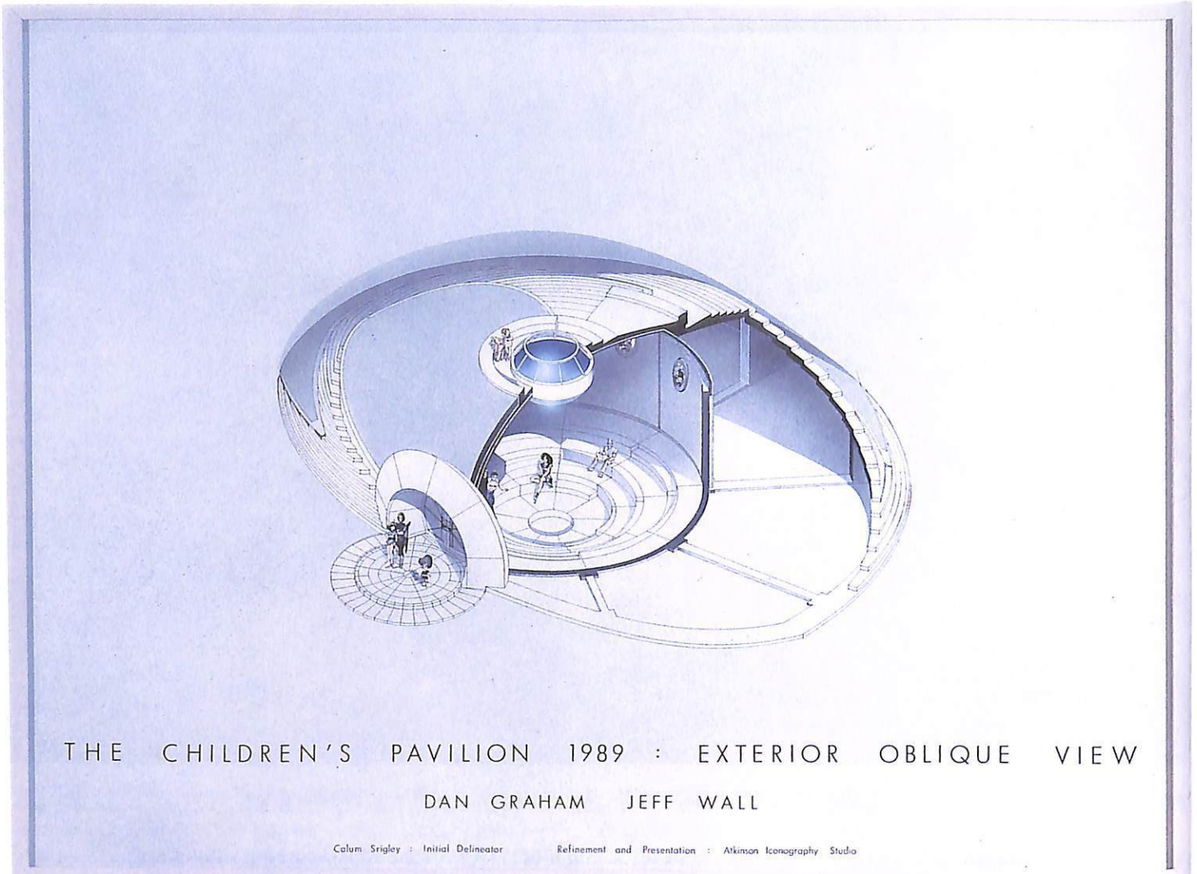
Dan GRAHAM *Two Cubes One Cube Rotated 45°, 1986* Glass, Zwei-Weg-Spiegelglas, Metall Courtesy Chambres d'Amis, Gent

Teil enthaltenen Fragen zum Status von Definitionen expliziert werden), vermeidet Graham diese Selbstreflexivität bewusst in seinen Arbeiten. Er wendet sich an ein bildungsmässig offenes, inhomogenes Publikum und nimmt dabei in Kauf, dass seine Spiegelmodelle als Belustigung bzw. als Unterhaltung während der Freizeit im Park (vergleichbar den Spiegelkabinetten der Jahrmärkte) rezipiert werden: Spiegelbilder eignen sich z.B. glänzend als Fotomotive fürs Familienalbum. Doch neben diesem Spiel mit dem Populären, Spektakulären kann bei Betrachtern der Pavillons auch reflexive Distanz ausgelöst werden. Voraussetzung zur reflexiven Rezeption ist, dass der Modellcharakter der Pavillons trotz ihrer realen, je nach Licht die Sinne durch Spiegeleffekte reizenden oder spröden Präsenz nicht übersehen wird. Das Modell ist im Garten wie im Museum Teil der Realität, mit der es sich auseinandersetzt. Reflexion und reflektierte Realität erhellen sich gegenseitig.

Der Doppelcharakter der Pavillons als Denkmodell und begehbare Realität stellt sich nur einer aus Primärerfahrungen gezogenen Reflexivität, nicht dem Wissen eines Kunstexperten, der die Schranken seiner Expertenkultur nicht zu reflektieren bereit ist. Was kann Primärerfahrung heute in einer mehrfach über Medienvermittlungen gebrochenen Weltsicht überhaupt heissen? Diese Frage stellt Graham mit seinen - sich auf die Umwelt beziehenden - Pavillons an das 'normale' wie an das kunstversierte Publikum bzw. mit dem dort gebotenen Spiel zwischen Spiegel-Schein und Körper-Sein.

IDENTITÄT VON AUSSEN UND INNEN?

Grahams *Children's Pavilion* (1989) ist ein bunkerartiger Rundbau mit einer Kugelsegment-Decke, die - wie die Kuppel des Pantheon - eine Mittelöffnung hat. Diese wie ein Hügel in der Landschaft betretbare Kuppe deckte Graham mit Zwei-Weg-Spiegelglas, um von aussen durch diese Sicht-/Lichtkuppel den Einblick in den Innenraum des Pavillons zu ermöglichen, welcher betreten werden kann. Dadurch ist zwischen Personen aussen und innen eine Interaktion über Blicke und Gesten möglich. Neun in regelmässigen Abständen an der Wand hängende Leuchtkasten-Tondi von Jeff Wall mit nach oben und unten sowohl blickenden als auch verweisenden Kinder-Porträts antizipieren diese Form der Interaktion. Für den Betrachter im Innenraum spiegeln sich die hellen Porträt-Tondi in der Kuppel vor dem Himmel, solange das natürliche Aussenlicht schwächer als das künstliche Licht der Leuchtkästen ist. Zugleich sind durch die Zwei-Weg-Spiegelglaskuppel der Himmel und von oben einschauende Personen sichtbar, wenn das Aussenlicht nicht schwächer als die Helligkeit im Innenraum ist. So schuf Graham ein komplexes nonverbales Verweissystem zwischen Innen- und Aussenraum, zwischen den Blick- und Gestenkontakten sowohl der (Aussen- und Innen-) Betrachter des Pavillons wie der porträtierte Kinder an den Wänden. Wobei dem Rezipienten die Möglichkeit des Perspektivenwechsels offen steht: er kann seine Aussen-/Innen-Position beliebig verändern. Der Blick von aussen und oben in einen Innenraum, in dem Personen zwar als Sprechende



Dan GRAHAM & Jeff WALL *Children's Pavilion, 1989: Exterior oblique view* Bleistift auf Papier 70 x 100 cm Photo Courtesy FRAC Rhône-Alpes, Lyon & Galerie Roger Pailhas, Marseille Photo: Pedram/Fred.

erkennbar sind, aber das Gesprochene nicht gehört werden kann, ist der des Aussen-Stehenden, des Voyeurs - aber auch des Historikers, für den Dokumente stumme, erst durch Auslegung beredt werdende Zeugen der Vergangenheit sind. Der Blick des Historikers ist nicht der eines allwissenden Subjekts - sondern der unsichere Blick von aussen in eine/einen zu deutenden, entrückten Zeit/Raum, in verschüttete Geschichte. Will Graham seinen Kinder-Pavillon-Besuchern diese Erfahrung vermitteln und bietet er ihnen mit der Möglichkeit des Wechsels von Aussen nach Innen nicht hinreissende (Durch-) Spielformen an?
Graham thematisiert die Differenz der zwei Zeit/Räume: zwischen den beiden Räumen/Zeiten sind direkt nur Gesten- und Blickverweise von einer zu anderen Seite möglich, aber indirekt-über rekonstruierendes, aus der Erinnerung schöpfendes Denken sind beide Seiten zusammen/gleichzeitig vorstellbar. Ist diese projektierte Einheit des Aussen und Innen, des Einst und Jetzt eine Suche nach der eigenen Identität - der eigenen Geschichte? Auf den Treppen, während des Kuppelauf- oder -abstiegs, ist Zeit zum Nachdenken über die Dialektik von Aussen und Innen, von Nähe und Ferne, direkter und indirekter Kommunizierbarkeit, unausweichlicher und ausklammerbarer Standpunktgebundenheit. Doch gibt es auch zwei zweiseitig geteilte abgetreppte Wege zur und von der Kuppel: auch die Zeit zum Nachdenken über Geschichte ist Geschichtszeit. In dieser reflexiven zweiten Geschichszeit sind ebensowenig zwei Wege auf einmal gangbar wie in der ersten Geschichszeit zwei Zeiträume zugleich betretbar sind.
Während in der immer umfassender werdenden, 'postmodernen' Spektakel-Organisation Geschichte verloren zu gehen droht, schafft Graham 'moderne' Architekturmodelle, die als betretbare Geschichtsmetaphern aufgefasst werden können. In *Children's Pavilion* von 1989, im Stadium der 'Kindheit', ist die verlorene Zeit und Sozialität noch wiedergewinnbar, später bleiben die Türen der vergangenen Innenräume verschlossen. Die Thematisierung des Todes als nicht wiederbelebbare, der Moderne abhanden gekommene Zeit zieht Graham Deklarationen vom Tod der Geschichtszeit vor. Das Thema des Todes in der Moderne setzt er gegen den Tod der Moderne in der Postmoderne. ■

Dan GRAHAM (° Urbana, Illinois, U.S.A., 1942) lebt in New York.

Thomas DREHER ist Kunstkritiker. Er lebt in München.

MARGIT ROWELL

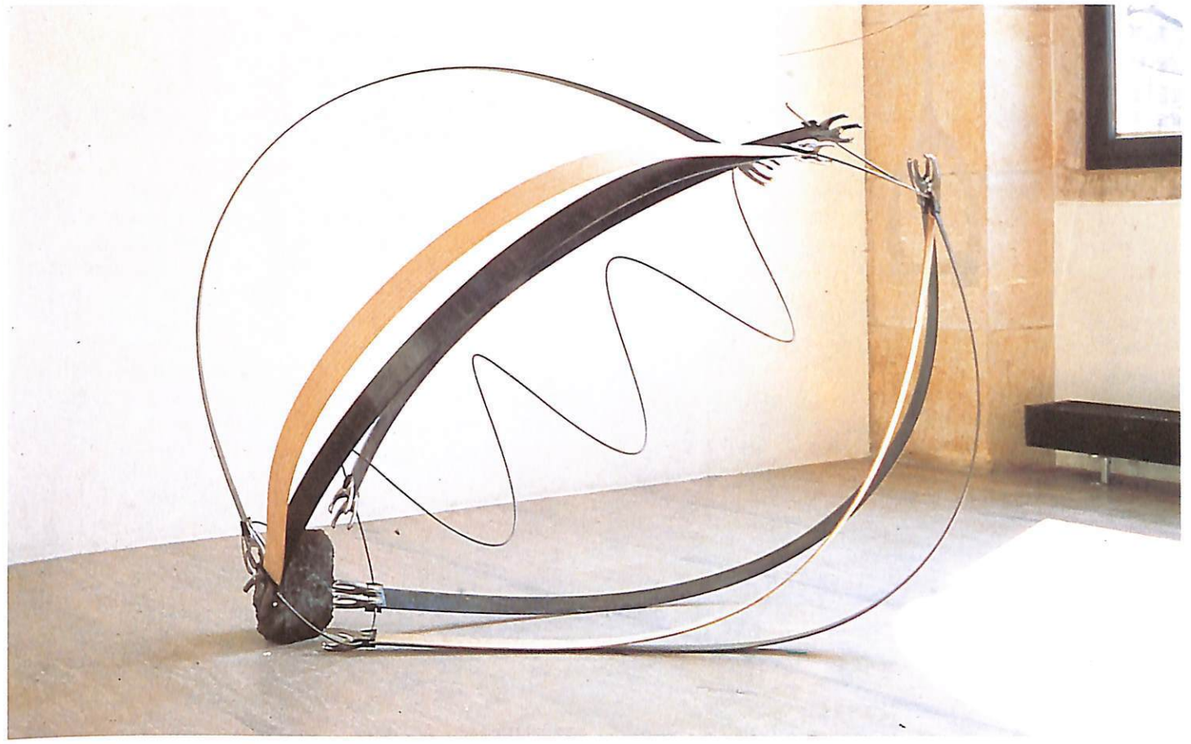
Le temps présent à la Fundació Joan Miró: identités nationales et présences étrangères

SYLVIE COUDERC

Créée en 1975, la *Fundació Joan Miró* est orientée vers une double activité: les expositions temporaires et la collection permanente (1). Depuis trois ans, Margit Rowell assure la direction du programme des expositions de la Fondation dotée, en 1988, de nouveaux espaces à la faveur de récents aménagements.
Si l'action que Margit Rowell mena au *Guggenheim Museum*, puis l'exposition *Qu'est-ce que la sculpture moderne* qu'elle réalisa en 1986 au *Centre Georges Pompidou* lui valurent la réputation d'une historienne confirmée de l'art du XXème siècle, elle sait aujourd'hui casser cette image en portant son intérêt sur la création contemporaine, notamment à travers les expositions d'artistes peu connus de l'*Espai 13*. Cette 'seconde carrière', selon ses propres termes, est pour elle l'occasion d'aiguiser à nouveau l'acuité de son regard, de considérer des enjeux européens et internationaux à l'intérieur d'une situation en Espagne, et plus particulièrement à Barcelone, qu'elle évoque ici.

Sylvie Couderc: *Vous partagez votre vie entre Barcelone et Paris, comme d'autres conservateurs dont les activités diversifiées nécessitent différents lieux de vie et de travail. Est-ce également votre cas?*
Margit Rowell: Compte tenu du milieu barcelonais, il est indispensable de trouver un équilibre entre les perspectives locales, nationales et internationales. C'est la raison pour laquelle je vis à Barcelone et Paris et que je voyage en consacrant cependant tout mon temps à la Fondation. Mes déplacements me permettent de situer mon travail dans un contexte européen. Barcelone est géographiquement excentré et la situation ici est complexe. Nous avons beaucoup de galeries et de nombreux artistes. Je pense que l'Espagne est un pays dont la sensibilité artistique est très forte, avec de grandes ressources créatrices. Mais presque toutes les galeries de Barcelone exposent des Espagnols, surtout des Catalans. Mon intention est de montrer des étrangers pour nourrir cette sensibilité, pour créer des rencontres et des controverses, ainsi que des

Carmen PERRIN *Sans titre, 1985* Bois, acier, caoutchouc 155 x 225 cm Courtesy Fundació Joan Miró, Barcelona



DAN GRAHAM: SCULPTURAL MODELS AS BRIDGEABLE HISTORICAL METAPHORS

Thomas Dreher

The two poles which interest Dan Graham and in between which he tries to mediate are, on the one hand, experiments with forms of work and, on the other hand, a socially-critical orientation. Graham developed his own approach to a politically oriented conceptual art, in which neither the political content plays second fiddle to a fascination with new media (as is the case with Nam June Paik, Bruce Nauman, or Daniel Buren), nor in which he himself becomes subordinated due to specialization in forms of work based on the contemporary plurality of media (as in photo-texts by Hans Haacke, Victor Burgin, or Stephen Willats). Since the middle of the sixties, Dan Graham has pursued an approach which is both politically as well as conceptually oriented - before and alongside of Hans Haacke and Vito Acconci, and just as successfully as them. It was in particular during the eighties that he created compelling works and complexes.

Similar to the situationists (such as Guy Debord and Constant Niewenhuys), for Dan Graham architecture and city planning are central points upon which his social criticism is based. However, contrary to the situationists, Graham's criticism is not based on any utopic visions, nor does it resemble a manifest, nor is it aimed at producing direct political effects; rather, it is indirect and unspectacular.

Conceptual Media Art

Graham's article, «Homes for America,» appeared in December of 1966 in 'Arts Magazine'. Within this journal specializing in contemporary art, the article dealt with a topic which could have just as well appeared in a magazine for architecture, anthropology or American studies: pre-fab private homes of American suburbs. What is striking is the change of context: a topic that is usually dealt with in other publications now appears within the context of art. Duchamp's readymade procedure is transferred from objects to essays and from spatial displacements to media displacements. The mass architecture of American suburbs, not belonging to 'lofty' architecture, becomes a topic via the medium of a 'loftier' art.

Graham's text withholds judgement, remaining from beginning to end descriptive. With regards to «Homes for America», he uses an example from Florida to show which variations - in house model, color, etc. - are offered by pre-fab companies, and how the individual needs of a customer or house owner are sacrificed to a production which is cheap because it is standardized. Graham's lists of the variation possibilities reveal a serial system which could actually underly minimal art in such domains as music, literature, and sculpture.

Graham conceived of his text as a photo-essay. However, after only one of his photos was published in 'Arts Magazine', he prepared a version for an exhibition showing the intended layout of the article: text and photo were supposed to stand in a balanced relation to one another as in popular magazines. While likewise in 1966 the California pop artist Ed Ruscha established photo-documentations of everyday architecture as an autonomous art form (in his «Every Building on Sunset Strip,» which assumes an important position in the history of artists' books), Graham chose for his work on the same subject a heteronomous form of representation - heteronomous because it pointed to common presentations in mass media. This proximity to forms of presentation extrinsic to art, this shifting of context and this reduction of the informative functions of signs to descriptive ones all correspond to the contemporaneous investigations done by Joseph Kosuth and, in addition, precede the documentation systems of Douglas Huebler. All three artists developed important examples of conceptual forms of presentation.

Due to its context of presentation, «Homes for America» is still bound to art as its «communication medium,» since any other audience other than one more or less versed in art is unlikely. Yet for the reader of the article, a knowledge of questions specific to art is unimportant.

Graham's photo-essay is not the only attempt by an artist to use an art magazine to deal with themes which are other than purely artistic, and he is not the only one to have presented them with an unusual layout. Yet two other articles - one by Michael Baldwin, who was later to become the founding member of Art & Language, as well as one by the post-minimalist Mel Bochner - appeared in 'Arts Magazine' only after Graham's «Homes for America.»

In «Remarks on Air-Conditioning» (Nov. 1967), Michael Baldwin works only with language. He discusses a theoretical problem (namely the character of definitions) with regards to an art-extrinsic example (namely the determination of the mass and temperature of air). It is left up to the reader to discover what relevance this problem of defining can have for the art context: if art is no longer determined by conventionalizing forms of work - that is, by art types - then the determination of objects/activity/texts 'as art' becomes a theoretical problem which the artist must also account for. While Graham, with his inter-media work, circumvents having to determine via definition the status of his work, Baldwin points to the necessity even for artists to work on the problem of defining art within the medium of texts. Graham's way of combining photos and text corresponds to a journalistic photo-essay, while the seriousness of text and essay resembles scientific, academic forms, and the context of presentation is a part of the «communication medium» of fine arts. In this way, Graham follows the art group «Fluxus» with their dissolution of the border between life and art and their tactic of circumventing every and any definition of their activities: «Much of the best work being produced today seems to fall between media.» (Dick Higgins)

Mel Bochner's article on «Beach Boys» (May 1967), by withholding judgement and emphasizing descriptive language such as a list with the biographical data of all the «boys», is very related to Graham's article «Homes for America» which had appeared somewhat earlier. In Graham's «Homes for America» and Bochner's «Beach Boys», a descriptive art criticism is transferred to art-extrinsic topics - in the same way that Donald Judd had already achieved recognition in 'Arts Magazine' before his minimalist works became known; through the formal strategies of the minimalist, content-related ways of working became revised to pop art. In his article on Jean-Luc Godard's «Alfaville» (May 1968), Bochner uses a raster system to distribute his own texts, quotes and pictures. Contrary to Graham's multifarious media references, Bochner developed a unified form of work resembling a model for a new journalistic genre.

Robert Smithson, too, thematized as usual art-intrinsic topics in both «Quasi-Infinities and the Waning of Space» (appearing in November of 1966 in 'Arts Magazine' shortly before Graham's article) and in another article on «Ultramodernism» ('Arts Magazine', Sept. - Oct. 1967), but his text, his photo material and his layout all point beyond traditional forms. Smithson worked on expanding the art domain and acted as if all the delimiting problems were self-resolving, while Baldwin presented the delimiting of domains - as aforementioned with the example of air instead of art - as being a problem of deciding instead of the customary problem of substance. Thus, instead of Smithson's associative, poetic language, Baldwin chose discourse in order to exemplify the character of definitions. Dan Graham, in his article, sticks to a thematic delimiting on the one hand, but on the other hand formally circumvents this delimitation through an «intermedium» (Dick Higgins). Both Graham and Smithson expand the art domain instead of working like Baldwin on determining the limits. Smithson and Graham work on their common goal with different attitudes towards semantics: Smithson is trying to undermine valid connotations by playing with metaphors, while Graham on the contrary uses customary semantics and disconcerts in an irritating way the unreflected, mechanical conditioning of behavior caused by mass-media through the fact that he recombines journalistic forms of presentation.

Mirror Pavilions as Intermediums?

The pavilions conceived by Graham beginning in 1978 are constructed with an aluminum frame into which is set a normal or a two-way mirror. The pavilions can be closed by glass on all sides and entered only through doors, but it can also be open on the sides and on top. The two-way mirror reflects light rays like a mirror on its lighter side while it remains transparent on its darker side. With equal lighting on both sides it becomes doubly-sided opaque.

The pavilions can be erected both within an art context - in exhibition rooms - as well as in public spaces independent of an art context (among others, exhibited at «documenta 7,» Kassel 1982; «Sonsbeek 86,» Arnheim; «Skulptur-Projekte,» Munster 1987; Collection Rijksmuseum Kroeller-Mueller, Otterlo). Contrary to «Homes for America,» Graham presents the pavilions not only to an art public but to the entire public. The possibilities to perceive these pavilions are thus not diminished by presenting them outside of the «communication medium» of fine arts; rather, new possibilities are gained.

Thus, the only reason it is important to have an audience versed in art is because by creating contact to three-dimensional works of sculpture and installations within the museum context, exposure can be consciously aimed at with a corresponding increase in the subtlety of interpretations.

The three-dimensional spatial structures with enclosed and traversable zones is reminiscent of various constructions. The original sense of the pavilion-genre was that of a small, independent hut appearing in various forms in the gardens and yards of different cultures and times. Nowadays the garden-type of pavilion is combined with urban constructions through the use of materials common to office buildings: aluminum and plate-glass. When they are erected in urban parks, Graham's pavilions in office buildings of high-tech look bring out the contrast of constructed spaces to parks. Connoisseurs of architectural history can relate the mirror pavilions to mirrors in feudal architecture - in mirror gallerys, salons or chambers - as well as to feudal pavilions, relationships which are exciting as regards construction types and forms from 'pre' and 'post' revolutionary periods.

In their double function both as garden constructions and as objects erected in museums, the pavilions can also be seen with their reference to the development of a bourgeois public. To be sure, gardens, like art collections, were created under feudal conditions, but they were made accessible to the public by the bourgeoisie. The feudal gardens were turned into public parks and the noble art collections were turned into museums. With the shift to courtyards in high-tech skyscrapers and shop arcades, urban parks became privatized once again. Graham tries to explain this connection through articles and commentaries on his works.

In Graham's pavilions of «skin» without the «skeleton» of high-tech architecture, the static function of two-way mirrors is dropped. With skyscrapers, tension is avoided via a skin of two-way mirrors, a tension which would otherwise result from the sun's one-way heating of supporting constructs. The high-tech look and the mirror effect have been chosen by Graham without functional justification. The repeated use of plate-glass and aluminum frames in skyscrapers necessarily adds a symbolic function to the static one by making the combination of plate-glass and aluminum frames synonomous with office buildings. The plate-glass/aluminum combination has become the constituent of an architectonic code for the business world. As Graham's writings show, one of his concerns is to examine the semantics of functional architecture in this way.

The various ways in which a visual structure can be related to non-visual questions of environmental planning take different directions, as if semantic fields had amassed to which forms of work could be related. Yet the different threads can be re-tied: different forms of environmental planning are exemplified in Graham's pavilions by the model of 'traversable cells', and these cells are furnished with different transparencies (and possibilities of reflection and interpretation) according to the lighting conditions.

Every environmental change and - inseparable from this - every social behavior implies a division into cells, into an outside and an inside by partitions in the form of physical and social barriers. The mechanism of these cell divisions - examined by Michel Foucault - functions all the better the more non-transparent it works from below and the more transparent it works from above. Graham's glass pavilions suggest that if this mechanism of dividing cannot be eliminated, then at least it can lose its oppressive properties through doubly-accessible partitions - that is, through open cells instead of prison-like ones - and through a fragile, transparent partition-material which brings to light the relativity of substance and its reflection.

In front of and inside of Graham's pavilions dealing with both one's own reflection as well as reflections of the environment and the pavilion, the observer is made aware of associations between looking, between the visual medium and between the environment. The pavilions point to parallels in the structures of perception, space, subjective behavior and intersubjective society.

Every pavilion is a model-like construct with reduced complexity which refers beyond itself to a more complex, historically developed network of many mediums. Graham's pavilion architectures are not organized in such a way that the network complexity which they refer to of environment, politics and self-awareness is contained in them. Yet in the mirror surfaces reflecting the environment, oneself, and the viewer, these three factors become fused, making evident ponderings about their common conditioning, creating and interrelating qualities.

In his works, Graham consciously avoids that intense self-reflection found in works by Art & Language, something which is evident only for an educated public (see the elaboration of the above-mentioned "Remarks on Air-Conditioning" together with Terry Atkinson about the parts "Air Show" and "Framework," in which the questions contained in the first part are given the status of definitions). Graham addresses a moderately educated, open, and inhomogenous audience and thus accepts the fact that his mirror models are perceived as amusement or as entertainment during leisure hours in the park (comparable to the mirror stands at carnivals): for example, mirror reflections are perfect as photo motifs for family albums. Yet alongside of playing with something popular and spectacular, the observer can be moved to aloof contemplations. The precondition for contemplative perception is that the model character of the pavilions are not overlooked, independent of their real presence which is sensed sometimes as inviting and sometimes as unyielding according to the reflected light. Both in gardens as well as in museums, the model is a part of the reality which it has to do with. Reflection and reflected reality mutually illuminate each other.

The double character of the pavilions as being both an ideal model and a traversable reality is only evident through contemplation drawn from direct experience; it is not evident to an art expert who is unwilling to acknowledge the limits of his expertise. But what can direct experience nowadays mean within a world view multiply fragmented by the mediation of media? This is the question which Graham, addressing the 'normal' as well as the art-versed public, poses with his environment-related pavilions - or rather with the interplay between substance and reflection offered there.

Identity of Outside and Inside?

Graham's "Children's Pavilion" (1989) is a bunker-like, circular construction with a spherical roof which, like the dome of a pantheon, has an opening in the middle. This traversable knoll, like a hill atop a panorrama, was covered by Graham with two-way mirrors in oder to allow one to view from the outside the traversable inside of the pavilion. Thus, an interaction of gestures and looks between persons inside and outside has been made possible.

This kind of interaction had been anticipated by the nine illuminated box-compositions on the wall: the compositions by Jeff Wall hang with symmetrical spacing and display portraits of children who are pointing and looking up and down. For the viewer inside, as long as the natural light outside is weaker than the artificial light in the illuminated boxes, the luminous portrait compositions are reflected in the dome before the sky. At the same time, through the two-way-mirror dome, the sky as well as persons looking in from above become visible when the outside light is not weaker than the lighting in the interior. In this way, Graham created a complex, non-verbal system of reference between inside and outside, between contacts of looks and gestures of both the (interior and exterior) viewers of the pavilion as well as the children portrayed on the wall. At the same time, the possibility to change perspectives remains open: one can arbitrarily change one's position to inside or outside. The view from outside and above into a room in which one can recognize persons as speaking but cannot hear what is said is the view of the outsider, the voyeur - but it is also the view of the historian, for whom documents are initially mute and only through exegesis become talkative witnesses of the past. The view of the historian is not that of an omniscient subject; rather, it is the uncertain view from outside, in a space/time which has slipped away and must be interpreted, in 'buried' history. Does Graham want to convey this experience to the visitors of his children's pavilion? And doesn't he offer attractive forms of playing (it through) with the possibility of changing from outside to inside?

Graham thematizes the difference of the two space/times: directly possible in between the two space/times are only gestures and looks pointing from one side to another, but indirectly imaginable - through a reconstructing thought process which draws upon memory - are both sides together and simultaneous. Is this projected unity of outside and inside, of then and now, a search for one's own identity, one's own history?

On the stairway, during the ascent or descent in the dome, there is time to ponder about the dialectics of outside and inside, of far and near, of direct and indirect communicability, or the unavoidability and avoidability of a fixed position. But there are two two-sidedly divided stairways to and from the dome: even the time to think about history is historical time. In this second, reflective, historical time, two ways are as little passable at one time as are two time periods traversable in the first historical time.

While history threatens to become lost in the more and more comprehensive, "postmodern" spectacle-organization, Graham creates "modern" architectural models which can be understood as traversable historical metaphors. In the "Children's Pavilion" from 1989, in the stadium of "childhood," time and sociability lost can still be regained, while later the doors of past interiors remain closed. Graham prefers declarations on the death of historical time to thematizing death as time which cannot be revived, time which the Modern has lost. He juxtaposes the theme of death in the Modern to the death of the Modern in the Postmodern.

translated from German by Clara Seneca

Enjoy Europalia at a bargain price.
With your Expocard.

The Expocard (600 BF) gives access to four exhibitions: "The Human Figure", "Yamaguchi and Saito" and 2 others of your choice. It also offers a 10% reduction on the purchase price of the catalogues for these exhibitions.



日本 EUROPALIA 89
JAPAN IN BELGIUM

AGENDA

BELGIUM TEL. 32

AALST tel. 53

BELFORT
Grote Markt
Mon-Sun 10-12, 14-18
Europalia Japan: Kalligrafie
14.10 - 12.11.1989

CULTUREEL CENTRUM DE WERF 9300
51 Molenstraat
tel. 76.13.14
Mon-Fri 13-20; Sat-Sun 14-18
Seiji Onishi
14.10 - 26.11.1989
Manga Prenten van Hokusai
14.10- 12.11.1989

GALERIE DENISE VAN DE VELDE 9300
7 Tragel
tel. 78.75.47 - 70.04.65
Tue-Sun 14-18 and by appointment
Barcelo, Forteza, Mariscal, Plensa, Riera I Arago, Tapies
07.09 - 15.10.1989
Katsuhito Nishikawa, sculpturen en tekeningen
20.10 - 26.11.1989

GALERIJ COTTHEM 9300
28B Molenstraat
tel. 77.91.12 - 091/60.72.58
Thu-Sun 15-18
André Bogaert, reliefs
02.09 - 22.09.1989
Vincent Strebelle
07.10 - 29.10.1989
Lineart Gent: Joseph Lacasse
21.10 - 29.10.1989

GALERIJ S 65 9300
6 Tragel
tel. 70.02.17 - 77.01.64
Thu-Sun 14-18 and by appointment
Joseph Marioni
09.09 - 15.10.1989
Yuji Takeoka. Sculptures in Belgian Blue Stone
21.10 - 26.11.1989

ANTWERPEN tel. 3

121 ART GALLERY 2018
121 Mechelsesteenweg
tel. 218.68.73
Wed-Sat 14.30-18
Mark Fairnington
14.09 - 14.10.1989
Carel Balth. Laser Media
19.10 - 18.11.1989

ADO GALLERY 2000
12 Verlatstraat
tel. 238.68.75
Thu-Sat 14.30-18
Jean-Marie Bijtebier
14.09 - 14.10.1989
Ton Mars
19.10 - 18.11.1989

ARCHIVE FOR SMALL PRESS & COMMUNICATION (ARCHIVE SPACE) 2600
552 Uitbreidingstraat
tel. 235.85.96
by appointment only
J.H. Kocman. 17 original (artist's) books
September 1989
Antoine de Bary. Books
October 1989

CARINE CAMPO GALLERY 2000
53 Leopoldstraat
tel. 232.62.70
Tue-Sat 10-12.30, 14-18
Allart Lakke, sculpturen
14.09 - 28.10.1989
Lineart, Gent
20.10 - 29.10.1989

DESINGEL 2018
25 Desguinlei
tel. 216.28.77 telefax: 237.52.61
Tue-Sun 14-18
Recent werk van Stephane Beel, architectuurtentoonstelling
September - October 1989

GALERIE CINTRIK 2000
12 B Wapenstraat
tel. 238.23.06
Thu-Sat 14.30-18
Neue Skulptur Berlin
14.09 - 14.10.1989

GALERIE DB-S 2000
4a Kipdorp
tel. 232.41.85
Wed-Sat 14-18; Sun 11-13 and by appointment
Hiromi Tsuchida. «Hiroshima»
until 15.10.1989
Manel Esclusa
from 19.10.1989 onwards

GALERIE RONNY VAN DE VELDE & C° 2000
202 Amerikalei
tel. 216.30.47 telefax: 237.25.16
Wed-Sat 14-18
Accrochage
September - October 1989

GALERIJ JEANNE BUYTAERT 2020
204 Jan van Rijswijcklaan
tel. 238.66.99
Tue-Sat 14-18 and by appointment
Jean-Pierre Maury
22.09 - 21.10.1989

GALERIJ M. SZWAJCER 2000
14 Verlatstraat
tel. 237.11.27 telefax: 237.11.27
Tue-Sat 14-18
Rodney Graham
14.09 - 14.10.1989

GALERIJ XXI, VTB-VAB 2000
45 St. Jacobsmarkt
tel. 220.32.24
Mon-Fri 13-18
Maen Florin, beelden
until 15.09.1989

GALLERY CHRIST DELAET 2008
19-20 Ernest van Dijckkaai
tel. 232.08.74
Thu-Fri 11-18; Wed, Sat, Sun 14.30-18
Bruneau
September 1989
Bruno Jacqmain
26.10 - 18.11.1989

INTERNATIONAAL CULTUREEL CENTRUM (I.C.C.) 2000
50 Meir
tel. 226.03.06 - 220.03.12 - 226.05.36
Tue-Sun 10-17
Focustentoonstelling II: Gerard Tomballe
08.09 - 17.09.1989
Toru Kuranuki
15.09 - 29.10.1989
Katsuo Katase
22.09 - 29.10.1989

KUNSTHANDEL DEN TIJD 2000
21 Scheldestraat
tel. 238.79.75 - 239.10.75 - 230.49.14
Modern and contemporary art
September - October 1989

LENS FINE ART 2018
146 Mechelsesteenweg
tel. 237.13.06 - 237.68.57
Wed, Fri 10-13, 14-17
Jan Vanriet
19.10 - 23.11.1989

MUHKA MUSEUM VAN HEDENDAAGSE KUNST 2000
32 Leuvenstraat
tel. 238.59.60
Tue-Sun 10-17
The Lovers. The Great Wall Walk. Marina Abramovic & Ulay
until 17.09.1989
New Tools New Images. High Technology Art in Japan
30.09 - 03.12.1989

OPENLUCHTMUSEUM MIDDELHEIM 2020
61 Middelheimlaan
tel. 827.15.34 - 828.13.50
September: Mon-Sun 10-19; October: Mon-Sun 10-18
20ste Biënnale Middelheim - Japan
until 20.10.1989

BAARLE-HERTOG tel. 14

GALERIE DE VERBEELDING 2338
12 Klokkenstraat
tel. 69.92.16
Tue-Fri 13.30-17; Sat-Sun 11-17
J. Calmeyn, H. Eikenaar, N. Molenkamp, J. Poell, R. Raveel, R. Van Rossem, W. Schütz, H. Truijen
, tekeningen
09.09 - 01.10.1989
Jos Dirix, bronzen beelden
09.09 - 01.10.1989
Leo de Jongh en Beniti Cornelis, tekeningen, schilderijen en grafiek
06.10 - 29.10.1989
Marja Thijssen, keramische structuren
06.10 - 29.10.1989

BEERSEL tel. 2

HERMAN TEIRLINCK GALERIJ 1650
14 Uwenberg
tel. 376.45.57
Thu-Tue 11-12.30, 14-17

BRUGGE tel. 50

B K BOGARDENKAPEL 8000
Stedelijke Akademie
86 Katelijnestraat
Tue-Fri 10-12, 14-18
tel. 34.39.30
Jong Talent - Oudleerlingen van de Academie. Jan Devliegher, Paul Somers, ...
06.10 - 10.11.1989

DE LEGE RUIMTE 8000
32B Blokstraat
tel. 33.98.61
Fri-Sun 14-18
«3 jaar De Lege Ruimte»: Vilmouth, Leccia, IFP, ...
until 17.09.1989
Franky DC, recente schilderijen
23.09 - 15.10.1989
Lineart, Gent
21.10 - 29.10.1989

KUNSTHUIS LOOSVELDT 8000
150 Katelijnestraat
tel. 33.50.00
Tue-Thu 14-18; Fri-Sun 14-19
Philippe Bouttens, schilderijen
Tjok Dessauvage, keramiek
Paul Perneel, beelden
08.09 - 01.10.1989

'T LEERHUYS GALERIJ 8000
35 Groeninge
tel. 33.03.02
Thu-Sun 14-18
Yoko Shiraishi, schilderijen
09.09 - 19.10.1989
Lineart, Gent
21.10 - 29.10.1989

BRUSSEL - BRUXELLES tel. 2

ATELIER 340 1090
340 Drève de Rivieren
tel. 424.24.12
Tue-Sun 14-20
Hasior, Camille van Breedam. Autour du groupe Phases
October - November 1989

BEURSSCHOUWBURG 1000
22 August Ortstraat
tel. 513.82.90
Mon-Fri 10-18; Sat 14-17
Bert Vervaet
03.10 - 29.10.1989

CENTRE CULTUREL DE LA COMMUNAUTE FRANCAISE - LE BOTANIQUE 1030
236 Rue Royale
tel. 217.63.54 - 217.63.86
Tue-Sun 11-19
Jean-Marc Navez. Matri-Arc
28.09 - 29.10.1989

CENTRE D'ART CONTEMPORAIN 1040
63 Avenue des Nerviens
tel. 735.66.49 - 735.05.31
Tue-Sat 13-18
Daniel Fauville, Cristian Claus, Jean-Claude Saudoyez
25.10 - 02.12.1989

CONTRETYPE 1060
Hôtel Hanon,
1 Av. de la Jonction
tel. 538.42.20
Tue-Sun 13-18
Stefan De Jaeger, Jorge Molder
07.09 - 22.10.1989

Dan Graham/Jeff Wall: Children's Pavilion, 1986-89

Ausstellung/Exhibition

La Villa Gillet, Lyon 1989

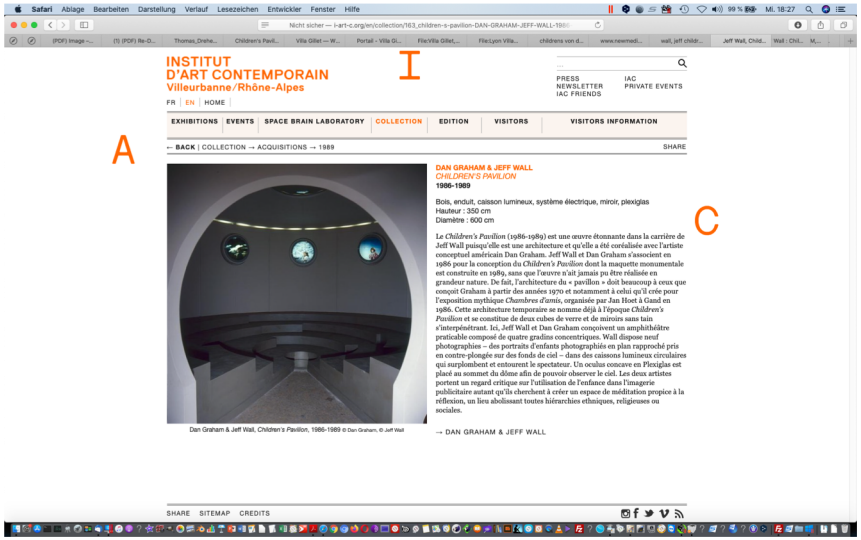
Bildstrecke zu/illustrations for:

Thomas Dreher: Plastische Modelle als betretbare Geschichtsmetaphern/ Sculptural Models as Bridgeable Historical Metaphors

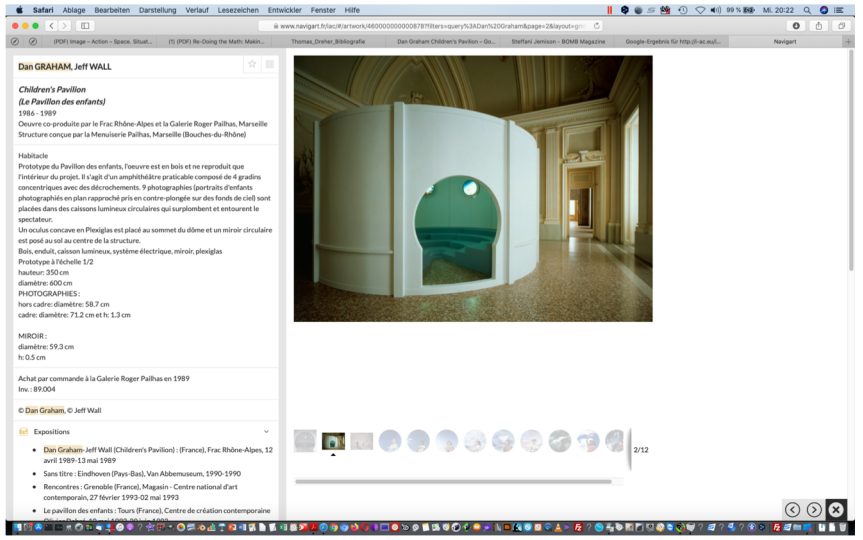
In: Artefactum, Nr.30/1989, September/October 1989, p.15-20,48-50 (Deutsch und Englisch/German and English).

Neu/new in: URL: http://dreher.netzliteratur.net/9_KontextKunst_Graham_Modelle.pdf

Dan Graham/Jeff Wall: Children’s Pavilion, 1986-89



Modell im Maßstab 1:2. Collection Institut d’Art Contemporain Villeurbanne/Rhône-Alpes. Screenshots der Webseiten des Museums.

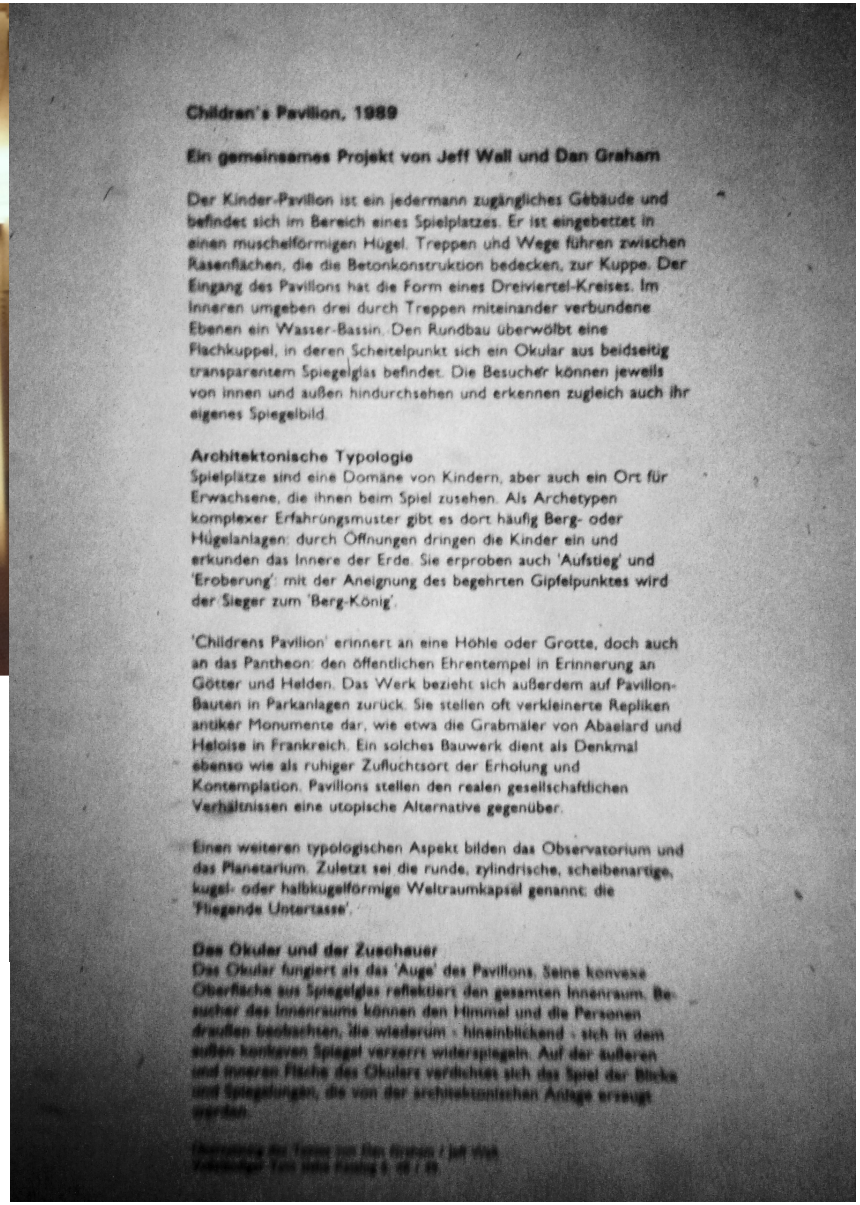


Model in the scale of one to two, 1989. Collection Institut d’Art Contemporain Villeurbanne/Rhône-Alpes. Screenshots of the museum’s websites.

Ausstellung/Exhibition Lyon 1989



Ausstellung von Modellen, Grund- und Aufrissen sowie der Leuchtkästen. La Villa Gillet, Lyon 1989.
Exhibition of models, plans, elevations and light boxes. La Villa Gillet, Lyon 1989.



Children's Pavilion, 1989

Ein gemeinsames Projekt von Jeff Wall und Dan Graham

Der Kinder-Pavillon ist ein jedermann zugängliches Gebäude und befindet sich im Bereich eines Spielplatzes. Er ist eingebettet in einen muschelförmigen Hügel. Treppen und Wege führen zwischen Rasenflächen, die die Betonkonstruktion bedecken, zur Kuppe. Der Eingang des Pavillons hat die Form eines Dreiviertel-Kreises. Im Inneren umgeben drei durch Treppen miteinander verbundene Ebenen ein Wasser-Bassin. Den Rundbau überwölbt eine Flachkuppel, in deren Scheitelpunkt sich ein Okular aus beidseitig transparentem Spiegelglas befindet. Die Besucher können jeweils von innen und außen hindurchsehen und erkennen zugleich auch ihr eigenes Spiegelbild.

Architektonische Typologie
Spielplätze sind eine Domäne von Kindern, aber auch ein Ort für Erwachsene, die ihnen beim Spiel zusehen. Als Archetypen komplexer Erfahrungsmuster gibt es dort häufig Berg- oder Hügelanlagen: durch Öffnungen dringen die Kinder ein und erkunden das Innere der Erde. Sie erproben auch 'Aufstieg' und 'Eroberung': mit der Aneignung des begehrten Gipfelpunktes wird der Sieger zum 'Berg-König'.

'Childrens Pavilion' erinnert an eine Höhle oder Grotte, doch auch an das Pantheon: den öffentlichen Ehrentempel in Erinnerung an Götter und Helden. Das Werk bezieht sich außerdem auf Pavillon-Bauten in Parkanlagen zurück. Sie stellen oft verkleinerte Repliken antiker Monumente dar, wie etwa die Grabmäler von Abaelard und Heloise in Frankreich. Ein solches Bauwerk dient als Denkmal ebenso wie als ruhiger Zufluchtsort der Erholung und Kontemplation. Pavillons stellen den realen gesellschaftlichen Verhältnissen eine utopische Alternative gegenüber.

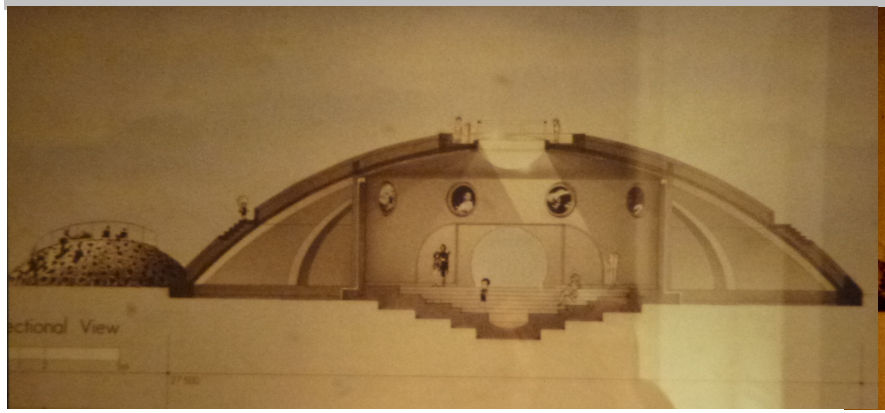
Einen weiteren typologischen Aspekt bilden das Observatorium und das Planetarium. Zuletzt sei die runde, zylindrische, scheibenartige, kugel- oder halbkugelförmige Weltraumkapsel genannt: die 'Fliegende Untertasse'.

Das Okular und der Zuschauer
Das Okular fungiert als das 'Auge' des Pavillons. Seine konvexe Oberfläche aus Spiegelglas reflektiert den gesamten Innenraum. Besucher des Innenraums können den Himmel und die Personen draußen beobachten, die wiederum - hineinblickend - sich in dem außen konkaven Spiegel verzerrt widerspiegeln. Auf der äußeren und inneren Fläche des Okulars verdichtet sich das Spiel der Blicke und Spiegelungen, die von der architektonischen Anlage erzeugt werden.

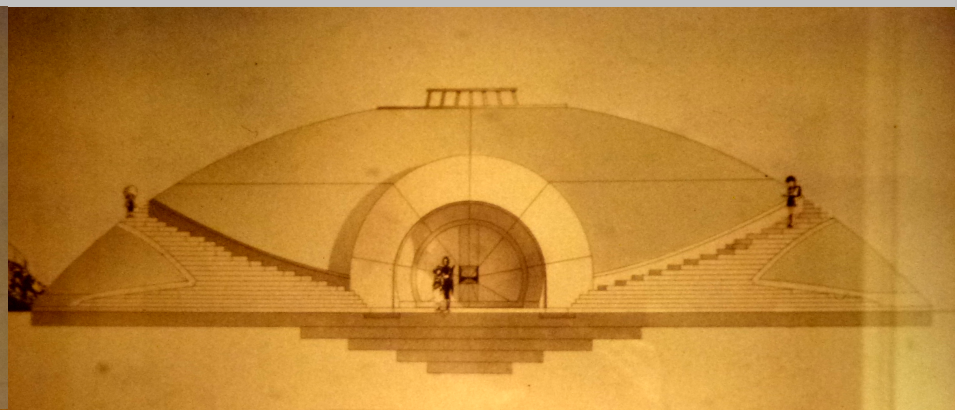
Links: 2 Grund- und Aufrisse an der Wand, dahinter das Modell im Maßstab 1:2. Rechts: Deutsche Erläuterung.

Left: 2 plans and elevations on the left wall, then follows the model in the scale one to two. Right: German explanation.

Aufrisse, Modell, Leuchtkästen/elevations, model, light boxes



Aufrisse des "Children's Pavilion", Details aus 2 Plänen, Ausstellung La Villa Gillet, Lyon 1989.



Elevations of the "Children's Pavilion", details of two plans, exhibited at La Villa Gillet, Lyon 1989.



Das Innere des betretbaren Modells des "Children's Pavilion", ausgestellt in La Villa Gillet, Lyon 1989.

The interior of the accessible model for the "Children's Pavilion", exhibited at La Villa Gillet, Lyon 1989.



Jeff Wall: "Children", Großbilddias in Leuchtkästen, Ausstellung La Villa Gillet, Lyon 1989.

Jeff Wall: "Children", transparencies in light boxes, exhibited at La Villa Gillet, Lyon 1989.

2. Modell/2nd model

Not accessible Model of ”Children’s Pavilion” with surrounding, exhibited at La Villa Gillet, Lyon 1989





Nicht betretbares Modell mit Umgebung für “Children’s Pavilion”, Ausstellung La Villa Gillet, Lyon 1989.

