



PHILIPPE PARRENO

Exhibition view / Ausstellungsansicht »Anywhere, Anywhere, Out Of The World«, Palais de Tokyo, Paris 2013

PHILIPPE PARRENO, *How Can We Know the Dancer from the Dance?*, 2012

Courtesy Esther Schipper Gallery

Photo: Aurélien Mole

dieser labyrinthischen Ready-Made-Struktur reduziert sich die Ausstellung zu einer Ansammlung von geisterhaften Kunstwerken, denen ihre Nähe zueinander sowie ihre formale und konzeptuelle Ähnlichkeit nicht gut tun. Trotz ihrer formalen Schönheit strahlen diese ikonischen Werke eine bestimmte Naivität aus, wenn auch diese Einfachheit der Grund für die Begeisterung von Kritik und Öffentlichkeit sein könnte. Dieser Publikumserfolg läuft dem institutionskritischen Wunsch des Künstlers »keine Besucher zu haben« geradezu zuwider. Wie Chantal Akerman mit ihrer typischen Art im französischen Radio zu Huyghe sagte: »Pierre, wenn du kein Publikum willst, dann bleib' in deinem kleinen finsternen Zimmer.«

Die Grundidee der Relationalen Ästhetik war eigentlich eine Kunst, die sich ihrer Kontexte bewusst ist. Eine Kunst, die verstanden hatte, dass die radikalen Avantgardepositionen, die bis in die 70er Jahre Bestand hatten, überholt waren; dass Kunst von der Kulturindustrie geschluckt worden war (»Ich will ein Künstler sein, kein Kulturarbeiter«, sagte Philippe immer zu mir); dass sie sich verändern musste und Kontexte mitdenken, um ihre Unabhängigkeit zu retten, da es nicht länger möglich war, sich diesen Kontexten einfach entgegenzustellen. Die Relationale Ästhetik war ein Kind der Krise, eine Bewegung, die scharfsinnig die Machtverhältnisse der 90er Jahre erkannte. Sie setzte sich wie ein Parasit in das System: sie kolonisierte es, um zu überleben, weil das damalige Desaster ein Ergebnis einer anderen Kolonisierung von globalem Maßstab war (von einer postkolonialen Perspektive gäbe es über die Relationale Ästhetik tatsächlich viel zu sagen). Ich finde an Parrenos Ausstellung

brillant, dass ihre Konzeption und Produktion sie vor ihrem dysfunktionalen Kontext schützt (eine der meist kritisierten Pariser Institutionen; ein Gebäude, über das alle sagen, es angemessen mit Kunst zu bespielen sei unmöglich; Budgetkürzungen in Zeiten der Krise; die heikle Aufgabe der Retrospektive eines Künstlers in den 50ern). Das Spektakel, das so sehr Teil unserer postmodernen Gesellschaft ist, wird von Parreno als gegeben angenommen und sublimiert, wohingegen Huyghe romantisches Leugnen des Kontexts scheitert. »Huyghe ist ein Hippie«, sagt die Kuratorin Natalia Valencia zu mir, als sie mir erklärt, warum sie eher bei Huyghe ist. »Parreno ist ein Prophet«, dachte ich mir, als ich nach der Eröffnung in die Nacht hinausging.

Den ich war voller Bewunderung, ein glücklich-manipulierter Betrachter von Parrenos Ausstellung. Sie entwickelt sich nach einem minuziösen Drehbuch und führt die Besucher zu den Klängen von Igor Strawinskis »Petuschka« – erzeugt von automatischen Klavieren, die den Raum in »Kapitel« unterteilen – durch die gewaltigen Hallen des Palais. Im Gegensatz zu Huyghe überfüllte Parreno den Ausstellungsraum nicht: die ausgewählten Videos können zu beinahe idealen Bedingungen gesehen werden, fast magisch. Eines steht ganz besonders im Zentrum des gesamten Projektes. Auf einer riesigen Leinwand, die so installiert ist, als solle sie die dystopische Landschaft aus künstlichem Schnee verbergen, wechseln langsame Schwenks des Hotelzimmers, in dem Marilyn ihre letzten Tage verbrachte, mit Nahaufnahmen einer Füllfeder, die auf die Seiten, wahrscheinlich eines Tagebuchs, schreibt. Der Klang des Regens

in Manhattan, das gemütliche 50er-Jahre-Interieur, die sanfte Stimme der Schauspielerin, die die Szene beschreibt: Der Film ist eine eindeutige Metapher für die Welt vor Kennedys Ermordung, bevor sie in den Wahnsinn der Postmoderne glitt, bevor das Spektakel seine Hauptfigur, Marilyn, tötet. Und wir erkennen, dass wir das Spektakel nicht mehr kontrollieren. Die Bauchredneri ist eine von Parrenos Themen: Wir sind nichts als Puppen, und das Schicksal des Menschen ist eine Anekdote des Anthropozäns. Was zählt, sind die Geschichten, die wir verkörpern, seien sie tragisch oder glücklich. Und in dem Moment als Ann Lee geboren wurde, erscheint Marilyn als Maschine. Das einzig greifbare an diesem Tag war die Tatsache, dass große, verzaubernde Kunst noch existiert. Was für ein beruhigendes Gefühl. —

Dorothee Dupuis

Aus dem Englischen von Ruth Ritter

## Jimmy Merris

### »LONDON«

*Bloomberg Space, London*

10.10.–8.12.2013

### On Friendship

In the press release for his exhibition at Mihai Nicodim in Los Angeles, young British artist Ed Fornieles, under the guise of Britney Rivers, the teen girl alter ego the artist had assumed for the project, concludes that art, culture and life in general is »all about jokes, lolz and likes«. If this seems depressing, Fornieles might argue that he is there to point to the ironic distance that so many artists of the younger generation operate from within their work, and he himself is being uber-ironic about his propagation of this viewpoint. Knowingly or otherwise, we end up with a portrait of the contemporary malaise in which society chases its own tail, as layers of irony are built upon layers of self-aware irony.

All of which is prelude to explaining why Jimmy Merris' *LONDON*, a sincere ode to friendship and the city the artist was born in, is such a joyous thing. Merris (\*1983) hired a motor home (the purple curling logo of the hire company, Just Go, is replicated,

supersized, on one wall of the space), gathered together a motley group of friends and took a ten-day road trip around London and its outer satellite towns and suburbs. Besides a bare-bone route map transferred onto the gallery wall, a series of bus shelter-sized posters bearing quotes and motifs garnered from the trip and a short diaristic text by curator Paul Pieroni, the central focus of the show is a half-hour film played looped on a monitor, mounted on a slowly turning circular stage in the middle of the space. The viewer hops onto this roundabout and is able to settle into the travelogue through the Big Smoke, becoming only occasionally distracted as the moving stage confronts one with the actual city mooching past beyond the confines of the glass-fronted building.

The video is non-linear, shot in low resolution (often two black vertical bars betray the fact that we're looking at footage originally filmed on a smartphone), the camera work often shaky and offered without any narration, just snatches of conversation from Merris' chums and the various people they meet along the way guiding the viewer through. They visit the site of Astley's Amphitheatre, one of the first modern circuses, now occupied by a Tibetan Buddhist Centre; they go to a banger race in Aldershot, Surrey; they meet up with a London taxi driver who talks traffic and tall tales to them; a well spoken historian takes them to Soho and points out where William Blake was born and its close proximity to the church Charlie Chaplin was apparently christened in; a well-worn philosophical man sitting on park bench laments »you've just learnt about life and then you die«; they go for what looks like a shitty roast dinner in an insalubrious pub; they drink cans of cheap beer. Often the dialogue has been slowed to distortion or is obliterated by bursts of pop music. The aural sensibilities give the film its pace and sense of rhythm. Tracks such as M People's 90s synth-soul hit *One Night In Heaven* and Meat Loaf's *Bat Out of Hell* filters in and out of the conversations. The use of such schlock might suggest irony, but actually it's true to the film's sense of honesty. The music is genuinely enjoyable, even if it's embarrassing to admit it, and nobody turns it off when it airs on the only station the bad car radio can pick up.

In the video work and the exhibition, Merris portrays his friends with such an unabashed eye – there are plenty jokes, lolz and likes here for sure – that at times they look

ridiculous. Likewise he shows London at its best and worst; but it's all done to such a level of direct, unaffected love that it proves incredibly, brilliantly, infectious.

### Auf die Freundschaft

Im Presstext zu seiner Ausstellung bei Mihai Nicodim in Los Angeles schreibt der junge britische Künstler Ed Fornieles unter dem Teeniegirl-Alter-Ego Britney Rivers, dass es in der Kunst, Kultur und dem Leben »um Witze, LOLs und Likes geht«. Wen das deprimiert, dem würde Fornieles wahrscheinlich kontern, dass er die ironische Distanz zeigen möchte, mit der so viele Künstler der jüngeren Generation arbeiten, und er selbst über-ironisch dabei sei, diesen Standpunkt zu propagieren. Beabsichtigt oder nicht

endet man bei einem Porträt des zeitgenössischen Elends, in der sich die Gesellschaft in den eigenen Schwanz beißt, und sich Ironie über ironisierte Ironie lagert.

Das sollte nur einleiten, warum Jimmy Merris' Ausstellung »LONDON« bei Bloomberg Space, eine wahre Ode an die Freundschaft und an die Heimatstadt des Künstlers, so Spaß macht. Merris (\*1983) mietete ein Wohnmobil (das violette, geschwungene Logo der Autovermieters Just Go ist auf einer Wand im Raum übergroß zu sehen), würfelte eine bunte Schar von Freunden zusammen und unternahm mit ihnen einen zehntägigen Roadtrip durch London, seine Satellitenstädte und Vororte. Neben einer vereinfachten Darstellung der Strecke auf der Wand, einer Serie von Postern mit Zitaten und Motiven der Tour und einem kurzen tagebuchartigen Text des Ku-



JIMMY MERRIS  
Exhibition views / Ausstellungsansichten »London«, Bloomberg Space, London 2013  
Courtesy of the artist, Bloomberg SPACE and SPACE

Photos: Plastiques