

# FADE AWAY

BY MARIA LIND

Wenn ich spät nachts das dicke Buch mit dem weißen Umschlag auf dem Nachttisch ablege und das Licht ausschalte, kann ich meinen Augen kaum trauen. Das Buch leuchtet im Dunkeln. Die Formen auf der Umschlagvorderseite bilden etwas, das so aussieht wie das Gesicht eines weichen Stofftieres. Die Linien auf der Rückseite des Umschlags werden zu Buchstaben, die zu fluoreszierenden grünen Worten werden: „alien affection“ (außerirdische Zuneigung). Ich muss gestehen, dass das Buch mir ein wenig außerirdisch vorkommt, wie es da leuchtend in der Dunkelheit des Schlafzimmers liegt. Natürlich berührt mich das. Ich kann nicht widerstehen es anzusehen bis das Licht schwächer wird und das Buch nicht mehr sichtbar ist.

Auch von innen überrascht das Buch. Bevor ich es ablege, während die Lichter noch an sind, wird mir klar, dass diese Monographie anstelle von erklärenden Texten von Kritikern und Kuratoren sehr persönliche Texte von Philippe Parrenos Kollegen und Freunden enthält. Die Sprache wechselt – Englisch, Französisch und Deutsch. Das Buch eröffnet Möglichkeiten über nicht lineare Prozesse nachzudenken, statt der von Katalogen üblicherweise angebotenen Lösungen. Sein Aufbau ist dem eines Romans nicht unähnlich. Hier trifft man in Worten und Bildern des Künstlers vorherige Ideen, Objekte, Filme, Situationen und Installationen, u.s.w. Parreno antwortete damit offensichtlich auf eine Einladung eine Retrospektive im ARC/Musée d'Art moderne de la Ville de Paris in Paris in 2002 zusammenzustellen (das Buch wurde zur gleichen Zeit veröffentlicht), indem er neuere Arbeiten zeigte, wenn auch in Verbindungen zu älteren Werken.<sup>1</sup>

Noch ungewöhnlicher ist es, dass das Buch zugleich als Ausgangspunkt und Einleitung für die Ausstellung fungiert, was vergleichbar ist damit, dass z.B. der Film „Doktor Zhivago“ seinen Ursprung in einem Buch mit demselben Namen hat. Das ist selten in der Kunstwelt, mit einer wichtigen Ausnahme – Parrenos eigener Produktion. Sein Projekt „Schnee Tanzen“ (1995) begann mit der Veröffentlichung eines Buches, in dem der Künstler selbst über ein Ereignis schrieb, das sowohl Party – als auch Festivalanteile vereinte, Produktvermarktung und Industriemesse. Es kostete ungefähr genauso viel Zeit dieses kleine Buch zu lesen, wie die Veranstaltung in Le Consortium in Dijon selbst dauerte. Die Veranstaltung komprimierte im Gegenzug die Ausstellung: der Ausstellungszeitraum von normalerweise 6 – 12 Wochen war reduziert auf einen Abend. Wie Parreno selbst aufgezeigt hat, hat die Welt des Films uns dafür bereits ein Bild geliefert. In einigen von Walt Disneys frühen Filmen, zeigen die ersten Filmbilder Abbildungen eines Buchs, dessen Geschichte Dich als Zuschauer fesselt.<sup>2</sup>

\*\*\*

Es war einmal ein Künstler, der unbedingt selbst Dinge erfinden wollte. Aber ein anderes Verlangen war gleich stark: das Verlangen mit anderen zusammen zu arbeiten. Beide Leidenschaften waren verbunden mit einem unwiderstehlichen Interesse dafür, wie Dinge und Phänomene entstehen. Man konnte den Künstler manchmal tief in Gedanken über den Produktionsprozess und dessen Einfluss auf den Verbrauch finden – Marx war oft in den Gedanken dieser eher etwas eigenartigen Persönlichkeit. Der Künstler war also fraglos begeistert von der Ausstellung als einem Format und wünschte sich vor allem damit zu spielen. Einmal hat er eine Ausstellung als Bühne für ein Sammler-Hobby benutzt: am ersten Mai lud er unterschiedliche Organisationen

When late at night I put down the thick book with the white cover on the bedside table and turn off the light, I can hardly believe my eyes. The book shines in the dark. The shapes on the front cover form something that resembles the face of a soft stuffed animal. The lines on the back cover become letters that develop into florescent green words: "alien affection". I have to admit that the book feels like a little alien lying there gleaming in the darkness in the bedroom. Certainly I am affected by it. I cannot resist looking at it until the light fades and the book is no longer visible.

Inside, the book is also surprising. Before I put it down, while the lights are still on I realise that instead of explanatory texts by critics and curators, this monograph contains very personal texts written by Philippe Parreno's colleagues and friends. The language varies – English, French and German. The book offers opportunities to ponder non-linear processes instead of what is common with catalogues – namely, conclusions. Its structure is not unlike a novel. Here in words and images you meet the artist's previous objects, films, situations, installations, etc. Parreno apparently responded to the invitation to put together a retrospective exhibition at the ARC/Musée d'Art moderne de la Ville de Paris in Paris in 2002 (the book was published at the same time) by presenting only recent work, albeit with links to older pieces.<sup>1</sup>

Even more unusual is the book's function as the very point of departure for and introduction to the exhibition, as, for instance, the film *Doctor Zhivago* originates from the book with the same name. This is rare in the art world, but with one important exception – Parreno's own production. His project *Snow Dancing* started with the publication of a book in which the artist himself wrote about an event with elements of both party and festival, product promotion and industrial fair. To read this small publication took about the same amount of time as the event itself in Le Consortium in Dijon. The event, in turn, comprised the exhibition: the normal 6-12 weeks exhibition period was reduced to one evening. As Parreno himself has pointed out, the world of the film has already provided us with an image for this. In several of the early Walt Disney films, the first frames are filled with the picture of a book whose story you as a viewer are drawn into.<sup>2</sup>

\*\*\*

Once there was an artist who very much wanted to invent things himself. But he had another equally powerful desire: to work together with others. Both desires were interwoven with an irresistible curiosity about how things and phenomena come into being. One could sometimes find the artist deep in thought about the production process and how it determines consumption – Marx was often in the thoughts of this rather peculiar figure. The artist also ingenuously delighted in the exhibition as a format and most of all he wished to play around with it. Once he used an exhibition in order to stage a collective hobby: on the first of May he invited various organizations to together make teddy bears, which when squeezed sang the song of Korean factory workers still on the sound chips from the time they tested the

<sup>1</sup> „ALIEN AFFECTION“, PARIS MUSÉES UND LES PRESSES DU RÉEL, 2002.

<sup>2</sup> EBD. KEINE SEITENNUMMERIERUNG (EINLEITUNG VON ANGELINE SCHERF).

<sup>1</sup> ALIEN AFFECTION, PUBLISHED BY PARIS MUSÉES AND LES PRESSES DU RÉEL, 2002.

<sup>2</sup> IBID. NO PAGINATION (INTRODUCTION BY ANGELINE SCHERF).

ein, gemeinsam Teddybären zu bauen, die, wenn man sie drückte immer noch das Lied der koreanischen Fabrikarbeiter sangen, was sich noch vom Testen der elektronischen Bauteile auf den Chips befand. Bei einer anderen Gelegenheit machte er aus einer Gruppenausstellung einen Film, der sich um eine Unterhaltung über die großen Fragen von Leben und Tod drehte und auf ihr basierte, die zwischen ihm und zwei weiteren Künstlern stattfand, mit denen er damals oft gemeinsam ausstellte.

Zeit war eine weitere wichtige Leidenschaft. Wenn immer möglich setzte er sich dem Wettlauf mit der Zeit aus, angespannt, dagegen galoppierend. Manchmal forderte er die Zeit zu einem Duell heraus. Er stellte sich oft die Zeit als etwas genauso Konkretes vor, wie den Raum, etwas das man festhalten kann, verbiegen und drehen. Einmal hat er einen Werbefilm gedreht, der sowohl ein Musikvideo für einen berühmten Popstar war als auch für eine Art Süßigkeit, deren Produktion eingestellt worden war, lange bevor der Werbefilm gedreht worden war. Als er einen Werbefilm für den Sport „Snaking“ machen wollte, den er gemeinsam mit einem Freund erfunden hatte, wurde das Filmende lange über die übliche Zeit hinaus gezögert, weil der Erzähler stotterte. Aber es gab damals kaum ein ehrgeizigeres Unterfangen als das Ringen des Künstlers mit der Zeit in der „Factory of Clouds“ (Wolkenfabrik), einem Workshop, in dem er mit einer Gruppe von Leuten zusammen versuchte die Zeit anzuhalten.

Manchmal diente dem Künstler eine Ausstellung auch als eine Ausrede, um mit jemandem zu reden, der sonst nicht geantwortet hätte oder um die Zusammenarbeit mit jemandem zu beginnen, mit dem er niemals zuvor gearbeitet hatte. So bot ihm eine Ausstellung in Paris die Gelegenheit einen der Leute zu kontaktieren, der das Leben der heutigen Menschen ganz entscheidend veränderte: den Wissenschaftler und Pionier der virtuellen Realität, Jaron Lanier. Gemeinsam haben sie den Film über den pazifischen Riesentintenfisch gedreht, ein Lebewesen, das Bilder aus seiner Vorstellung direkt auf seiner Haut leuchten lassen kann. Manche haben behauptet, das sei ein sehr gutes Beispiel dafür, dass er in seinem Kampf zwischen Prozess und Ergebnis so unbeirrbar loyal zu seinem Prinzip des Prozesses stehe. Es gefiel dem Künstler auch seine Freunde daran zu erinnern, dass sich, schon lange bevor es die ersten Filme über die Titanic gab, Menschen entschlossen hatten Ausstellungen über diese dramatische Katastrophe zu inszenieren.

\*\*\*

Die Geschichte der zeitgenössischen Wechselausstellungen ist ungefähr 300 Jahre alt, wobei das Jahr 1737, als der Pariser Salon sich etablierte und sich zu einem frühen Publikumsmagneten entwickelte, der Ausgangspunkt war. Seit dem Ende des 18. Jahrhunderts kann man sagen, dass diese Art von Ausstellungen das Leben von Künstlern bestimmen. Ungeachtet dieser Tatsache ist die Geschichte der zeitgenössischen Wechselausstellung im Grossen und Ganzen ungeschrieben. Es ist uns bekannt, dass während der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sowohl Ausstellungen der Impressionisten als auch der Anhänger der deutschen und österreichischen Sezession gemeinsam mit den großen Weltausstellungen dazu beigetragen haben das Format, das wir heutzutage „Ausstellung“ nennen, zu erschaffen. Als sich London im frühen 19. Jahrhundert dazu berufen fühlte, einen Ausgleich zu schaffen für seine kümmerliche historische Kunstsammlung, hat es Wechselausstellungen organisiert, die auf entliehenen italienischen und französischen Arbeiten basierten. Diese Methode wurde zu einem weiteren Vorbild für die Sensationsausstellungen von heute. Die Pariser Privatwohnung des Kunsthändlers Durand-Ruel, die um die Wende des 19. Jahrhunderts voll von impressionistischer Kunst und zugänglich für die Öffentlichkeit war, ist ein weiterer Ausstellungsvorläufer wenn auch auf einem intimeren Niveau.

Die Bedeutung des Wortes selbst blieb fast so unverändert wie die Ausstellung als ein Format. Als man begann das Wort „exhibit“ im England des 17. und 18. Jahrhunderts zu benutzen bezog es sich auf das öffentliche zur Schau stellen von so ziemlich allem. Kunst eingeschlossen. Mehr noch, das Wort deutete an, dass das Ausstellen der Belehrung und Unterhaltung diene und sogar Teil eines Wettbewerbs war.<sup>3</sup> Laut Tony Bennett fanden die Präsentationsformen in Ausstellungen innerhalb sehr unterschiedlicher Gebiete, während des 19. Jahrhunderts als „the exhibitionary complex“ (den ausstellenden Komplex) zusammen. Im Kielwasser von Michel Foucaults Theorie der Kontrollgesellschaft und ihrer Fähigkeit z.B. durch Gefängnisse und psychiatrische Anstalten diverse Techniken einzuführen, um die Bürger zu veranlassen, sich selbst zu regulieren und durch einige Anpassungen an Douglas Crimps These von dem Museum inklusive dem Kunstmuseum – als einer eingegrenzten Institution – hat Bennett „the exhibitionary complex“ als ein allumfassendes Konzept dargestellt, entscheidend für die Bildung der modernen Subjektivität.

Zur gleichen Zeit als mit dem Anfang des 19. Jahrhunderts eine der beliebtesten Formen der öffentlichen Unterhaltung – die öffentliche Hinrichtung – begann hinter

electronic components. Another time he transformed a group exhibition into a film made by and based on a conversation about the great questions of life between himself and two other artists, whom he was often invited to exhibit with at that time.

Time was another one of the artist's overriding passions. Whenever possible, he would put his feet in the stirrups and race time, straining, galloping against it. Sometimes he challenged time to a duel. He often imagined time as something as concrete as space, something you can hold, twist and turn. Once he made an advertising film that was at once a music video for a famous pop star, and for a kind of sweet that had gone out of production long before the advertising film was created. When he was going to make an advertising film for a sport – “snaking”, newly invented by him and a friend, the film was protracted far over normal length as the narrator had a stammer. But there could be hardly anything from this period more ambitious than the artist's wrestling with time in the *Factory of Clouds*, which was a workshop where for a week, together with a group of people, he tried to stop time.

Sometimes this artist used the exhibition as an excuse, for talking with someone who would not otherwise respond or for embarking on a collaboration with someone he had never previously worked with. Thus, an exhibition in Paris gave him cause to contact one of the people who has profoundly changed the everyday life of people today: the scientist and virtual reality pioneer, Jaron Lanier. Together they made a film on the Pacific giant squid, a creature which can illuminate images from its imagination directly onto its skin. Some claimed that this was an excellent example of how in his struggle between proceeding and resolution the artist was unwaveringly loyal to the principles of proceeding. The artist also liked to remind his friends that long before the first film about the Titanic was made, there were people who chose to make exhibitions about this dramatic catastrophe.

\*\*\*

The history of the temporary contemporary exhibition is about 300 years old, with the year 1737 when the Paris salon was established and became an early public magnet being pivotal. Since the end of the 18th century, these kinds of exhibitions may be said to dominate artists' lives. However, despite this, the history of short-term contemporary exhibitions is largely unwritten. We do know that during the second half of the 19th century, exhibitions of both impressionist art and that of the German and Austrian Secessionists, together with the huge world fairs helped to create the format that we call “an exhibition” today. When London, in the early 19th century, felt moved to compensate its meager historical art collections it organized temporary exhibitions based on borrowed Italian and French work. This practice became another model for today's spectacular blockbuster exhibitions. The art dealer, Durand-Ruel's private Paris flat, which was at the turn of the 19th century full of impressionist art and accessible to the public, is yet another exhibition precursor, if on a more intimate scale.

The meaning of the word itself is almost as unchanged as the exhibition as format. When the verb “exhibit” started being used in England in the 17th and 18th centuries it referred to the public display of almost anything, including art. Moreover, the word suggested that the display have an entertaining and instructing function, and even being part of a competition.<sup>3</sup> According to Tony Bennett, the various forms for display in exhibitions, within widely divergent areas, came together during the 19th century as “the exhibitionary complex”. In the wake of Michel Foucault's theory of the society of control and its ability, through, for instance, prisons and mental hospitals, to implement various technologies in order to get citizens to regulate themselves, and making some adjustments to Douglas Crimp's thesis on the museum – including the art museum – as a confining institution, Bennett has presented “the exhibitionary complex” as an all-encompassing concept seminal for the formation of modern subjectivity.

At the same time as one of the most popular forms of entertainment – public executions – began to be hidden behind high walls at the beginning of the 19th century, objects and bodies that previously had been enveloped in mystery were cast out into the light of day. Thanks to presentations in museums, panoramas and world fairs, the general public could become more informed through inspecting with their own eyes exhibited objects and individuals. But at the same time as this new public was being regulated and

3 MARTHA WARD: WHAT'S IMPORTANT ABOUT THE HISTORY OF MODERN ART EXHIBITIONS? IN: THINKING ABOUT EXHIBITIONS. (HRSG.) REESA GREENBERG, BRUCE W. FERGUSON AND SANDY NAIRNE, ROUTLEDGE, LONDON UND NEW YORK, 1996.

3 MARTHA WARD, "WHAT'S IMPORTANT ABOUT THE HISTORY OF MODERN ART EXHIBITIONS?" IN THINKING ABOUT EXHIBITIONS (EDS) REESA GREENBERG, BRUCE W. FERGUSON AND SANDY NAIRNE, ROUTLEDGE, LONDON AND NEW YORK, 1996.

hohen Mauern zu verschwinden, wurden Dinge und Körper, die zuvor geheimnisumwoben waren, hinaus ans Tageslicht gezerrt. Dank der Präsentation in Museen, Panoramas und Weltausstellungen, konnte die allgemeine Öffentlichkeit sich besser informieren. Mit ihren eigenen Augen Ausstellungstücke und Menschen in Augenschein nehmen. Aber zur gleichen Zeit als diese neue Öffentlichkeit anfang durch Museen, Panoramas und Weltausstellungen reguliert und geformt zu werden, wurde sie auch zum Subjekt von Wissen. Auf diese Art wurde laut Bennett eine Gesellschaft geformt in der Selbstregulierung durch Selbstbeobachtung erzeugt wird. Der Ausstellungskomplex ist also ein Mechanismus in welchem das Ausstellen als eine Strategie das Herzstück eines Prozesses bildet, in dem das Sichtbare und der Blick die bevorzugten Methoden sind, wie man sich auf die Welt als Ganzes bezieht.<sup>4</sup>

Wenn Heidegger später die Ausstellung als das fundamentale Erkenntnismodell entwickelt und die Welt per se als eine Ausstellung beschreibt („Welt-als-Ausstellung“), wird es wichtig dass das beobachtende Subjekt unbeteiligt ist, eher so wie ein Besucher in einer Ausstellung. Der Begriff „Welt als Ausstellung“ deutet auch an, dass die Welt da ist als eine geordnete und organisierte, als eine Art unbeteiligte Darstellung. Ausstellerisches Zur-Schau-Stellen kann in diesem Zusammenhang als eine spezielle Fähigkeit verstanden werden, die Welt zuerst und vor allem als sichtbar, als verstehbar mit Hilfe des Sehens darzustellen, aber auch als geordnet.<sup>5</sup>

\*\*\*

Während der letzten 15 Jahre war Philippe Parreno einer der Künstler, der sich am durchgängigsten zur Ausstellung als einem Format in Beziehung gesetzt hat und sie am ausgiebigsten hinterfragt und neu formuliert hat. Seine Ausstellung „Fade Away“ im Kunstverein München, bestätigt in Vielem das traditionelle Format Ausstellung: Sie zeigt Bilder an den Wänden; die Ausstellung dauert 6 Wochen; in ihr werden ausschließlich Parrenos eigene Arbeiten gezeigt und sie ist beschränkt auf den Ausstellungsraum. Einmal mehr ist er in einem zweckmäßig gestalteten Ausstellungs-ort gelandet, wenn auch vor-modern. Erbaut um 1780 als eine Galerie für die königlich Bayerische Kunstsammlung, war sie für ihre Zeit unter anderem gut ausgestattet mit viel natürlichem Licht. Der auratische Ausstellungsraum in der Galeriestraße 4 wird unter Parrenos Händen sogar noch beeindruckender als sonst, das heißt – wenn die Lichter an sind.

Denn die 15 großformatigen Poster der Serie *Fade to Black*, die den Ausgangspunkt der Installation darstellen, sind nur dann sichtbar, wenn man normalerweise nichts sehen kann, im Dunkeln. Wenn das helle Licht in den Ausstellungsräumen an ist, hängen die Poster wie ein wenig verschmutzte Laken an der Wand. Sind die Lichter verlöscht, leuchten die Poster magisch in fluoreszierendem Grün. Ehe man sich versieht, sind sie nicht mehr sichtbar und man findet seinen Weg aus dem Raum heraus mittels einer Zuschauerraum-Beleuchtung des Bodens, der wie im Kino mit Teppich belegt ist, damit so viele Geräusche wie möglich ausgefiltert werden. Unbeteiligt sein ist hier kein Thema; als Besucher ist man hier mehr denn je der Gnade des Ausstellungsdesigners ausgeliefert.

Das Zur-Schau-Stellen steht im Mittelpunkt der Ausstellung: Bilder hängen ordentlich an den Wänden, aber einige der heiligsten Prinzipien von dem, was man als eine Ausstellung erkennen kann – Sichtbarkeit das Erzählerische oder eine Geschichte – werden in Frage gestellt. Obwohl sich Parreno auf die Präsentation verlässt, geschieht dies nur bis zu einem gewissen Punkt. Wenn man davon ausgeht, dass Ausstellen noch immer die privilegierteste Form der Präsentation und des Arbeitens mit Kunst darstellt, dann lässt sich diese Inszenierung als das Herzstück der Ausstellung verstehen. In ihrem Buch „The Power of Display. History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art“, behauptet Anne Staniszewski, dass die Geschichte der Ausstellung zu den kulturell am stärksten „verdrängten“ gehört. Die Kontextualisierung des Raums und seine Rhetorik wurden vernachlässigt zugunsten einer Kontextualisierung von z.B. Epochen und Künstler Oeuvres, obwohl ja die Ausstellungsinstallation eine so entscheidende Rolle spielt für das Entstehen von Bedeutung in der Kunst.<sup>6</sup>

Das Zur-Schau-Stellen selbst ist eine Art der Intensivierung der „Repräsentation“, aber nicht nur im Sinne eines „Re-präsentierens“ sondern auch im Sinne des „Präsentierens“ und Zeigens. Beim Zeigen geht es um Sichtbarkeit und um übertriebene

shaped by museums, panoramas and world fairs, it also became the subject of knowledge. In this way, according to Bennett, a society is formed where self-regulation is achieved through self-observation. “The exhibitionary complex” is thus a mechanism in which exhibiting as a strategy comprises the very core of the process and in which the visual and the gaze are the privileged methods for how you relate to the world at large.<sup>4</sup>

When Heidegger later further develops the exhibition as a fundamental cognitive model and describes the world per se as an exhibition (“world-as-exhibition”), it becomes important that the observing subject is detached – rather like a visitor at an exhibition. The “world-as-exhibition” also implies that the world is posited as ordered and organized, as a kind of detached representation. “Exhibitionary representation” can, in this context, be understood as a special ability to portray the world first and foremost as visible, as comprehensible with the help of sight – but also as ordered.<sup>5</sup>

\*\*\*

During the last 15 years Philippe Parreno has been one of the artists who has most consistently related himself to and most exhaustively questioned and reformulated the exhibition as a format. In his exhibition *Fade Away* at Kunstverein München, he affirms much of the traditional exhibition format: he exhibits pictures on the walls; the exhibition goes on for 6 weeks; it contains only Parreno’s own work and it is confined to the exhibition space. He has here, moreover, landed in a rationally-designed exhibition space, albeit pre-modern. Built in the 1780s as a gallery for the royal Bavarian art collection, it was for its time well-appointed – with, amongst other things, plenty of natural light. The auratic exhibition space at Galeriestraße 4 becomes, in Parreno’s hands, even more powerful than usual – when the lights are on, that is.

For the 15 large posters in the series *Fade to Black*, which is the point of departure for the installation, can only be seen when one normally cannot see a thing – in the dark. When the strong lights in the exhibition halls are turned on, the posters hang like slightly dirty bed sheets on the wall. But when the lights are extinguished, the posters shine magically in fluorescent green. Before you know it, they are no longer visible and you find your way out of the room with the help of theatre floor lighting, which as in the cinema, is carpeted in order to filter out as much sound as possible. Detachment is not an issue; as a visitor you are more at the mercy of the exhibition design than ever.

Display itself is central to the exhibition: pictures hang nicely on the walls, but several of the most venerable principles for what can be identified as an exhibition – visibility and narrative or story – are challenged. Although Parreno does rely on the display paradigm it is only to a certain point. If the exhibition is still the most privileged form for the presentation of and working with art, then display may be understood as the core of the exhibiting. In her book, *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Mary Anne Staniszewski suggests that the history of the exhibition is one of our most culturally “repressed”. The contextualisation of space and its rhetoric have been overshadowed by contextualising in terms of, for instance, epochs and artists’ oeuvre, despite the fact that the exhibition installations have had such a crucial significance for how meaning is created in art.<sup>6</sup>

Display is a form of the intensification of representation, but not only in its sense of “re-presenting” but also as “presenting”, and “displaying”. Display is about visibility, about an exaggerated and aggressive visibility with an ulterior motive; it fights for attention and is founded upon anticipations of clarity. It has to do with concrete, physical space and with the experience of its typical qualities. Both traditional art museums and the contents of shops are “on display”, but it is doubtful whether products on the Internet are: they are rather illustrated. It is even more difficult to use the word display for that area of contemporary art which may indeed be substantially visual – a

4 TONY BENNETT: *THE BIRTH OF THE MUSEUM*, ROUTLEDGE, LONDON, 1995.

5 SHARON MACDONALD: *EXHIBITIONS OF POWER AND POWERS OF EXHIBITIONS: AN INTRODUCTION TO THE POLITICS OF DISPLAY IN THE POLITICS OF DISPLAY*, (HRSG.) SHARON MACDONALD, ROUTLEDGE, LONDON, 1998.

6 MARY ANNE STANISZEWSKI: *THE POWER OF DISPLAY. A HISTORY OF EXHIBITION INSTALLATIONS AT THE MUSEUM OF MODERN ART*, MIT PRESS, 2001

4 TONY BENNETT, *THE BIRTH OF THE MUSEUM*, ROUTLEDGE, 1995.

5 SHARON MACDONALD, *EXHIBITIONS OF POWER AND POWERS OF EXHIBITIONS: AN INTRODUCTION TO THE POLITICS OF DISPLAY IN THE POLITICS OF DISPLAY* (ED) SHARON MACDONALD, ROUTLEDGE, 1998.

6 MARY ANNE STANISZEWSKI, *THE POWER OF DISPLAY. A HISTORY OF EXHIBITION INSTALLATIONS AT THE MUSEUM OF MODERN ART*, MIT PRESS, 2001



„FADE AWAY“  
VON / BY PHILIPPE PARRENO





„FADE AWAY“ VON / BY PHILIPPE PARRENO



7) 2003, Rirkrit Tiravanija und ich  
Bauchrednerpuppen her, die uns selbst darstellten.



- 7) 2003 stellten Rirkrit Tiravanija und ich Bauchrednerpuppen her, die uns selbst darstellten.  
Auf diese Weise konnte ich durch ihn und er durch mich sprechen.

In 2003, Rirkrit Tiravanija and I made two ventriloquist puppets of ourselves so I could talk through him, and he could talk through me.

und aggressive Sichtbarkeit mit Hintergedanken; es kämpft um Aufmerksamkeit und ist begründet in einem Erwarten von Klarheit. Es hat mit dem konkreten, physischen Raum und mit dem Erfahren seiner typischen Eigenschaften zu tun. Beides, das traditionelle Kunstmuseum und der Inhalt von Geschäften werden „zur Schau gestellt“, aber es ist eher fragwürdig, dass das auch auf Produkte im Internet zutrifft. Sie werden wohl eher illustriert. Es ist sogar noch schwieriger den Begriff des Zur-Schau-Stellens auf zeitgenössische Kunst anzuwenden, welche ja tatsächlich ein grundlegend visuelles Format sein mag, in dem aber viele der Kunstwerke nicht auffällig sein sollen. Tatsächlich infiltriert diese Kunst mit mehr oder minder ambitionierter und erfolgreicher Tarnung.

\*\*\*

Ein weiterer Aspekt des Zur-Schau-Stellens ist es, dass es wie eine Diagnose einer darunter liegenden Realität funktioniert: während des 19. Jahrhunderts konnte diese Diagnose auf Naturgesetze gestützt werden. Wenn es dann also darum geht, grundlegende Naturgesetze zu entdecken, spielt „Fade Away“ bezogen auf die Kunst mit den grundsätzlichsten Prinzipien und stellt sie in Frage – sehen und gesehen werden. Das pädagogische Erbe der Museumskunde des 19. Jahrhunderts – bezüglich Kunst- und Naturkundemuseen – besagt, dass Museen und Ausstellungen für ein breites Publikum zugänglich, bildend und erbauend sein sollten. Von den ausgestellten Gegenständen wird angenommen sie sollten „selbsterklärend“ und „ansprechend“ sein.<sup>7</sup> Es mag sein, dass Parreno in „Fade Away“ nicht tatsächlich gegen Pädagogik ist, aber er ist auch nicht ausgesprochen dafür. Pädagogik hat einfach keine große Chance gegen seine sture Loyalität zu einer Idee und den Entwicklungsschritten, die eine solche Idee benötigt um verwirklicht zu werden. Wie die Ausstellungsmacher, die in Australien um 1850 herum Ausstellungen veranstalteten, mit dem Ziel Bergleuten neue Fähigkeiten für ihre Tätigkeit zu vermitteln, möchte Parreno uns dazu bringen, dass wir beobachten, aber im Gegensatz zu diesen Ausstellungsmachern, nicht als erzieherisches Ziel.<sup>8</sup> Didaktik wird in den Hintergrund gerückt – es ist nicht ganz klar was seine Bilder sind.

Was also bekommen wir zu sehen in „Fade Away“? Jedes Poster dokumentiert ein Ereignis oder eine Stellungnahme zu einer Erfahrung, die der Künstler gerne mit anderen teilen möchte. Die Ereignisse oder Stellungnahmen sind an vielen unterschiedlichen Orten in der Welt inszeniert als diskrete Interventionen in tatsächliche Situationen, oftmals Alltagssituationen, vom Künstler selbst in Zusammenarbeit mit anderen. Die meisten Leute, wahrscheinlich alle bis auf direkt involvierte, die anwesend waren während diese Aktionen stattfanden, haben diese Interventionen nicht wahrgenommen, die sich einfach der Umgebung anpassten. Nur die Aufmerksamsten haben wahrgenommen, das z.B. die Maskottchen des Vergnügungsparks, Space World, ihre üblichen Begrüßungen und Spiele mit dem Publikum vernachlässigten und statt dessen einen Sketch zur Idee eines zeitlosen Universum zum Besten gaben, mitten unter den Attraktionen und Besuchern. Dass die mexikanischen Kinder in dem eingezäunten Fußballfeld das World Cup Endspiel zwischen Argentinien und Holland nachspielten, war kaum nachvollziehbar im Vorübergehen. Oder, dass der Felsen mit dem Text „Welcome to Reality Park“ (Willkommen zum Wirklichkeitspark) am Kap der Guten Hoffnung tatsächlich ein Eingang zu Parrenos eigenem entarteten Vergnügungspark ist, wo Wirklichkeit das Motto ist und Attraktionen über mehrere Kontinente verteilt sind. Damit Beobachter nicht gänzlich sich selbst überlassen sind, besteht das 15. Poster aus einer Inhaltsangabe, die in Kurzform die Situationen beschreibt, die den Postern zugrunde liegen.

Während Parrenos Poster etwas beschreiben was so gut wie nicht wahrnehmbar ist, ist seine Installation sehr direkt. Er hat keine Angst vor dem Spektakulären: die Erfahrung unterscheidet sich kaum von einem Besuch im Vergnügungspark oder einem Wissenschaftszentrum. „Fade Away“ hat Anteile einer Multimedia Show, aber mit einfacheren Mitteln. Genauso wie der Status des Posters als eines Dokuments, welches ununterbrochen wieder aufgerufen werden muss, um zugänglich zu sein, werden die feinen Mechanismen der Gedächtnisfunktionen zu einer Hauptattraktion der Ausstellung. Wir erinnern uns an Ereignisse aus unserer Kindheit eher mittels dessen was andere darüber gesagt haben und was wir selbst darüber gesagt haben, als an die Ereignisse selbst. Der Unterschied zwischen dem Ereignis oder dem Bild und den Kommentaren dazu ist mit anderen Worten minimal, womöglich gar nicht existent.

form – but where many of the art works are not intended to be conspicuous. Instead, this art infiltrates, with more or less ambitious and successful camouflage.

\*\*\*

Another aspect of display is that it functions as a diagnosis of an underlying reality: during the 19th century in natural history museums that diagnosis could be founded on natural laws. If it is then a question of revealing fundamental principles, *Fade Away* plays with and challenges the most fundamental principle concerning art – to see and be seen. The pedagogic heritage from 19th century museology – regarding art as well as natural history museums – declares that museums and exhibitions should be accessible to a broad public and be educational and edifying. The objects exhibited, in their assumed capacity of being “auto-intelligible”, should “speak to the eyes”.<sup>7</sup> In *Fade Away*, Parreno may not be actually opposed to pedagogics, but neither is he especially for it. Pedagogy simply has little chance against his stubborn loyalty to an idea and the processes that idea requires in order to be realized. Like the exhibition curators who in Australia in the 1850s mounted exhibitions with the aim of imparting new occupational skills to miners, Parreno wants us to see, to observe, but, in contrast to the curators, not for educational purposes. Didactics is pushed into the background – it is not entirely apparent what his images are.

What then are we given to see in *Fade Away*? Each poster documents an event or a statement about an experience the artist wishes to share with others. The events or statements are staged in many different places in the world as discreet interventions into concrete situations, often everyday situations, by the artist himself in cooperation with others. Most people, probably everyone except those directly involved, who were present when these acts took place, did not notice these interventions which simply melded into the surroundings. Only the most observant people noticed that, for example, the mascots in the amusement park, *Space World*, deviated from their usual greetings and games with the public and instead put on a sketch concerning the idea of a timeless universe, right in the middle of the park’s attractions and visitors. That the Mexican children inside the enclosed football pitch replayed the 1978 World Cup final between Argentina and Holland was scarcely comprehensible to people passing by. Or that the rock with the text “Welcome to Reality Park” at the Cape of Good Hope really is the entrance to Parreno’s own de-territorialised amusement park, with reality as theme and attractions spread out over several continents. In order not to leave the observer entirely to his or her own devices, the 15th poster consists of a table of contents which briefly describes the situations lying behind the other posters.

While Parreno’s posters document something tantamount to imperceptible, his installation is “in your face”. He is not afraid of the spectacular: the experience of the installation is not dissimilar to a visit to an amusement park or a science center. *Fade Away* does have elements of a multi-media show, but with simpler means. At the same time as the posters’ status as a document that must be constantly “re-loaded” in order to be accessible, the memory functions’ subtle mechanisms are turned into one of the main attractions in the installation. You remember the events of our childhood more in terms of what others have said about them and what you have discussed about them than as events in themselves. The difference between the event or the image and comments upon it is, in other words, minimal – possibly even non-existent.

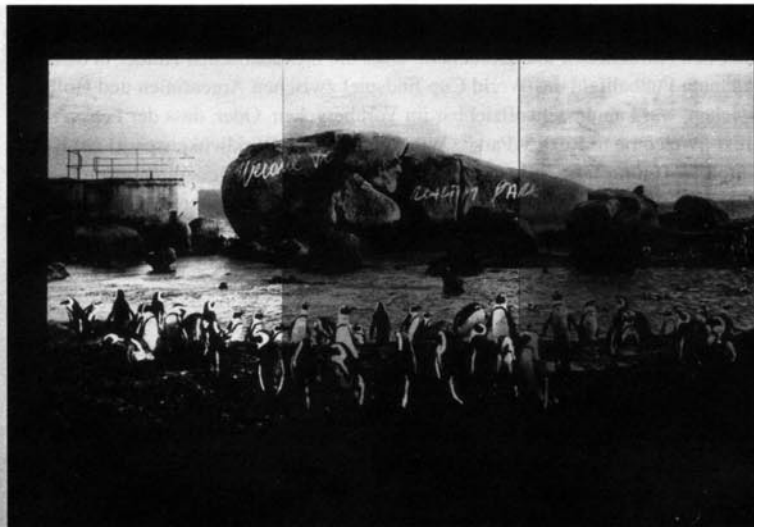
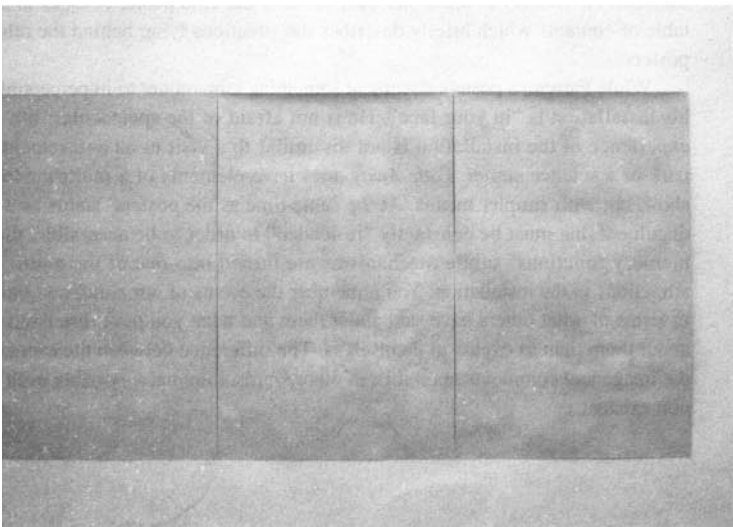
7 SEE FOOTNOTE 5.

8 TONY BENNETT, “SPEAKING TO THE EYES: MUSEUMS, LEGIBILITY AND THE SOCIAL ORDER” IN *THE POLITICS OF DISPLAY* (ED.) SHARON MACDONALD, ROUTLEDGE, LONDON, 1998.

7 SIEHE 5.

8 TONY BENNETT, “SPEAKING TO THE EYES: MUSEUMS, LEGIBILITY AND THE SOCIAL ORDER” IN *THE POLITICS OF DISPLAY* (ED.) SHARON MACDONALD, ROUTLEDGE, LONDON, 1998.

- 1) Im Sommer 1995 schuf ich eine Eisskulptur, die in einem öffentlichen Garten in Tokio aufgestellt wurde. Wie ein Schwan aus Eis auf einem Bankettisch schmolz die Skulptur dahin und wurde tagtäglich durch eine neue ersetzt. Kunst wird Jahreszeit; ein Mann aus Eis oder ein Weihnachtsbaum können im Sommer Kunstwerke sein.  
In the summer of 1995, I made an ice sculpture that was installed in a public garden in Tokyo. Like an ice-swan on a banquet table, the sculpture melted and was replaced every day. Art turning seasonal; an ice man or a Christmas tree could be an art work in the summer.
- 2) Winter 1996, ein Bericht von Pierre Huyghe.  
Winter 1996 reported by Pierre Huyghe.
- 3) „The Sky of Seven Colors“ (Der Himmel der sieben Farben): 1997 wurde die erste Produktzerlegungsfabrik in Japan eröffnet. 2003 recycelte ich ein Auto von Toyota, ein Kopiergerät der Firma Canon und einen Sony PC, von einem dieser Fließbänder, und machte aus ihnen eine Lampe. Die Form der Lampe ist dabei nicht wirklich von Bedeutung.  
*The Sky of Seven Colors:* In 1997 the first product-un-doing factory was created in Japan. In 2003 I recycled a Toyota car, a Canon copy machine and a Sony PC from one of these assembly lines into a lamp. Its shape has no importance really.
- 4) 1983 schuf Rirkrit Tiravanija ein SCI-FI Kunstwerk für mich.  
In 1983 Rirkrit Tiravanija made a SCI-FI artwork for me.
- 5) 2002 zeigte ich SchülerInnen einer Schule in Medina die Videoaufnahme des Endspiels der Fußballweltmeisterschaft 1978. Später bat ich sie, das Spiel auf dem Schulhof nachzuspielen, so als wäre es ein klassisches Theaterstück.  
In 2002, I showed a videotape of the 1978 final World Cup game to pupils in Medina, then I asked them to replay the game in the schoolyard, as if it was a classical stage play.
- 6) 2003 bat ich Liam Gillick eine Serie großer Werbebanner für das Set eines Films zu entwerfen. Die Banner wurden zwar nie für diesen Film verwendet, aber eines von ihnen wurde hergestellt und entlang einer Autobahn in Bangkok installiert.  
In 2003, I asked Liam Gillick to design a series of large commercial banners for a movie set. The banners were never used for the movie, but one of them was produced and placed along a highway in Bangkok.
- 7) 2003 stellten Rirkrit Tiravanija und ich Bauchrednerpuppen her, die uns selbst darstellten. Auf diese Weise konnte ich durch ihn und er durch mich sprechen.  
In 2003, Rirkrit Tiravanija and I made two ventriloquist puppets of ourselves so I could talk through him, and he could talk through me.
- 8) „Tunable Stars“ (Empfangbare Sterne): Ein Lichtsignal, das eine Radiosendung veranschaulicht, die von dem Radiosender Radio France im Sommer 2002 ausgestrahlt wurde. Anderthalb Stunden lang tastete ein Radioteleskop den Himmel ab und präsentierte den ZuhörerInnen die Tonspur der Sterne.  
*Tunable Stars:* A flare that illustrates a radio programme broadcasted on Radio France in the summer of 2002. During one hour and thirty minutes a radio telescope panned over the sky offering listeners a sound track to the stars.
- 9) „Space World“ (Raumwelt): 2003 schuf ich eine zusätzliche Attraktion für den Vergnügungspark Space World. Während der täglichen Paraden der Figuren des Parks verteilte diese Flugblätter und stellten pantomimisch die Theorie eines zeitlosen Universums, auf dem zentralen Platz, dar.  
*Space World:* In 2003 I added an attraction to the entertainment park *Space World*. During the daily parade the characters of the park distributed flyers and performed a pantomime on the central plaza to introduce the theory of a timeless universe.
- 10) „The Day After“ (Der Tag danach): 2003, während einer regionalen politischen Kampagne fuhr ein Werbefahrzeug bei Sonnenuntergang durch die Innenstadt von Kitakyushu. Über Lautsprecher wurde eine post-apokalyptische Rede verbreitet, die zahlreiche alternative Ideen vorstellte und den Zustand einer Fiktion suggerierte.  
*The Day After:* In 2003 an advertisement truck was driven at dusk through the city of Kitakyushu during a local political campaign. A post-apocalyptic speech was broadcasted in the streets, introducing a series of alternative ideas and suggesting the condition of a fiction.
- 11) Im September 2002 erwarb ich die Rechte an einem Roman, so dass alle Szenarien und potentiellen Filme, die ich mir ausdachte, rechtlich gesichert wurden, was zu einer Reihe von mentalen Spielen führte.  
In September 2002 I bought an option agreement on a novel so all the scenarios and potential films I imagined were legally certified, leading to a series of mental games and a troubled real oriented object.



- 12) Im Herbst 2003 realisierte ich den Eingangsbereich zum Reality Park in Boulders Beach, Süd Afrika.  
In the autumn of 2003, at Boulders Beach in South Africa I made the entrance to the Reality Park.