



UGO RONDINONE



UGO RONDINONE, *DOG DAYS ARE OVER*, 1995, video still / *DIE HUNDSTAGE SIND VORBEI*, Videostill.

On a rough-hewn boarded floor in an empty gallery, a young man, looking very much like the artist Ugo Rondinone, slumps against a wall, still and waxen, staring without seeing. Through a large picture window that dominates the end of the room and gives onto a busy street, passersby glance in periodically. The figure's desperation is palpable. The figure is a dummy.

This installation by Rondinone, at the Galerie Walcheturm in Zurich in 1995, is a complex comparative reflection on the conflict between the real and the artificial, and the artist's role as the mediating force between the two. As such it can serve as a frame for various projects he has embarked upon over the last several years.

Oscar Wilde wrote proudly about himself that "Whatever I touched I made beautiful in a new mode of beauty: I treated art as the supreme reality and life as a mere mode of fiction."¹ For Wilde, quotidian experience was vastly overrated; life in real time was tawdry, boring, and, more often than not, without pleasure. Art was there to redress this situation either by masking life's ugly vicissitudes, or simply by replacing them with something more agreeable. Given contemporary art's grail-like search for an authentic experience that we very rationally understand does not exist, the notion that its success can be measured by its level of artifice might seem to some to be a gross cynicism. However, the hard-line view that a work of art's achievement can be measured in direct proportion to its closeness to reality, or to the revelation of some sublimated aspect of it, does not take into account what Wilde knew to be the case—that in masquerade there is pleasure, in artifice there is delight, and in falseness there is revelation of certain truths.

In Rondinone's installation, nature and artifice are not interchangeable; rather, they serve as one another's foil. Carefully framing the view of the busy street by masking all the architectural details of the window and wall under a neutral black drop, Rondinone presents real life in real time as if it were a film, videotape, or even a photograph. On the other hand,

LAURA HOPTMAN is a curator of contemporary drawing at The Museum of Modern Art, New York City.

Against Nature

LAURA HOPTMAN

the life-size, stuffed Ugo-dummy looks like the real thing to spectators both inside and outside the gallery space. In a memorable description of Beau Brummell, William Hazlitt reported that the eponymous dandy was so excessively statuesque when in company that he resembled a still life.²⁾ In a pose readily identifiable from nineteenth-century romantic painting as that of the melancholy and contemplative artist, Rondinone's stuffed surrogate oscillates between living thing and art object. More than a still life, the mannequin is a kind of *trompe l'oeil*, marvelous first for its resemblance to life, and doubly so for its virtuoso artificiality. Rather than mourning the impossibility of capturing genuine experience, both the window and the sculpture bid it farewell with a flourish.

Rondinone's TARGET paintings (1993–1997) seem at first to be straight appropriations of American Pop, color-field, and hard-edge abstraction. In fact, these works are less copies than giddy impersonations their irony and impurity coming through their deceptively simple surfaces like a five o'clock shadow on a drag queen. Slightly blurred and clearly vibrating as if electric, these Kenneth-Nolands-on-parade jiggle and cavort. Wearing what can only be described as the costume of high modernist abstraction, they reveal their decorative quality and their humor with the false coyness of a coquette lifting her petticoat to a customer. In this, they are exemplary of a pattern of subversive celebration of the ersatz that culminates in Rondinone's series of large color photos entitled I DON'T LIVE HERE ANYMORE (1995). In these works, the facial features of provocatively posed female models are digitally replaced by Rondinone's clearly male ones. The results are at first startling in their infelicity. They are neither technologically produced transgenderings, nor seamless transvestitisms because we never lose the sense that Rondinone is wearing these bodies as if they were costumes. However, the artist's features are not so ill-fitting as to spoil the models' erotic pull. Recalling the cross-dressing surrealist photographer Claude Cahun's pronouncement "*sous ce masque un autre masque*,"³⁾ beneath the clearly masculine characteristics lurks a kind of femininity, false, but no less intentional for that fact. As Pierre-André Lienhard so perceptively

observes, for Rondinone, "It is no longer a question of *being* the story he enacts, but of *acting* out the story he is."⁴⁾ The pleasure in these works is in the masquerade, and behind the painted faces, Rondinone's magnetic eyes, wistful and furtive, guilty and defiant, communicate nothing less.

That all gender is drag is almost a Lacanian truism, but the implication of that notion—that nature itself can be artificial—is rarely addressed. Rondinone does so in an ongoing series of India-ink wall drawings that take as their subject pastoral alpine landscapes. These romantic views of lush forests dotted with humble cottages and well-worn paths fall squarely within the tradition of the early nineteenth-century German *Wandermaler*, or itinerant painter.⁵⁾ Rondinone explains that these large but highly detailed works are taken from sketches he has made directly from nature during walks through the Swiss countryside. Compelling in their studied specificity, the wall drawings have been praised for their authenticity.⁶⁾ They are, however, quite simply a lie, as these views do not exist except as drawings. This is not to contradict Rondinone's explanation that his motifs come from the observation of nature nor to criticize the works themselves. In fact, as the artist quite clearly recognizes, it is in their falseness that their strength lies. Despite their source in plein-air sketches, these works are scrupulously realistic renderings, not of a specific landscape, but of the landscape in art. Rendered in grisaille, and carefully numbered and dated to the day not when the scene was purportedly captured in a preparatory drawing, but when it was inked on a wall, there is no mistaking them for a window onto the world at large. That Rondinone actually cut an interior doorway (leading to another gallery space) through one of his landscape murals at Le Consortium in Dijon in 1997 only reinforces this notion.

Walking in the Italian countryside with the critic Wladimiro Greco almost forty years ago, the conceptual artist and clown Piero Manzoni is reported to have complained about the triteness of the excessively scenic landscape, claiming that the locale had been painted so many times that even the grazing sheep comported themselves "by instinct" in a self-consciously picturesque manner.⁷⁾ In this curious story, nature not only cannot help but succumb to

artifice, it is also instinctively aware of its own artificiality. By trying to re-represent nature, then, visual art is doubly false. For Manzoni, the only reality that art could represent was its own as an object in the world, no more, no less. His infamous MERDA D'ARTISTA, both the ultimate product of the artist and the constitutive example of what is in the world, is his most ironic example. In its reliance on illusion, Rondinone's oeuvre is the antipode to Manzoni's, but it is no less dedicated to the view that the sin is not in the lie, but in the pretense that the lie is the truth. DAYS BETWEEN STATIONS, a collection of more than 120

hour-long videotapes that record random periods of everyday reality with a stationary camera in real time, is a kind of inversion of the incontrovertible can of shit. By the very virtue of having been recorded, these tapes are unredeemably self-conscious and ultimately false specimens of "canned" reality. Displayed in sealed boxes and identified by the place and date of their production, they are as much a product of the artist as Manzoni's shit.

The clown is an appropriate, if almost inevitable, masquerade for Rondinone. Clowns of all sorts have appeared so frequently in his work on and off over

UGO RONDINONE, DOGDAYS ARE OVER, 1995, video still / DIE HUNDSTAGE SIND VORBEI, Videostill.



the past several years that they have become, in a sense, his signature. The clown, along with the dandy and the sexual masquerader, are all of a type, occupying a peculiar, intermediary space. From the great Italian *buffone* Totò, who claimed that "one can't be a true comic, without having made war on life,"⁸⁾ to Søren Kierkegaard, who wrote that an ironist must live as a "stranger and an alien"⁹⁾ divorced from actuality and indifferent to existence, it is evident that these characters hover somehow outside daily life "in an ambivalent position between fiction and reality."¹⁰⁾ And so they should, as their purpose is not to participate in quotidian life, but to caricature it—to render it completely artificial. In an echo of Wilde, the more skillfully this is done, the closer it gets to the truth.

Reminiscent of the Ugo-dummy in Rondinone's Zurich installation, the clowns appearing in the artist's most recent large-scale video projections are completely passive. In *WHERE DO WE GO FROM HERE?* (1996), a multiclown, multichannel video installation, the enormous figures projected on the wall do not attempt to entertain. Instead, they snooze peacefully, moving rarely and only to find a more comfortable position. In their indolence they conform to the description of Arlecchino the dandified clown of the *commedia dell'arte*... "idle, resistant to interpretation and to causal forces that interpretation tries so busily to control."¹¹⁾

Rondinone's idle clowns know (because, of course, they have read their Kierkegaard) that "the immediately real situation is the unreal situation; behind this there appears a new situation which is no less false, and so forth."¹²⁾ Action, then, is uncalled for, because the only necessity is pure display. It is enough that they are there in their heavy greasepaint, funny wigs, and outlandish clothes, because they embody in one image a seemingly paradoxical truth—one that Rondinone, in his many guises, has been telling us all along. That is, that the artificial, if it remains gloriously true to its artificiality, can in fact, be as real as it gets.

1) Oscar Wilde, *De Profundis*, in: *Complete Works of Oscar Wilde* (New York: Harper & Row, 1989), pp. 873–957, p. 912.

2) As quoted by Carter Ratcliff, "Dandyism and Abstraction in a Universe Defined by Newton," *Artforum* (December, 1988), pp. 82–89, p. 83.

3) Christoph Doswald, "Oh Dandy, Oh Dandy," in: *Ugo Rondinone: Where Do We Go From Here?* 23rd International Biennale of São Paulo (Bern: Swiss Federal Office of Culture, 1996), unpaginated.

4) David Allen Mellor, "Beaton's Beauties," as noted by Jennifer Blessing, in: *Rose is a Rose, is a Rose is a Rose: Gender, Performance and Photography* (New York: Guggenheim Museum, 1997), footnote, p. 116.

5) Paolo Colombo, "Autobiography of Contradiction," in: *Heyday*, Centre d'Art Contemporain, Geneva, and Museum für Gegenwartskunst, Zürich (Zurich: Memory/Cage Editions, 1996).

6) Ibid.

7) Wladimiro Greco, *Un Romano a Milano* (Rome: Editrice Omnia, 1960), p. 105. The Italian text reads: "Gita in Brianza con il pittore astrattista Manzoni. 'Vedi quella contadina che fa il pan all'aperto, mi dice indicando un' aia, sai che sarebbe piaciuta a Segantini. E falsa, falsa, come quelle pecore lassù. 'Passi per la contadina, gli faccio, ma le pecore certo ignorano di essere mai state dipinte.' 'Lo so ma fingono lo stesso, per istinto, risponde lui.'"

8) Tullio Mazoni and Paolo Vecchi, "Degneri e scostumati commedia, satira e farsa nel cinema sonor italiano," from: *Commedia all'Italiana: Angolazzioni contraccampi*, Riccardo Napolitano, ed. (Milan: Gangemi Editore, 1986), pp. 75–87, p. 78.

9) Søren Kierkegaard, *Either/Or*, quoted by Josiah Thompson, "The Master of Irony," in: *Kierkegaard: A Collection of Critical Essays*, edited by Josiah Thompson (Garden City, New York: Anchor Books, 1972), pp. 101–163, p. 118.

10) Pierre-André Lienhard, "Portraits of the Artist as a Clown: From Flight to Immobility," in: *Ugo Rondinone: Where Do We Go From Here?*

11) Carter Ratcliff, p. 86.

12) Søren Kierkegaard, in: Josiah Thompson, "The Master of Irony," p. 138.



UGO RONDINONE, NO. 85, ACHTZEHNTEROKTOBERNEUNZEHNHUNDERTSECHSUNDNEUNZIG, 1997,

Acryl auf Leinwand, Durchmesser 220 cm /

OCTOBEREIGHTEENTHNINETEENHUNDREDNINETYSIX, acrylic on canvas, 86 $\frac{3}{8}$ " in diameter.



UGO RONDINONE, NO. 92, SIEBTERJULINEUNZEHNHUNDERTSIEBENUNDNEUNZIG, 1997,

Acryl auf Leinwand, Durchmesser 220 cm /

JULYSEVENTHNINETEENHUNDREDNINETYSEVEN, acrylic on canvas, 86 $\frac{3}{8}$ " in diameter.

Wider die Natur

LAURA HOPTMAN

Auf dem rohen Holzfussboden einer leeren Galerie sitzt ein in sich zusammengesunkener junger Mann, der grosse Ähnlichkeit mit dem Künstler Ugo Rondinone aufweist, mit dem Rücken gegen eine Wand gelehnt, starr, wächsern, blicklos. Durch ein grosses Aussichtsfenster, welches das andere Ende des Raums beherrscht und auf eine belebte Strasse hinausgeht, blicken hin und wieder Passanten herein. Die Verzweiflung der Figur ist spürbar. Es handelt sich um eine Puppe.

Die 1995 in der Zürcher Galerie Walcheturm gezeigte Installation Rondinones ist eine komplexe, komparative Betrachtung über den Konflikt zwischen Realem und Artifiziellem und über die Rolle des Künstlers als vermittelnde Instanz zwischen beiden. Als solche kann sie auch als Bezugsrahmen für andere Projekte dienen, auf die sich Rondinone in den letzten Jahren eingelassen hat.

Oscar Wilde rühmte sich: «...was immer ich anfasste, wurde durch mich schön in einer neuen Art Schönheit. In der Kunst sah ich die höchste Form der Realität, im Leben nur eine Spielart des Romans.»¹⁾ Wilde war der Meinung, dass die alltägliche

Erfahrung gewaltig überschätzt wurde; das Leben in Echtzeit erschien ihm öde, langweilig und gewöhnlich ohne den geringsten Reiz. Die Kunst war dazu da, dem abzuhelfen, indem sie die unangenehmen Wechselfälle des Lebens maskierte oder einfach durch etwas Erfreulicheres ersetzte. Angesichts der modernen Gralsuche nach der authentischen Erfahrung, die es, wie wir sehr wohl wissen, gar nicht geben kann, mag die Behauptung, das Artifizielle sei ein Gradmesser für ihren Erfolg, von manchen als grober Zynismus aufgefasst werden. Doch die strenge Ansicht, dass die Vollkommenheit eines Kunstwerkes daran gemessen werden kann, wie sehr es sich der Wirklichkeit oder der Enthüllung eines sublimierten Aspektes dieser Wirklichkeit annähert, lässt ausser acht, was Wilde bereits erkannt hatte – dass nämlich Maskerade Spass macht, das Artifizielle Entzücken hervorruft und das Falsche gewisse Wahrheiten in sich birgt.

In Rondinones Installation sind das Natürliche und das Artifizielle nicht austauschbar, vielmehr dienen sie einander als Kontrast. Indem er alle architektonischen Details des Fensters und der Wand unter einem neutralen, schwarzen Vorhang verbirgt, zeigt Rondinone echtes Leben in Echtzeit, als wäre es ein Film, ein Video oder sogar ein Photo. Ande-

LAURA HOPTMAN ist Kuratorin für zeitgenössische Zeichnung am Museum of Modern Art in New York.

rerseits wirkt die lebensgrosse Ugo-Puppe für die Betrachter draussen wie drinnen verblüffend lebendig. In einer denkwürdigen Beschreibung von Beau Brummell berichtet William Hazlitt, dass der Ur-Dandy in Gesellschaft so statuesk wirkte, dass man ihn für ein Stilleben halten konnte.²⁾ In einer Pose, die sich leicht aus der romantischen Malerei des neunzehnten Jahrhunderts als jene der Melancholie und des sinnenden Künstlers erschliessen lässt, oszilliert Rondinones ausgestopftes Surrogat zwischen lebendigem Wesen und Kunstobjekt. Die Puppe ist weniger ein Stilleben als eine Art Trompe-l'œil, verblüffend lebensecht, und das um so mehr, weil so virtuos artifizuell. Statt die Unmöglichkeit, echte Erfahrung festzuhalten, zu betauern, lassen das Fenster wie auch die Skulptur diese mit einem Tusch hinter sich.

Rondinones TARGET-Bilder (1993–97) scheinen auf den ersten Blick direkte Appropriationen von Pop, Colorfield und Hard edge Abstraction zu sein. Tatsächlich sind diese Arbeiten aber weniger Kopien als übermütige Travestien, deren Ironie und Unvollkommenheit durch täuschend einfache Oberflächen durchschimmern, so etwa der nachmittägliche Bartschatten einer Drag Queen. Leicht verschwommen und so vibrierend, als wären sie elektrisch aufgeladen, kommen diese Kenneth-Nolands-Kapriolen taumelnd angetanzt, Clowns, die sich in Szene setzen. Im Gewand der hochmodernistischen Abstraktion daher kommend, enthüllen seine Arbeiten ihre dekorative Qualität und ihren Humor mit der falschen Schamhaftigkeit einer Kokotte, die für einen Kunden den Rock lüftet. Darin sind sie exemplarisch für eine subversive Glorifizierung des Ersatzes, die in Rondinones Serie grosser Farbphotographien I DON'T LIVE HERE ANYMORE (Ich wohne nicht mehr hier) kulminiert. Mit Hilfe digitaler Manipulation wurden in diesen Arbeiten die Gesichtszüge aufreizender weiblicher Modelle durch Rondinones offenkundig männliche Züge ersetzt. Das Ergebnis erscheint auf den ersten Blick völlig missglückt. Es sind weder technologisch perfekte Beispiele von Transsexualität noch nahtlose Travestien, da wir nie das Gefühl loswerden, dass Rondinone diese Körper wie Kostüme trägt. Doch sind die Züge des Künstlers nicht so unpassend, dass sie die eroti-

sche Ausstrahlung der Modelle zunichte machen würden. Entsprechend der Erklärung der surrealistischen, häufig in Kleidern des anderen Geschlechts auftretenden Photographin Claude Cahun: «unter dieser Maske eine andere Maske»³⁾, lugt auch unter den eindeutig männlichen Charakteristika eine Art von Weiblichkeit hervor, falsch, aber deswegen nicht weniger beabsichtigt. Pierre-André Lienhards passender Kommentar zu Rondinone lautet: «Es ist nicht mehr die Frage, die Geschichte zu sein, die er spielt, sondern die Geschichte zu spielen, die er ist.»⁴⁾ Das Vergnügen, das diese Arbeiten bereiten, entspringt der Maskerade, und die magnetischen Augen Rondinones hinter den geschminkten Gesichtern, melancholisch und verstohlen, schuldig und herausfordernd, vermitteln genau das.

Dass alles Geschlechtsspezifische Travestie ist, könnte beinahe eine Lacansche Binsenweisheit sein, doch was diese Vorstellung beinhaltet – dass Natur auch künstlich sein kann –, wird selten angesprochen. Rondinone tut es in einer fortlaufenden Serie von Wandtuschzeichnungen, die pastorale Landschaften zum Thema haben. Diese romantischen Ansichten von dichten Wäldern mit vereinzelt Weilern und ausgetretenen Pfaden gehören eindeutig der Tradition der deutschen Wandermaler des frühen 19. Jahrhunderts an.⁵⁾ Rondinone erklärt, dass diese riesigen, aber sorgfältig ausgearbeiteten Bilder nach Skizzen ausgeführt worden seien, die er auf seinen Wanderungen durch die Schweiz angefertigt habe. Die durch ihre ausgeklügelte Detailtreue überzeugenden Wandmalereien wurden wegen ihrer «Authentizität» gepriesen.⁶⁾ Doch sind sie schlicht und einfach eine Lüge, da es solche Ansichten überhaupt nicht gibt oder nur als Zeichnungen. Dies steht nicht im Widerspruch zu Rondinones Erklärung, seine Motive würden der Betrachtung der Natur entspringen, und es ist auch keine Kritik an seinen Arbeiten. Denn wie der Künstler selbst zugibt, liegt ihre Stärke gerade in ihrer Unwahrheit. Trotz ihres Ursprungs in Pleinairskizzen sind diese Arbeiten realistische Wiedergaben, nicht einer spezifischen Landschaft, sondern der Landschaft in der Kunst. Grau in Grau und peinlich genau durchnummeriert und mit dem Datum versehen, an dem die Szene angeblich in einer vorbereitenden Zeichnung festge-

UGO RONDINONE, DAYS BETWEEN STATIONS, 1993–1997, 180 VHS PAL videos, 60 min. each, stills / TAGE ZWISCHEN STATIONEN, 180 Videos zu je 60 Min., Stills.



halten wurde, können sie jedoch auf keinen Fall für ein Fenster zur Welt gelten, wenn er sie auf die Wand tuscht. Dass Rondinone tatsächlich in einer seiner in Dijon ausgestellten Wandmalereien (Le Consortium, 1997) eine Tür (die zu einem anderen Galerieraum führte) herausbrechen liess, untermauert diese These.

Als er vor beinahe vierzig Jahren mit dem Kritiker Wladimiro Greco auf dem Land spazieren ging, soll sich der Konzeptkünstler und Clown Piero Manzoni über die Banalität der pittoresken italienischen Landschaft beklagt haben, darüber, dass diese Szenen schon so oft gemalt worden seien, dass selbst die Schafe auf der Weide «instinktiv» posieren würden.⁷⁾ In dieser kuriosen Geschichte bleibt der Natur gar nichts anderes übrig, als sich dem Artifizialen zu beugen und sich dabei instinktiv ihrer eigenen Künstlichkeit bewusst zu sein. Wenn die bildende Kunst versucht, Natur darzustellen, ist sie also doppelt

unwahr. Für Manzoni war die einzige Realität, die Kunst darstellen kann, ihre eigene als einen Gegenstand in der Welt, nicht mehr und nicht weniger. Sein ironischstes Beispiel ist seine berühmte MERDA D'ARTISTA (Künstlerscheisse), das elementarste Produkt des Künstlers und gleichzeitig das grundlegendste Beispiel für alles, was in der Welt ist. Indem es auf der Illusion aufbaut, ist das Werk Rondinones dem Manzoni diametral entgegengesetzt, trotzdem verteidigt es die Ansicht, dass nicht die Lüge eine Sünde ist, sondern die Behauptung, die Lüge sei Wahrheit. DAYS BETWEEN STATIONS (Tage zwischen Stationen), das aus mehr als 120 Stunden Videobändern besteht, auf denen willkürlich ausgewählte Phasen alltäglicher Realität mit einer festmontierten Kamera in Echtzeit aufgezeichnet wurden, ist eine Art Inversion der für sich stehenden Büchse mit Scheisse. Dadurch, dass sie aufgenommen wurden,

UGO RONDINONE,
DOG DAYS ARE OVER, 1995,
video still /
DIE HUNDSTAGE SIND VORBEI,
Videostill.



sind diese Videobänder notgedrungen bewusste und letztendlich falsche Beispiele einer «konservierten» Realität. In ihren versiegelten Behältern mit dem Ort und dem Datum ihrer Entstehung sind sie ebenso sehr ein Produkt des Künstlers wie Manzoni's Ausscheidung.

Der Clown ist für Rondinone eine passende, ja beinahe unumgängliche Maskerade. So tauchten in den letzten Jahren immer wieder Clowns unterschiedlichster Provenienz in seinen Werken auf, und sie sind gewissermassen schon zu seinem Markenzeichen geworden. Der Clown, der Dandy und der Transvestit gehören einem Typus an, der einen besonderen Platz dazwischen beansprucht. Von dem grossen italienischen *buffone* Totò, der behauptete, dass «man kein echter Komiker sein könne, ohne gegen das Leben gekämpft zu haben»⁸⁾, bis zu Sören Kierkegaard, der schrieb, dass ein Ironiker als Fremder und Ausländer leben müsse; abgeschnitten von der Aktualität und gleichgültig gegenüber dem Leben, sieht man diese Charaktere irgendwie ausserhalb des täglichen Lebens, in einer ambivalenten Situation zwischen Fiktion und Realität⁹⁾. Und das muss auch so sein, denn es ist nicht ihre Absicht, am täglichen Leben teilzunehmen, sondern es zu überzeichnen – es vollständig artifizial werden zu lassen. Und wie schon Wilde meinte, kommt man um so näher an die Wahrheit heran, je geschickter man dabei zu Werke geht.

Ähnlich wie die Ugo-Puppe in Rondinones Zürcher Installation sind die Clowns in den jüngsten, grossformatigen Videoprojektionen des Künstlers vollständig passiv. In WHERE DO WE GO FROM HERE (Wohin gehen wir von hier aus, 1996), einer mit vielen Clowns bevölkerten und aus diversen Kanälen kommenden Video-Installation, unternehmen die riesigen, auf die Wand projizierten Figuren nicht den geringsten Versuch, uns zu unterhalten. Statt dessen schlummern sie friedlich in einer Ecke und bewegen sich nur, um eine bequemere Stellung einzunehmen. In ihrer Trägheit entsprechen sie der Beschreibung Arlecchinos, dem dandyfizierten Clown der Commedia dell'arte... «...müßig, sich jeder Deutung und kausalen Kräften entziehend, die die Deutung so verzweifelt in den Griff zu bekommen versucht».¹⁰⁾

Da sie natürlich ihren Kierkegaard gelesen haben, wissen Rondinones träge Clowns, dass die unmittelbar reale Situation die unwirkliche Situation ist, hinter der eine neue, nicht weniger falsche Situation auftaucht, und so weiter.¹¹⁾ Aktion ist also unerwünscht, wichtig ist nur das Zeigen. Es reicht, dass sie da sind, mit ihrer dicken Schminke, ihren komischen Perücken und merkwürdigen Kleidern, denn sie verkörpern in einem einzigen Bild eine scheinbar paradoxe Wahrheit, eine, die Rondinone uns mit seinen diversen Maskeraden schon die ganze Zeit über verkündet hat, dass nämlich das Artifiziale, wenn es der Künstlichkeit treu bleibt, in der Tat so real ist wie überhaupt nur möglich.

(Übersetzung: Uta Goridis)

1) Oscar Wilde, *De Profundis*, übersetzt von H. Soellner, O. Hauser, M. Jakob, Diogenes Verlag, Zürich 1987, S. 90/91.

2) Carter Ratcliff, in: «Dandyism and Abstraction in a Universe Defined by Newton», *Artforum*, Dezember 1988, S. 82–89, S. 83.

3) Christoph Doswald, «Oh Dandy, Oh Dandy», in: *Ugo Rondinone: Where Do We Go From Here?* 23. Internationale Biennale von São Paulo, Schweiz. Bundesamt für Kultur und Lars Müller Verlag, Baden 1996, nicht paginiert.

4) David Allen Mellor, «Beaton's Beauties», zitiert von Jennifer Blessing, in: *Rose is a Rose, is a Rose is a Rose: Gender, Performance and Photography* (New York: Guggenheim Museum, 1997), Fussnote, S. 116.

5) Paolo Colombo, «Autobiographie des Widerspruchs» in: *Heyday*, Centre d'Art Contemporain, Genf, und Museum für Gegenwartskunst, Zürich, Memory/Cage Editions, Zürich 1996.

6) Ebenda.

7) Wladimiro Greco, *Un Romano a Milano*, Editrice Omnia, Rom 1960, S. 105. Im italienischen Text heisst es: «Gita in Brianza con il pittore astrattista Manzoni. Vedi quella contadina che fa il pan all'aperto, mi dice indicando un' aia, sai che sarebbe piaciuta a Segantini. E falsa, falsa, come quelle pecore lassù.» «Passi per la contadina, gli faccio, ma le pecore certo ignorano di essere mai state dipinte.» «Lo so ma fingono lo stesso, per istinto», risponde lui.»

8) Tullio Mazoni und Paolo Vecchi, «Degneri e scostumati commedia, satira e farsa nel cinema sonoro italiano», aus: *Commedia all'Italiana: Angolazzioni contraccampi*, Riccardo Napolitano, ed. Gange-mi Editore, Milano 1986, S. 75–87, S. 78.

9) Pierre-André Lienhard, «Portraits des Künstlers als Clown: zwischen Aufstieg und Bewegungslosigkeit», in: *Ugo Rondinone: Where Do We Go From Here?* (vgl. Anm. 3).

10) Carter Ratcliff, S. 86.

11) Sören Kierkegaard laut Josiah Thompson, «The Master of Irony», in: ders. (Hrsg.), *Kierkegaard: A Collection of Critical Essays*, Anchor Books, Garden City, New York 1972, S. 118 und 138.