Hans-Jürgen Hafner, "Innocence and Dirty Hands," *Spike*, Spring 2009, pp. 58-65.

Unschuld und schmutzige Hände

Innocence and Dirty Hands

Als einer der ersten verwandelte der amerikanische Künstler *Stephen Prina* Konzeptkunst in Objektkunst.
Von *Hans-Jürgen Hafner*

US-artist *Stephen Prina* was one of the first to change conceptual art to object art.
By *Hans-Jürgen Hafner*

Foto: Albrecht Fuchs, Courtesy Galerie Gisela Capitain, Köln

SPIKE 19 – 2009 *Portrait Stephen Prina*

Hans-Jürgen Hafner, "Innocence and Dirty Hands," *Spike*, Spring 2009, pp. 58-65.

SPIKE 19 – 2009 *Portrait Stephen Prina*

Hans-Jürgen Hafner, "Innocence and Dirty Hands," *Spike*, Spring 2009, pp. 58-65.

The Second Sentence of Everything I Read Is You: SOMA Electronic Music Studios, 2005-2008
Courtesy the artist & Galerie Gisela Capitain, Köln

As I Remember It, 1995
Dokorder® 7140, 4-Spur-Tonbandgerät, Holzkiste, Karton / 4-track reel to reel tape recorder, crate, cardbord
The Museum of Modern Art Syros, Griechenland/Greece 1995
Courtesy Galerie Gisela Capitain, Köln

Hans-Jürgen Hafner, "Innocence and Dirty Hands," *Spike*, Spring 2009, pp. 58-65.

Monochrome Paintings,
1988/1989
Basel 2007 Art Unlimited
Courtesy the artist & Galerie Gisela Capitain, Köln
© Fotos Stefan Altenburger, Zürich

The Top Thirteen Singles From Billboard's Hot 100 Singles Chart For The Week Ending September 11, 1993, 1993
Courtesy Luhring Augustine Gallery, New York

Hans-Jürgen Hafner, "Innocence and Dirty Hands," *Spike*, Spring 2009, pp. 58-65.

Wenn das Gespräch auf die künstlerische Arbeit Stephen Prinas kommt, ist meistens von deren enormer formaler Vielfältigkeit, genauer den unterschiedlichen Medien und Präsentationsformen die Rede. Andererseits fehlt selten der, mitunter entnervte, Hinweis auf die Überfülle von Referenzen, direkten Zitaten oder indirekten Bezugnahmen, die Aneignung eigenen Materials oder dem von anderen. Hier werden sehr schnell unterschiedlich gelagerte Vorlieben für Formfragen oder Inhaltsangebote sichtbar: Wenn die Fans des letzteren etwa darauf pochen, wie breit gesteckt Prinas Referenzrahmen doch ist, mit seinen Bezügen auf Kunst und Literatur, Broodthaers und Böll; auf High und Low Art, wenn der Künstler auf Glenn Goulds Beethoveneinspielungen ebenso zurückgreift wie auf die musikalischen Oeuvres von Steely Dan oder Sonic Youth; wenn etwa die visuellen Codes des Nouvelle Vague-Kinos ebenso auf dem Prüfstein stehen wie die Evaluierung von Popmusik mittels der Charts oder die Repräsentationspolitik eines Galeriebetriebs; wenn zwischen institutionskritischer Intervention und freundlicher Hommage kaum mehr ein Unterschied zu bestehen scheint.

Auf die Seite der Form stellen sich hingegen jene, die die mediale Verfahrensweise, die Transferleistungen zwischen Malerei und Performance (um nur zwei Extrempunkte zu markieren) hervorheben; die das Gestaltete sowie die designhaften Züge an Prinas Arbeiten sowie seine Display- und Auftrittsformen betonen.

Dass es schier unmöglich ist, mit einem Patentrezept an dieses seit den späten siebziger Jahren entwickelte künstlerische Werk heranzugehen, dass eine eher formale ebenso wie eine primär inhaltlich fokussierende Betrachtungsweise gleich unangemessen sind, haben die beiden Ausstellungen »The Second Sentence Of Everything I Read Is You« in der Kunsthalle Baden-Baden und »Monochrome Painting« im Berliner Showroom der Sammlung Haubrok vergangenen Herbst unter Beweis gestellt. Gerade in der Gegenüberstellung der beiden Ausstellungen lässt sich Stephen Prinas Ansatz und Vorgehen historisch situieren und mit Blick auf jüngere KünstlerInnen, bei denen das Zusammenspiel von Form und Referenz eine entscheidende Rolle spielt, diskutieren.

»...I AIN'T N-N-NO CONCEPTUAL ARTIST«

Sicher nicht!, ist man sofort versucht zu widersprechen, wenn man obigem Wandtext im letzten Raum der Baden-Badener Ausstellung begegnet. Wie wäre Prinas Ansatz besser zu bezeichnen als »konzeptuell«? Nach unserem Rundgang bleibt kaum eine Wahl, die »Form« der Ausstellung anders als konzeptuell zu sehen. Dieser Parcours ist von vorne bis hinten offensichtlich sehr exakt angelegt: Er enthält sämtliche Bildmedien von der Fotografie über Malerei und Zeichnung bis zu Graffiti, Video und Wandtext sowie unterschiedliche Objekte zwischen Skulptur und Funktionsgegenstand; zudem arbeitet Prina hier mit verschiedensten Displaymustern, von der traditionellen Hängung bis hin zu installativen, raumbezogenen (Ein-)Bauten, wobei nicht nur die titelgebende Installation »The Second Sentence Of Everything I Read

When people talk about the artistic work of Stephen Prina they usually mention the enormous variety of his forms, or, more precisely, the various media and types of presentation he uses. In addition, it is rare not to refer – sometimes with a sigh – to the overwhelming wealth of references, direct quotations or indirect hints: the appropriation of his own or others' material. At this point differently structured preferences for matters of form or for the provision of content become very quickly visible. When fans of the latter, for example, insist just how broad Prina's frame of reference is, with his quotations from art and literature, Broodthaers and Böll, or from high and low art when the artist draws on Glenn Gould's Beethoven recordings no less readily than the musical works of Steely Dan or Sonic Youth; when, perhaps, the visual codes of Nouvelle Vague cinema are tested or pop music is evaluated on the basis of the charts, or the representation policies of a gallery's operations are examined; when there seems to be hardly any difference between institutional critique and friendly acts of homage.

On the other hand, people who are more concerned with matters of form concentrate on the media techniques, the acts of transfer between painting and performance (to mention only two extreme positions), or emphasise the patterns and the design-like aspects of Prina's work as well as his forms of display and presentation.

The fact that it is really impossible to approach this artistic oeuvre with a simple formula, under development since the late 1970s, and that a more formal point of view and one focusing primarily on content are equally inappropriate was demonstrated unequivocally last autumn by the two exhibitions, *The Second Sentence Of Everything I Read Is You* in the Kunsthalle at Baden-Baden and *Monochrome Painting* in the Berlin showroom of the Haubrok Collection. Particularly in the juxtaposition of the two exhibitions is it possible to locate Stephen Prina's approach and processes historically and also to discuss them in relation to younger artists, for whom the interplay of form and reference has a decisive role to play.

»...I AIN'T N-N-NO CONCEPTUAL ARTIST«

Oh, sure! One is immediately tempted to contradict, when one sees the above text on the wall in the last room of the Baden-Baden exhibition. What better word is there to describe Prina's approach than »conceptual«? When one has gone around the exhibition there is almost no other choice than to see its »form« as conceptual. The route one takes has clearly been designed very precisely. It includes all the visual media from photography through painting and drawing to graffiti, video and wall texts as well as different objects ranging from sculptures to functional objects. In addition, Prina is working here with a wide range of display patterns, from traditional hanging to space related installations, and it is not only the eponymous *The Second Sentence Of Everything I Read Is You,* a kind of mobile multimedia lounge in two versions

456 W 18th Street New York NY 10011 & 35 E 67th Street New York NY 10065
Tel 212 680 9467 Fax 212 680 9473 info@petzel.com www.petzel.com

Hans-Jürgen Hafner, "Innocence and Dirty Hands," *Spike*, Spring 2009, pp. 58-65.

Is You«, eine Art mobile Multimedia-Lounge, in zwei Versionen mit den Untertiteln »The Queen Mary, 1979–2006« (2006) und »SOMA Electronic Music Studios« (2008) sozusagen verdoppelt vorkommt. Auch andere Arbeiten der retrospektiv bestückten Schau verweisen aufeinander. Dabei greift Prina teils durch die Hängung in bestehende Bilderserien ein oder ergänzt sie durch zusätzliche malerische Eingriffe, wie beispielsweise bei »Push comes to love« (1996–2008) mittels vor Ort vorgenommenen Sprühelementen. Unmittelbar ist das nur zum Teil ersichtlich. Nur durch Prüfung der Hängung und der Titelschilder ist eine weitere Ebene zu erschließen, die einerseits durch die auf den Ausstellungsort bezogene Installation und andererseits indexikalisch zum Tragen kommt. Z. B. werden für die »L.U.S.T. Installation« (2008) vier Bilder aus einer bestehenden Serie situativ zu einer neuen Arbeit zusammengefügt. Den Zusammenhang mit der Serie markieren Leerstellen in der Hängung.

In der Weise, wie die Arbeiten über sich hinausweisen und gleichzeitig ineinandergreifen, zeichnet sich ein geradezu kuratorischer Umgang des Künstlers mit dem Material ab. Dies führt zu einer Veränderung der Parameter. So wird unser Blick von den einzelnen Arbeiten auf die Zusammenhänge zwischen ihnen gelenkt: auf eine temporär aus dem Material einer 30 Jahre umfassenden Werkentwicklung gewonnene Situation.

Die ungleich fokussiertere Berliner Schau gibt einen etwas anderen Takt vor. Dort herrscht zwar auf den ersten Blick ebenfalls das strenge Flair, was allzu gerne mit dem Ruch des Konzeptuellen behaftet ist: eine sehr sorgfältig für die Räume angepasste Hängung der vierzehn einheitlich dicht mit metallic-grünem Autolack überzogenen monochromen Bildtafeln in unterschiedlichen Formaten, einer vollständig grün bemalten Wand mit Wandtext, der uns den Titel des Werkkomplexes mitteilt, samt dazu gehängter Einladungskarte, Ausstellungsplakat sowie einer im Büro ausliegenden Publikation zu diesem Projekt. Doch verschiebt sich in der Präsentation von »Monochrome Painting« (1988–1989) unmittelbar der Akzent. Hier verlieren wir uns nämlich nicht in der offensiv inszenierten Selbstbezüglichkeit eines Ausstellungsarrangements. Stattdessen scheint sich gar ein gegenteiliger Effekt einzustellen. Denn wir kommen – zwar nach Lektüre der Titelschilder oder des Katalogs – schnell dem referenziellen Muster auf die Schliche, welches Prina dem Werkkomplex konzeptuell unterlegt hat. Denn jedes der Monochrome bezieht sich in seinen Abmessungen exakt auf ein Vorbild, allesamt »Monochrome« von so genannten Klassikern abstrakter Malerei – etwa Kasimir Malewitsch, Yves Klein und Ad Reinhardt, lustigerweise aber auch Gerhard Richter.

Doch dient hier das ebenso konzeptuelle wie formal als »Malereiausstellung« inszenierte Set-up dazu, über den gesteckten Rahmen hinauszublicken. Die über die Aneignung von Vorbildern geleistete Bezugnahme ausgerechnet auf das traditionell selbstbezüglich-immanent diskutierte Genre »monochrome Malerei« konfrontiert uns mit einer Reihe von Implikationen, die, weit über das visuelle Angebot der Ausstellung hinaus auf generelle Fragestellungen hin-

with the subtitles *The Queen Mary, 1979–2006* (2006) and *SOMA Electronic Music Studios* (2008), that comes, you might say, double. Other works in the retrospective show also refer to each other. In these cases Prina intervenes in part by hanging in already existent series of pictures or by supplementing them with additional acts of painting, for example in the case of *Push comes to love* (1996–2008) where spray painted elements made on the spot are incorporated. That can be seen directly only in part. The only way to open up another level is to check the hanging and the title labels, which are effective partly due to the installation relating to the exhibition space and partly as indices. For example: for the *L.U.S.T. Installation* (2008) four pictures from an existing series are brought together to make a new work in the current situation. The connection with the series is marked by gaps between the hangings.

In the way the works gesture beyond themselves and, at the same time, interact with each other, a positively curatorial approach of the artist to his materials can be seen. This leads to a change of parameters; our attention is re-directed from the individual works to the relationships between them, a temporary situation achieved using the materials from thirty years of work development.

The markedly more focused Berlin show suggests a slightly different rhythm. At first sight, it is also dominated by the air of strictness, which is all too readily associated with the odour of the conceptual: fourteen monochrome pictures in various forms are carefully hung with attention to the space and covered thickly with metallic green car paint, a wall painted totally in green with a wall text informing us of the title of the work complex, along with an invitation card, also hung, an exhibition poster and a publication on the project laid out in the office. But the presentation of *Monochrome Painting* (1988–1989) immediately shifts the accent. In this case, in fact, we do not lose ourselves in the offensively staged self-reference of an exhibition arrangement. Rather, an almost opposite effect seems to establish itself. After reading the title labels or the catalogue we quickly grasp the pattern of references, which Prina has provided conceptually for the work complex, for each of the monochromes relates in its dimensions precisely to a model, each of them in turn a »monochrome« by a so-called classic of abstract painting: Kasimir Malevich, Yves Klein Ad Reinhardt, but also, amusingly, Gerhard Richter. But in this case, the set-up, which is presented both conceptually and formally as an »exhibition of paintings«, permits one to look beyond the set framework. The reference resulting from the appropriation of models directs surprisingly to the traditionally self-referential genre of »monochrome painting« confronting us with a series of implications that lead to general matters of dispute far beyond what the exhibition offers us visually. As a result, the relationship of all the factors comes into focus, which permits

Haberdashery, 2002
2 Paar Manschettenknöpfe, Silber Schmuckschachtel / Set of silver cufflinks, satin and velvet box
8,5 x 10 x 3 cm
Courtesy Galerie Gisela Capitain, Köln

Hans-Jürgen Hafner, "Innocence and Dirty Hands," *Spike*, Spring 2009, pp. 58-65.

Stephen Prina im/at
John Anson Ford Theater,
Los Angeles, USA
SASSAS Sound Series,
2005

führen. So gerät unweigerlich die Relationalität aller jener Faktoren in den Fokus, die ein Konzept wie Monochromie als besonders konsequente Ausprägung innerhalb der teleologisch gedachten modernistischen Malereientwicklung (der zufolge Inhalt und Zweck eines Kunstwerks deckungsgleich mit dessen Mittel und Form ist) erscheinen lassen, bzw. die entsprechenden Rezeptionsmuster überhaupt erst möglich machen.

Doch auch die Malerei als Sonderfall künstlerischer Medien gerät in den Blick dank Prinas spezifischer Art und Weise der Aneignung – wie er sie als Verfahren ganz detailliert von der Formatwahl über die industrielle Produktionsweise bis zur Betitelung der einzelnen Bildtafeln vergegenwärtigt und dazu medial bis ins Format des Katalogs hinein übersetzt. Dies lädt zu einer generellen Überprüfung der Malerei als dem Medium ein, dem üblicherweise ein besonderes Maß an Direktheit und Authentizität zugesprochen und eine besondere Originalität zugebilligt wird. Und nicht zuletzt können wir uns die Frage stellen, ob, und wenn, dann in welchem Sinn die Bilder dieser Ausstellung eigentlich tatsächlich Bilder wären; was wir denn da eigentlich sehen und zu welchen Bedingungen wir das tun.

SCHMUTZIGE KONZEPTUELLE KUNST

Die späten siebziger Jahre – Prina studierte damals am California Institute of the Arts bei Ur-Konzeptualisten wie Michael Asher und Daniel Buren – erfährt er als »epistemischen Moment«: »Für manche war das Projekt der Konzeptkunst sehr klar. Es würde zu einem Auseinanderfallen, zu einer systematischen Zerlegung der Kunst, wie wir sie kannten, führen, und alle produktive Tätigkeit, die mit Kunst in Verbindung gestanden hatte, würde sich nahtlos in die Gesellschaft insgesamt einfügen.«

Doch die damalige Entwicklung – einerseits der Beginn von Retrophänomenen wie dem Neo-Expressionismus, zum ande-

a concept such as the monochrome to appear as a particularly consistent development in the teleologically perceived development of modern painting (according to which the content and purpose of an artwork is exactly coincident with its means and form, or actually make the corresponding pattern of reception possible.)

But painting as a special case of artistic media also came into view as a result of Prina's specific manner of appropriation – as he presents it in great detail as a procedure from the choice of format through the industrial means of production to the titles of the individual pictures and further translates it in terms of media into the form of the catalogue. This is an invitation to examine, in general, painting as the medium that is usually accorded a special degree of directness and authenticity and is granted a special degree of originality. And, last but not least, we can ask ourselves whether and when and, in this case, how the pictures of this exhibition are indeed actual pictures, what we are actually seeing, in this case, and under what conditions we do so.

DIRTY CONCEPTUAL ART

The late 1970s, when Prina was studying at the California Institute of the Arts with such Ur-Conceptualists as Michael Asher and Daniel Buren, were perceived by him as an »epistemic moment«: »For some, the project of conceptual art was very clear. It was going to lead to an unraveling and a systematic dismantling of art as we know it and all productive activity that has been associated with art would seamlessly merge with society at large.«

But the developments of that time – for one thing the beginning of such retro-phenomena as Neo-Expressionism and, for another, the emergence of Neo-Conceptual and

456 W 18th Street New York NY 10011 & 35 E 67th Street New York NY 10065
Tel 212 680 9467 Fax 212 680 9473 info@petzel.com www.petzel.com

Hans-Jürgen Hafner, "Innocence and Dirty Hands," *Spike*, Spring 2009, pp. 58-65.

ren das Aufkommen neo-konzeptueller, dabei bild- und objektorientierter Arbeitsweisen wie der Appropriation Art – zeigt: Die Errungenschaften der oft als letzte Avantgarde bezeichneten Konzeptkunst führen keineswegs dazu, dass sich das von Peter Bürger in seiner »Theorie der Avantgarde« beschriebene Modell der Auflösung der Kunst in Lebenspraxis einlösen würde. Anstelle einer Kunst, die ihren Objekt- und Warenstatus negiert, künstlerischen Praktiken, die entweder in konkreten Prozessen oder als reine Information realisiert würden, kehrt die Kunst ausgerechnet in Objektform zurück. Parallel dazu installiert sich ein unverhohlen marktdominierter Kunstbetrieb.

Vor diesem Szenario bekommt Stephen Prinas Arbeit präzise Konturen. Die Kontinuität konzeptueller Verfahrensweisen zeigt sich einerseits in seinen situationsspezifischen und explizit intermedialen Arbeitsweisen, im Einnehmen von verschiedenen Rollen und Funktionen (als Künstler, Kritiker, Kurator, Performer etc.), andererseits anhand seiner Themenstellungen wie der Relationalität bzw. der Gestaltbarkeit kultureller Zeichensysteme oder der Diskursivität von Bedeutung. Wie er dagegen subjektiv mit Medien, Displays, Referenzen und Präsentationskontexten umgeht und sie technisch-formal behandelt, markiert eine Differenz zum historischen Projekt der Konzeptkunst mit ihrem Ziel der Dematerialisierung. Bei ihm vollzieht sich eine Rückverwandlung, Ideenkunst wird re-materialisiert. Prina macht sich, wenngleich unter konzeptuellen Bedingungen, quasi die Hände wieder schmutzig.

Dass es sich lohnt, Prinas »Technik« gerade jetzt unter bereits historischen Bedingungen anzusehen liegt auf der Hand. Die letzten Jahre über sahen wir uns verstärkt wieder mit Arbeiten konfrontiert, deren Reiz darin bestand, dass sie als ihre Wirkung vor allem über Ästhetik, zumeist anhand werkimmanenter Kriterien geltend machen konnten. Der neue »Formalismus« geht allerdings mit einem Hang zum hemmungslosen Referenzieren einher. Kaum nämlich eine Arbeit – egal ob von Markus Amm, Carol Bove, Wade Guyton, Goshka Macuga, Gedi Sibony oder Katja Strunz – sucht über das Kapital ihrer Form hinaus ihre Bedeutung nicht in Referenzbehauptungen.

Während freilich dieser aktuelle »Referenzialismus« dazu herhält, Verbindlichkeiten im notorischen Rekurs auf immer schon Bedeutendes zu stiften, stellt Prinas Projekt in formal bündig hergestellter Unverbindlichkeit Bedeutung an sich in Frage: damit weist er sie als Vereinbarung mithin als verhandelbar aus. Ob wir dabei mit von der Partie sein wollen, ist gottseidank keine Glaubenssache. □

STEPHEN PRINA, geboren 1954 in Galesburg (IL), USA. Lebt in Cambridge (MA) und Los Angeles. Letzte Einzelausstellung u. a. The Second Sentence of Everything I Read is You, *Staatliche Kunsthalle Baden-Baden; Sammlung Haubrok, Berlin (2008);* The Second Sentence of Everything I Read is You: Mourning Sex, *Galerie Gisela Capitain, Köln (2007);* The Second Sentence of Everything I Read is You: The Queen Mary, *Friedrich Petzel Gallery, New York (2006). Zu seinen letzten Ausstellungsbeteiligungen zählen Whitney Biennale, Whitney Museum of American Art, New York; Yokohama Triennale, Japan (2008).*

HANS-JÜRGEN HAFNER ist Kunstkritiker und macht Ausstellungen.

simultaneously image and object oriented work processes such as Appropriation Art – show that the successes of Concept Art, which was often called the last avant-garde, by no means lead to the model of the dissolution of art into life itself, as described by Peter Bürger in his *Theorie der Avantgarde.* Instead of an art that negated its status as object and commodity, artistic practices realised either in specific processes or pure information, art returned, of all things, in the form of the object. In parallel to that, an unashamedly market-dominated art industry established itself.

Against the background of this scenario, Stephen Prina's work acquires precise contours. The continuance of conceptual procedures can be seen, for one thing, in a situation-specific and explicitly intermedial manner of working, by taking on various roles and functions (as artist, critic, curator, performer etc.) and, for another, in its chosen themes such as the relationality or designability of cultural sign systems or the discursiveness of meaning. On the other hand, the way he deals subjectively with media, displays, references and presentation contexts and treats them in technical-formal terms distinguishes him from the historical project of Concept Art with its aim of dematerialisation. In his case a reversion occurs: the art of ideas is re-materialised. Even though he is working under conceptual conditions, Prina practically makes his hands dirty again.

It is obviously rewarding to examine Prina's »technique« now under conditions that have already become historical. In recent years we have seen ourselves more intensely confronted again by works whose source of interest was that they could assert their effect in particular through aesthetics, usually using work-immanent criteria. The new »Formalism«, however, goes along with a tendency towards uninhibited referentiality. There is hardly a work – whether by Markus Amm, Carol Bove, Wade Guyton, Goshka Macuga, Gedi Sibony or Katja Strunz – that does not use the assertion of references to go beyond the capital of its form.

While this topical »referentialism« is used to create authority in the notorious recourse to things already meaningful, Prina's project questions meaning itself with a freedom established by formally concise means. In doing so it shows meaning as a mutual agreement to be therefore negotiable. Whether we wish to be party to this agreement is, thank God, not a matter of faith. □

STEPHEN PRINA, born 1954 in Galesburg (IL), USA. Lives in Cambridge (MA) und Los Angeles. Recent solo exhibitions include The Second Sentence of Everything I Read is You, *Staatliche Kunsthalle Baden-Baden; Sammlung Haubrok, Berlin (2008);* The Second Sentence of Everything I Read is You: Mourning Sex, *Galerie Gisela Capitain, Cologne (2007);* The Second Sentence of Everything I Read is You: The Queen Mary, *Friedrich Petzel Gallery, New York (2006). Exhibition participations include Whitney Biennale, Whitney Museum of American Art, New York; Yokohama Triennale, Japan (2008).*

HANS-JÜRGEN HAFNER is an art critic and curator.

Translated by Nelson Wattie

Vertreten von / Represented by

Galerie Gisela Capitain, Köln / Cologne
www.galerie-capitain.com

Friedrich Petzel Gallery, New York
www.petzel.com