

Le ——— Surrealisme, ——— c'est ——— moi!

Hommage ——— an ——— Salvador

DALÍ

Louise
Glenn
Markus
Francesco

Bourgeois
Brown
Schinwald
Vezzoli

Philippe
Jean-Michel
Eric
Andy

CO-STARs

Halsman
Othoniel
Schaal
Warhol

KUNSTHALLE wien

„Dieses zwingende Bedürfnis zu arbeiten. Louise Bourgeois, ein Portrait“, in: *Kulturzeit extra*, 8. 7. 2006.

über 50 Werke von Louise Bourgeois versammelt, kleinformatige Skulpturen, deren Motive und Formen immer wieder eine Nähe zu Dalí erkennen lassen wie *Soft Landscape I* (1967, Abb. S. 83), *Untitled (Clocks)* (1944, Abb. S. 74) oder *Topiary* (2005, Abb. S. 93) – ein Frauenkörper mit einem Ahornblatt als Kopf, der an Dalí's Gala-Porträt aus Blumen erinnert (*Flores surrealistas*, 1938, Abb. S. 125). In der ganzen Bandbreite des Themen- und Materialvokabulars von Louise Bourgeois repräsentieren die ausgewählten Objekte sublimierte Varianten des amputierten, geschundenen, fragmentierten, von Nägeln oder Messern malträtierten Körpers, der von Verwundung und Schmerz spricht. Dazwischen gesellen sich einige Werke Dalí's, unter anderem die Zeichnung einer Sphinx (*Esfinge*, c. 1947, Abb. S. 71) und eines metamorphotischen Objektes zwischen Turm und Mensch (*Estudio*, 1942, Abb. S. 73), welche die Bezüge, aber auch die Gegensätze zwischen den Traumobsessionen von Salvador Dalí und Louise Bourgeois verdeutlichen. Die unterschiedlichen psychologischen Hintergründe ebenso wie das ästhetische Spannungsverhältnis verdichten sich in der Gegenüberstellung von zwei signifikanten Skulpturen in der Mitte des Raumes. Bourgeois' *Lady in Waiting* (2003, Abb. S. 76), eine Spinne auf einem Fauteuil, eingeschlossen in eine kabinenartige Box, ist ebenso mit Femininität wie Gewalttätigkeit besetzt, denn die stählernen Beine wachsen aus dem weichen Textilkörper heraus, indem sie diesen durchbohren. Seine Assemblage *Objet scatologique à fonctionnement symbolique*, auch bekannt als *Galas Schuh* (1930, Rekonstruktion

the relationship as well as the contradictions between the dream obsessions of both Salvador Dalí and Louise Bourgeois. The differing psychological backgrounds become particularly vivid in the confrontation of two significant sculptures in the middle of the room. Bourgeois' *Lady in Waiting* (2003, ill. p. 76), a spider on an easy chair, enclosed in a cabin-like box, is as charged with femininity as it is with violence, as the steely legs grow out of the soft textile body which also bore through it. The assemblage *Objet scatologique à fonctionnement symbolique* also known as *Gala's Shoe* (1930, reconstruction 1973, ill. p. 87) was understood by Dalí to be an erotically charged object translating Freud's notion of fetishism into an artistic form: a woman's red shoe, modelling clay, a glass of milk, a brush without bristles, sugar cubes, a spoon, and pubic hair.

The conflict-burdened debate with sexuality, power and fear find their continuation through the exhibition: from Dalí's painting *The Tower* (1936, ill. p. 121) via his *Colossus of Rhodes* (1954, ill. p. 120), in which human or, better said, male images of omnipotence find their gigantic or rather phallic orientation, to Dalí's dream sequences for Hitchcock's film *Spellbound* (1945, ill. p. 225). *Spellbound*, a film in which through his love for his analyst played by Ingrid Bergman and their work on his repressed trauma (the alleged murder of a colleague), the protagonist Gregory Peck not only regains his memory and identity but through a thrilling linking up of psychoanalytical and criminological methods, also solves a murder case. At the centre point of the Dalíesque dream sequence in *Spellbound* is an enormous stage-scenery-like curtain covered with innumerable eyes. This work, in which

1973, Abb. S. 87), verstand Dalí als erotisch besetztes Objekt und Übersetzung von Freuds Begriff des Fetischismus in eine künstlerische Form: ein roter Damenschuh, Knetmasse, ein Milchglas, eine Bürste ohne Borsten, Zuckerkwürfel, ein Löffel, Schamhaare. Die konfliktreiche Auseinandersetzung mit Sexualität, Macht und Angst findet ihre Fortsetzung im weiteren Ausstellungsparcours: von Dalí's Gemälde *Der Turm* (1936, Abb. S. 121) über seinen *Koloss von Rhodos* (1954, Abb. S. 120), in denen menschliche oder wohl besser noch männliche Allmachtsvorstellungen ihre gigantomanische beziehungsweise phallische Orientierung finden, zu Dalí's Traumvisionen für Hitchcocks Film *Spellbound* (1945, Abb. S. 225). *Spellbound*, ein Film, in dem der Protagonist Gregory Peck über seine Liebe zur Analytikerin Ingrid Bergmann und der gemeinsamen Aufarbeitung seines verdrängten Traumas, dem vermeintlichen Mord an einem Kollegen, nicht nur seine Erinnerung und seine Identität wiedergewinnt, sondern auch in einer spannenden Vernetzung psychoanalytischer und kriminalistischer Methoden den Mordfall aufklärt. Im Mittelpunkt der Dalí'schen Traumsequenzen für *Spellbound* steht ein riesiger, mit unzähligen Augen bedeckter, Bühnenbildhaft gestalteter Vorhang. Dieses Werk Dalí's, das die Bildvision fixierender Augen eines imaginären Betrachters ins Riesenhafte der Kinoleinwand erweitert, fasziniert Glenn Brown ebenso wie die Verwandlung des Auges in eine Art Raumschiff in Dalí's *The Eye* (1945, Abb. S. 135), das einer entseelten, dunklen, unfreundlichen und vom Leben befreiten Welt zu entschweben scheint und seinen Widerhall in Browns Science-Fiction-Motiven und außerirdischen Landschaften findet. Wie Dalí liebt Brown

Dalí furthers his visionary image of the imaginary viewer with fixating eyes on a mammoth cinema screen, fascinated Glenn Brown. Likewise the transformation of the eye in a kind of space ship in Dalí's *The Eye* (1945, ill. 135), which appears floating loose from life and freed from a soulless, dark, unfriendly world finds its echoes in Brown's science fiction motifs and alien landscapes. Like Dalí, Brown loves art historical references; they coincide in their interest in painters such as El Greco, Velázquez and William Blake. Glenn Brown's work is influenced by a scepticism toward reality and its representability and continually falls back on high painterly intensity and quality, on strategies of illusion ranging from deceptive *trompe l'œil* effects through confusing shifts in dimension, to startling effects of paint. Brown's still-lives, landscapes and portraits settle between dream and nightmare, illusion and reality, and seem to be distant from space and time and, like Dalí's landscapes, become mirages of an unreal world. When observing Brown's works one is reminded inevitably of the list made up by Alfred H. Barr, who curated the 1936 exhibition at the New York Museum of Modern Art, *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, and which implied the "fundamentals, techniques and medium of these movements."

Alfred H. Barr jr, *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, New York, 1947, 65-66.

Fundamentals which Gustav Rene Hocke in his book *Die Welt als Labyrinth* (The World as Labyrinth) takes up again as "Mannerist."

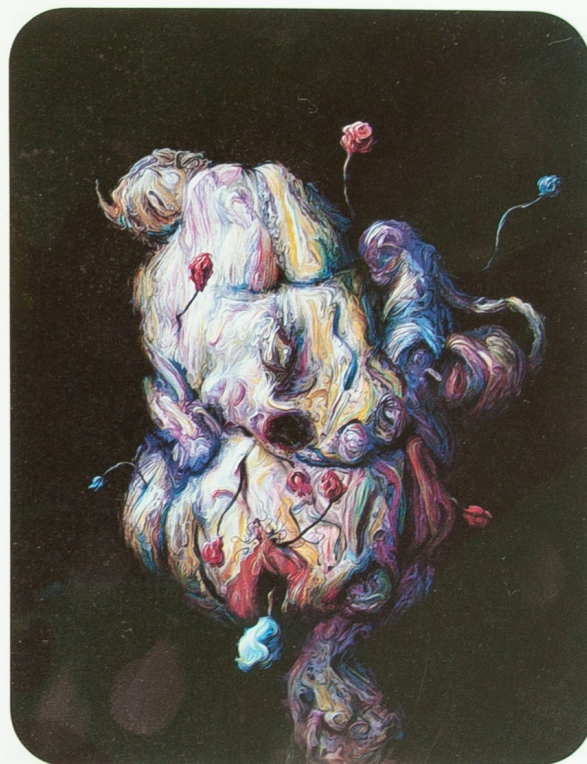


Glenn Brown,
Architecture and Morality, 2004

Glenn Brown,
Natural Selection, 2010



Glenn Brown,
Theatre, 2006



Glenn Brown,
International Velvet, 2004



Glenn Brown,
Come All Ye Rolling Minstrels, 2009



Glenn Brown,
Nigger of the World, 2011



Glenn Brown,
Woman I, 2011

Glenn Brown,
Song to the Siren, 2009

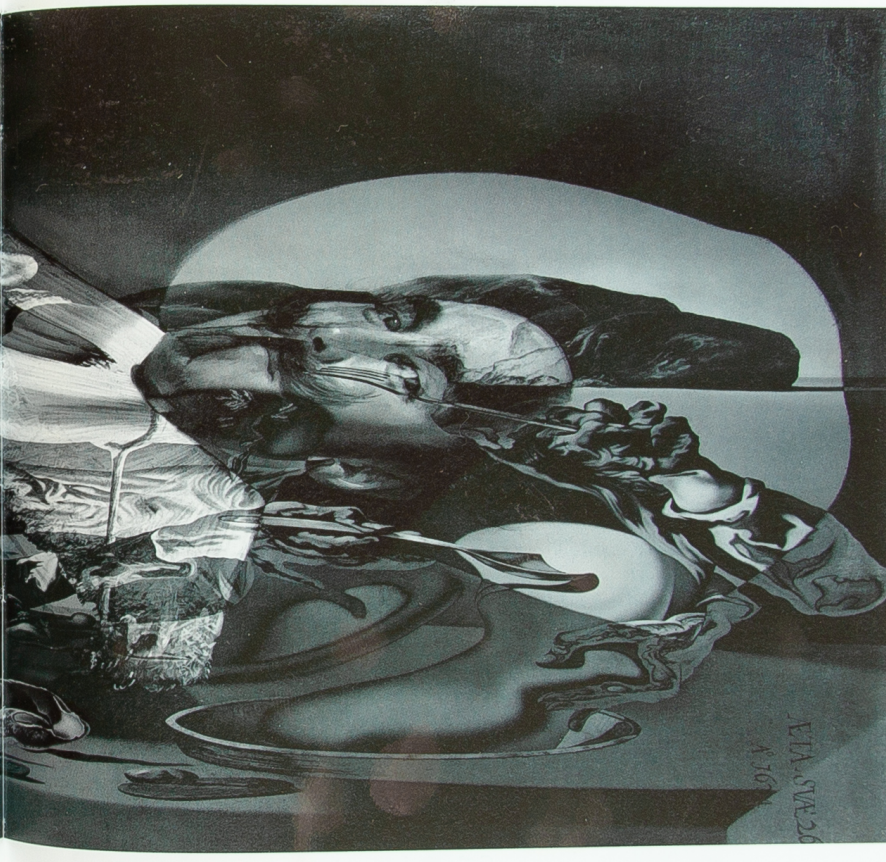




Glenn Brown,
Oscillate Wildly (after "Autumn Cannibalism", 1936 by Salvador Dalí), 1999



Glenn Brown,
Two Personages in Love with a Woman (after "Autumnal Cannibalism", 1936
 by Salvador Dalí, by kind permission of the Gala-Salvador Dalí Foundation)
 and (after "The Laughing Cavalier", 1624 by Frans Hals) for Phil King, 2011



140



Glenn Brown,
If God Exists Then Everything Is His Will II, 2011

141



Glenn Brown,
Love II, 2011



Glenn Brown,
Paranoïac-Critical Method, 1998

Salvador Dalí,
Moment of Transition, 1934

David Lomas You Take My Place in this Showdown: Salvador Dalí und Glenn Brown

Die grundlegenden Ideen dieses Aufsatzes wurden bei der jährlichen Konferenz der UK Association of Art Historians im Jahr 2001 und einer Konferenz anlässlich der 100-Jahr-Feier von Salvador Dalí im Salvador Dalí Museum in St. Petersburg, Florida vorgestellt. Die Fortsetzung der Konferenz wurde als *New Critical Perspectives on Dalí at the Centennial* von William Jeffett et al. Bompiani 2004 herausgegeben.

144

Es gibt wenige große Künstler, die derart zwischen populärer Zustimmung und kritischer Geringschätzung schwanken, wie es bei Salvador Dalí immer schon der Fall war. Die Rezension der Ausstellung *Dalí's Optical Illusions* von Robert Hughes im *Time Magazine* vom März 2000 mit dem Titel „The Two Faces of Salvador Dalí“ lässt die Kritik, die der Spanier „mit seinen treuherzig-fanatatischen Augen“ (Freud) nach wie vor anregt, erkennen. Dem Glanz von Dalís frühen Werdegang zum mutmaßlichen Betrug, Korruption und Fehlschlag der späteren Arbeiten widersprechend, bedient sich Hughes einer ergrauten, aber durchaus verlässlichen Kunstkritik. Seiner Kritik nach allerdings sei selbst der junge Dalí, ein hingebungsvoller Vertreter des täuschenden Illusionismus, des Tadels der „Zweigesichtigkeit“ nicht enthoben:

Nachdem viele Anstrengungen der modernen Malerei darauf angewendet wurden, die Illusion als Betrug, Lüge und Täuschung der tiefgründigeren Antriebe der Kunst zu verstoßen, versteht man, wie leicht Dalís Illusionismus als reine Gaunerei angegriffen werden konnte – eine Hochstapelei, die durch Dalís eklatante Bevorzugung Raffaels und sogar des erzkademischen Meissonier über Matisse oder Mondrian nur noch schlimmer wurde.

David Lomas You Take My Place in this Showdown: Salvador Dalí with Glenn Brown

The main ideas in this essay were presented at the UK Association of Art Historians annual conference in 2001 and at a conference for the Salvador Dalí centennial in 2004 at The Salvador Dalí Museum, St. Petersburg, Florida. Proceedings of the latter were published as *New Critical Perspectives on Dalí at the Centennial*, ed. William Jeffett et al. (Bompiani, 2004).

There can be few major artists where such a glaring disparity exists between the level of popular acclaim and critical disdain, as has always been the case with Salvador Dalí. A review of the exhibition *Dalí's Optical Illusions* by Robert Hughes in *Time magazine* in March 2000 entitled “The Two Faces of Salvador Dalí” is indicative of the censure the Spaniard “with his candid, fanatical eyes” (Freud) still manages to inspire. Opposing the brilliance of Dalí's early career to the alleged fraudulence, corruption and failure of his later work, Hughes subscribes to a hoary but dependable trope of art criticism. Unpacking the terms of his critique, however, it would seem that not even early Dalí, as the devoted exponent of an eye-fooling illusionism, was above reproach for being “two-faced”:

Since a great deal of the effort of modernist painting was devoted to expelling illusion as a fraud, a lie and a cheat on the deeper impulses of art, one can easily see why Dalí's illusionism was so bitterly attacked as mere trickery – an imposture made even worse by Dalí's flagrant preference for Raphael and even the arch-academic Meissonier over Matisse or Mondrian.

Robert Hughes. “The Two Faces of Dalí,” in *Time Magazine*, 20 March 2000, 58–60.

Robert Hughes, „The Two Faces of Dalí“, in: *Time Magazine*, 20. März 2000, S. 58–60.

Die Tricks und visuellen Pyrotechniken, die die Freier anziehen, haben ihn aber von jenen Verteidigern der heroischen Moderne entfernt, die ihn als einen verstehen, der Schindluder mit den Werten ihrer Tradition treibt. Die Beispiele der Schmähungen aufgrund Dalís Abtrünnigkeit vom Glauben gibt es zuhauf. Es ist daher erfrischend, dass die derzeitige Ausstellung Dalí in einem sympathischeren Licht zeichnet, indem sie einen Blick auf ihn durch die Augen zeitgenössischer Künstler erlaubt, die sich selbst von der Moderne entfernt haben, die mittlerweile zu großen Teilen als eine Strömung wahrgenommen wird, die ihren Verlauf bereits genommen hat. In diesem Aufsatz vertrete ich die Meinung, dass Dalí mehr als nur Wasser in der Mühle des aneignenden britischen Künstlers Glenn Brown ist. Das mühsame Kopieren ist eine Art der Hommage an einen Vorgänger mit dem Brown einiges gemeinsam hat. Mein Aufsatz beschäftigt sich mit dem Stellenwert des Modells, der Kopie und dem Vorrang, den wir dem Vergangenen geben. In diesem Fall, um auf Aspekte von Dalís Arbeitsweise hinzuweisen, die unserer Aufmerksamkeit bislang entgangen sein mögen: Die Kopie kommt auf das Original zurück und verändert unsere Wahrnehmung (und Bewertung). Indem ich den Titel meiner Arbeit einer von Browns Kopien von Dalís Arbeiten entlehne, werde ich im Zuge dessen erwägen, die beiden im Showdown der fortlaufenden Polemik zur Moderne in extremis auszutauschen.

Die eigentliche Quelle stammt vom Songtext *Heart and Soul* von Joy Division.

145

The tricks and visual pyrotechnics that draw in the punters have alienated him from the defenders of a heroic modernism, who see him as playing fast and loose with the values enshrined by that tradition. Many more examples could be cited of the opprobrium that is heaped on Dalí for his apostasy. Refreshingly, the current exhibition portrays Dalí in a more sympathetic light by allowing him to be seen through the eyes of contemporary artists, who have themselves taken leave from a modernism now widely viewed as having run its course. This essay will argue that Dalí is more than just grist to the appropriationist mill of the British artist, Glenn Brown. The act of laborious copying is a form of homage to a predecessor with whom Brown turns out to have quite a lot in common. My essay is concerned with the status of models and copies, and the priority we attribute to the former; in this case, by alerting us to aspects of Dalí's practice that may have eluded attention thus far, the copy rebounds on the original and alters our perception (and valuation) of it. Purloining my own title from one of Brown's copies of works by Dalí, I shall consider the two as trading places in the showdown and ongoing polemics over a modernism in *extremis*.

The actual source is the lyrics for *Heart and Soul* by Joy Division.

Painting and the Simulacrum

In the run-up to the Turner Prize in 2000, it emerged that an entry by Brown, his *The Loves of Shepherds* (ill. 1), copied (more or less) a dust jacket illustration for a 1974 edition of *Double Star*, a novel by the cult science-fiction writer, Robert Heinlein (ill. 2). In the ensuing brouhaha,

Malerei und das Simulakrum

Im Vorfeld des Turner Prizes im Jahr 2000 stellte sich heraus, dass der Beitrag Browns *The Loves of Shepherds* (Abb. 1) eine Illustration eines Schutzumschlags von der Novelle *Double Star* (Abb. 2) des Science-Fiction-Autors Robert Heinlein aus dem Jahr 1974 (mehr oder weniger) kopierte. Im daraus folgenden Tumult gabelten die Journalisten den Klappentext der Novelle auf: „Double, double – galactic trouble! Die Bühne für den größten Imitator ist bereit.“ Diese Details machten die Geschichte pikanter, schürten aber auch die Vermutung, dass die ganze Sache erfunden war. Manche mögen sagen, dass all das Teil des verlogenen Hypes des Turner Prizes ist und bis zu einem bestimmten Grad stimmt das auch. Aber der Verlauf der Geschichte brachte Aspekte auf, die für unser Thema von Bedeutung sind. Ein Artikel im *Daily Telegraph* etwa schrieb unverblümt, „die Diskussion, wann Inspiration aufhört und Plagiat beginnt, wurde wieder eröffnet.“ Ein Leitartikel in *The Times* vom 28. November, der die Geschichte aufdeckte, bemerkte zuversichtlich: „Kunst und Imitation sind alte Bettgenossen.“ Etwas ominöser war die Schlagzeile in derselben Zeitung am folgenden Tag: „Anwälte raten zur Kompensation.“ „Es handelt sich um einen eindeutigen Verstoß des Urheberrechts von 1988, da Roberts Arbeit von Brown reproduziert wurde“, verlautbarte ein Anwalt. Ein anderer, der im Auftrag des Dalí Nachlasses schon einige Jahre zuvor in einem Disput mit Brown verhandelte, riet Tony Roberts, dem geschädigten Illustrator, das Werk „aushändigen und zerstören zu lassen“ – eine etwas rachsüchtige Form der Wiedergutmachung, wie man meinen möchte – oder aber

journalists picked up on the blurb on the novel's back cover: "Double, double – galactic trouble! The stage was set for the greatest impersonation of all time." Such details added spice to the story but also a lingering suspicion that the whole thing had been cooked up. All part of the phoney hype that is the Turner Prize, you might say, and to some degree it was. But as the story ran, issues were aired that have a bearing upon our topic. As an article in the *Daily Telegraph* bluntly put it, "debate has re-opened about when inspiration ends and plagiarism begins." A leader article in *The Times* of November 28th, which broke the story, sanguinely observed that: "Art and imitation have always been bedfellows." More ominous, however, was a headline in the same newspaper the next day: "Lawyers advise on a claim for compensation." "This is a clear infringement of the Copyright Designs Protection Act 1988 because the essence of Roberts's work has been reproduced in Brown," opined one lawyer. Another, who acted for the Dalí estate several years before in another dispute with Brown, advised that Tony Roberts, the aggrieved illustrator, could apply to have the offending work "delivered up and destroyed," a vindictive form of redress one might think, or else he could "seek an undertaking that no reproductions be made." The net effect of such a court order, redolent of archaic prohibitions against graven images, would have been to guarantee the uniqueness of a work that was deemed to be a derivative copy, doubly ironic given that the original in this case was a mass-reproduced image without any pretensions to high cultural status. One could go on, indeed the legal wrangling did. My point is that journalists, lawyers, and art world experts alike were exercised by

„eine Verpflichtungserklärung anzustreben, sodass keine Vervielfältigungen gemacht werden können.“ Das Endergebnis einer solchen Verfügung, die stark an archaische Verbote von Götzenbildern erinnert, wäre, die Einmaligkeit solcher Arbeiten zu garantieren, die als abgeleitete Kopie betrachtet wurden, was doppelt ironisch ist, nachdem das Original in diesem Falle ein massenproduziertes Bild ohne Anspruch auf hohe Kultur war. Man könnte das noch weiterspinnen und der rechtliche Clinch tat das auch. Ich will damit sagen, dass die Journalisten, Anwälte und Kunstexperten in gleichem Maße durch die Störung der Mimesis, der Hierarchie von Modell und Kopie, die der westlichen Metaphysik zugrunde liegt, animiert wurden.

Das Konzept der Kopie *ohne* Original, das Konzept des Simulakrums, hat besonders in der Postmoderne an Aktualität gewonnen, und zwar ursprünglich im Rahmen einer Kritik der platonischen Repräsentation der französischen poststrukturalistischen Philosophen. Plato, der der Mimesis kritisch gegenüberstand, missbilligte die simulakre Kopie besonders. Den Platonismus zu überwinden bedeutete nach Gilles Deleuze, „dem Original der Kopie, dem Modell dem Bild gegenüber seine Vorrangstellung zu verweigern; die Herrschaft der Simulakren und der Spiegelung zu glorifizieren.“

Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, übers. von Paul Patton, London 1994, S. 66.

Diese Ansicht wurde in Hinblick auf die Appropriation Art vielbeschworen. Theoretisch gesinnte Künstler, die mit diesem Trend assoziiert werden, nahmen sich hier Walter Ben-

a perturbation in the order of mimesis, that hierarchy of model and copy that underlies all of Western metaphysics.

The concept of a copy *without* an original, the concept of the simulacrum, has gained enormous currency within postmodernism. It did so initially in the context of a critique of Platonic representation by French poststructural philosophers. Plato, who was suspicious of mimesis in general, strongly disapproved of the simulacral copy. Overturning Platonism meant, in the words of Gilles Deleuze, "denying the primacy of original over copy, of model over image; glorifying the reign of simulacra and reflection."

Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, trans. Paul Patton, London, 1994, 66.

One situation where this notion has been subsequently invoked is in respect to appropriation art. The theoretically minded artists associated with this trend took their cue from Walter Benjamin's critique of the notions of originality and authorship in his famous essay *The Work of Art in the Age of its Technical Reproducibility*. Writing at the beginning of the 1980s, Douglas Crimp, a New York-based critic and curator, observed that:

A group of young artists working with photography have addressed photography's claims to originality, showing those claims for the fictions they are, showing photographs to be always a representation, always-already-seen. Their images are purloined, confiscated, appropriated, stolen. In their work, the original cannot be located, is always deferred: even the self which might have generated an original is shown to be itself a copy.

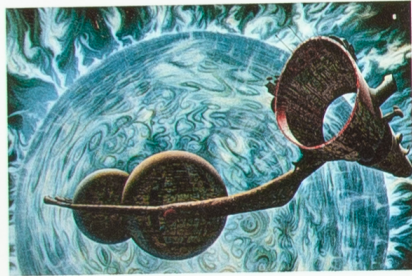


Abb./ill. 1: Glenn Brown,
The Loves of Shepherd, after Tony Roberts, 2000

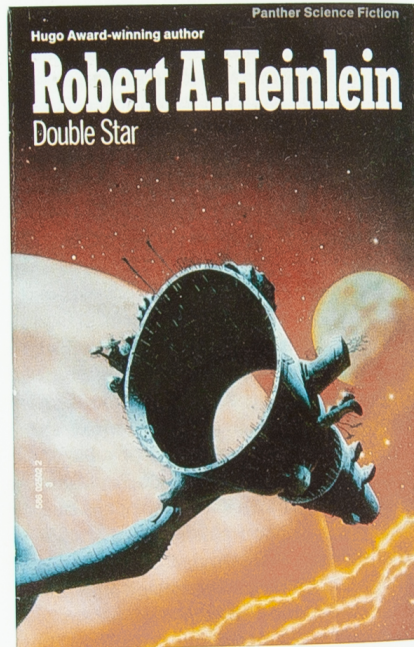


Abb./ill. 2: Robert A. Heinlein,
Double Star, 1974

jamins Kritik an Originalität und Urheberschaft in seinem berühmten Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* zum Vorbild. Der New Yorker Kritiker und Kurator Douglas Crimp bemerkte Anfang der achtziger Jahre:

„Eine Gruppe junger Künstler, die mit Fotografie arbeiten, haben den Anspruch der Fotografie auf Originalität in Frage gestellt, indem sie sie als Fiktion entlarven und zeigen, dass die Fotografie immer eine Repräsentation von etwas bereits Gesehen-en ist. Die Bilder sind entwendet, konfisziert, zu eigen gemacht, gestohlen. In ihren Arbeiten kann das Original nicht ausfindig gemacht werden, sondern ist immer zurückgestellt: Selbst die treibende Kraft, die ein Original hätte produzieren können, erweist sich als Kopie.“

Douglas Crimp, „The Photographic Activity of Postmodernism“, in: *October* 15 (1980), S. 98.

Crimp war Mitherausgeber des Magazins *October*, das diese Gruppe von Künstlern (Sherrie Levine, Richard Prince u. a.) gefördert hat und war darüber hinaus sehr einflussreich, indem er für die Veröffentlichung der Übersetzungen einiger Schlüsseltexte von Deleuze, Derrida und Foucault verantwortlich zeichnete. Zu dieser Zeit stand *October* im Vorfeld der Neubewertung des Surrealismus, den sie im Dienste der Postmoderne wählten. Glenn Brown ist ein junger Abkömmling dieser „pictures generation“, wie sie von einer Ausstellung kürzlich getauft wurde, er unterscheidet sich aber von dieser in mehrfacher Hinsicht, nicht zuletzt in seiner Bezugnahme auf Dalí, einer Persönlichkeit, die von der älteren Generation von Künstlern und Autoren immer wieder gemieden wurde.

Douglas Crimp, „The Photographic Activity of Postmodernism“, in *October* 15 (1980), 98.

Crimp was an editor of *October* magazine, which promoted this group of artists (Sherrie Levine, Richard Prince, et al.) and was, moreover, influential by virtue of publishing, in translation, a number of key texts by Deleuze, Derrida, and Foucault. During the same period, *October* was at the forefront of a re-assessment of surrealism that saw it placed in the service of postmodernism. Glenn Brown is a younger progeny of the “picture generation” as it has been anointed in a recent exhibition, but differs from them in a number of respects, not least in his receptiveness to the work of Dalí – a figure consistently shunned by this older generation of artists and writers.

See *The Pictures Generation, 1974–1984*, exh. cat., The Metropolitan Museum of Art, New York, 2009. Among the artists in this show were Jack Goldstein, Barbara Kruger, Louise Lawler, Sherrie Levine, Robert Longo, Allan McCollum, Richard Prince, David Salle, and Cindy Sherman.

It turns out that Dalí was actually remarkably prescient in introducing the simulacrum to surrealist discourse. He does so in the course of espousing the paranoiac-critical method whose superiority over the Bretonian surrealist orthodoxy of psychic automatism he would soon proclaim. Altogether, the words ‘simulacra’ and ‘simulacral’ recur more than a dozen times smattered throughout “The Rotting Donkey,” the manifesto statement of his aesthetic credo, along with the other essays collected together and published as *La Femme visible* in 1930. Buried within “The Sanitary Goat,” another of

Siehe *The Pictures Generation, 1974–1984*, Ausst.-Kat., The Metropolitan Museum of Art, New York 2009. Weitere Künstler waren Jack Goldstein, Barbara Kruger, Louise Lawler, Sherrie Levine, Robert Longo, Allan McCollum, Richard Prince, David Salle und Cindy Sherman.

So kann man sagen, dass Dalí ungemein vorausschauend war, was die Einführung des Simulakrum in den surrealistischen Diskurs angeht, indem er die paranoisch-kritische Methode unterstützte, die er bald der bretonischen surrealistischen Orthodoxie des psychischen Automatismus als überlegen voranstellen würde. Die Worte „Simulakrum“ und „simulakral“ kommen etwa ein Dutzend Mal verstreut im Manifest seines ästhetischen Credos „Der Eselskadaver“ vor, das gemeinsam mit anderen gesammelten Aufsätzen unter dem Titel *La Femme visible* 1930 veröffentlicht wurde.

Die deutsche Übersetzung von Dalís Schriften verwendet den Terminus „Wahnbild“. Der Deleuzesche Begriff wird mit Trugbild übersetzt. (Anm. der Redaktion).

In „Die Sanitätsziege“ verbirgt sich ein bizarres Gedankenexperiment. Indem er einen nach seinen Angaben beliebigen Punkt veranschaulicht, bezieht sich Dalí auf eine „für gewöhnlich für velleitär gehaltene Geste eines Menschen, der auf einem Marmortisch den sicheren Fingersatz eines richtigen Pianisten (höchst vollkommen) nachahmt, obwohl er überhaupt nicht Klavier spielen kann, wobei er von der völligen Identität seiner Nachahmung überzeugt ist.“

Salvador Dalí, „Die Sanitätsziege“, in: Ders., *Unabhängigkeitserklärung der Phantasie und Erklärung*

the texts anthologised in the book, is a bizarre thought experiment. By way of illustrating what he calls a gratuitous point, Dalí refers to “the gesture, generally taken to be erratic, of a person who, without knowing how to play the piano, imitates (perfectly) on a marble table the confident fingering of a true pianist, convinced of the absolute similarity of his imitation.” The gratuitous point, which we may suspect is a parody of Breton’s ‘point sublime,’ Dalí continues: “would materialize precisely at the moment when the fake pianist would lose for a moment his absolute faith in his imitation, but would continue with it nonetheless with no less enthusiasm.”

Salvador Dalí, *The Collected Writings of Salvador Dalí*, trans. Haim Finkelstein, Cambridge, 1998, 229.

Poised always on the cusp between truth and falsehood, the real and the imaginary, the sincere and the insincere, Dalí’s entire project as an artist and individual is oriented toward this gratuitous point. Encapsulated in the celebrated dictum, “The only difference between myself and a madman is that I am not mad,” this asymptotic point is a wellspring for Dalí’s distinctive brand of humour as well as, more problematically, the resultant moral ambiguity that attends so much of what he does and says. The passage quoted above ends with a resounding affirmation: “Simulacra at the service of thought, reality at the service of simulacra – no longer could anything prevent those who still retain a faint idea of honesty from relying on the reality of the prodigious and identical imitation of the pianist.”

Ibid.

der Rechte des Menschen auf seine Verrücktheit. Gesammelte Schriften, hg. von Axel Matthes und Tilbert Diego Stegemann. München 1974, S. 139.

Der beliebige Punkt, den man als eine Parodie auf Bretons „point sublime“ verstehen kann, so Dalí weiter, würde: „in dem Augenblick konkret [...], wo der falsche Pianist momentan den absoluten Glauben an seine Nachahmung verlöre, sie aber fast genauso begeistert wie zuvor fortsetzte.“

Ebd.

Immer an der Schwelle zwischen Wahrheit und Unwahrheit, dem Realen und dem Imaginären, aufrichtig und unaufrichtig, orientiert sich Dalís Projekt als Künstler und Individuum an diesem beliebigen Punkt, was in dem berühmten Spruch „der einzige Unterschied zwischen einem Verrückten und mir ist der, dass ich nicht verrückt bin“ zum Ausdruck gebracht wird. Dieser asymptotische Punkt ist eine Quelle für Dalís charakteristischen Humor, so wie auch, etwas problematischer, die daraus resultierende moralische Ambiguität, die sein Handeln und seine Worte so oft begleiten. Der oben zitierte Absatz endet mit einer klangvollen Bekräftigung: „Die Wahnbilder im Dienst des Denkens, die Wirklichkeit im Dienst der Wahnbilder, nichts mehr wird künftige Leute, die noch einen schwachen Begriff von Ehrlichkeit haben, daran hindern können, mit der Wirklichkeit der *wunderbaren* und identischen Nachahmung des Pianisten zu rechnen [...]“

Ebd.

Dalí first applied the term ‘simulacrum’ to his reversing double and multiple images that were supposed to propagate according to the dictates of his desire independently of any external referent. He confidently predicts that such a visual demonstration would serve to discredit reality.

Salvador Dalí, “The Rotting Donkey” (1930), in *Collected Writings*, 223–226.

That the theme of the simulacrum continued to inform Dalí’s preoccupation with optical illusions is evident in the latter part of the 1930s in a group of large paintings whose complex permutations of imagery André Breton somewhat unfairly dismissed as picture puzzles. Intriguingly, a new personage also makes his entrance in works such as *The Endless Enigma*: the figure of a reclining philosopher (Plato?) in the act of contemplating – as well he might, to judge from the mind-boggling title of one of the more resolved images from this period, *Transparent Simulacrum of a Feigned Illusion* (1938, ill. 3). As the exhibition *Dalí’s Optical Illusions* showed, there is a consistent thread spanning Dalí’s career, which led him eventually to the hologram as the realisation of his lifelong quest for a perfect simulacrum.

The motif of virtuality, and the power of visual illusions to deceive, are integral to the myth of Narcissus, the subject for one of Dalí’s best-known paintings. Narcissus fell in love with a mere reflection, preferring it to the flesh and blood nymphs and youths who tried to seduce him. Here I wish to emphasise what Julia Kristeva aptly describes as “the concomitance of narcissism and the fake.”

Dalí wendete den Terminus Simulakrum das erste Mal bei seinen Umkehrbildern an, die sich nach seinem Wunsche und unabhängig eines äußeren Bezugspunktes verbreiten sollten. Selbstbewusst sagt er voraus, dass diese visuelle Demonstration dazu diene, die Wirklichkeit anzuzweifeln.

Salvador Dalí, „Der Eselskadaver“ (1930), in: Ders., *Gesammelte Schriften*, S. 131–135.

Dass das Thema des Simulakrum Dalís Auseinandersetzung mit optischen Illusionen weiterhin anregen sollte, erschließt sich gegen Ende der dreißiger Jahre in einer Anzahl großer Gemälde, deren komplexe Umsetzung von Symbolen von André Breton als Bilderpuzzle heruntergespielt wurde. Interessanterweise scheint eine neue Persönlichkeit in Werken wie *Das endlose Rätsel* auf: die Figur des liegenden Philosophen (Plato?) beim Denken – wie zu erwarten, wenn man den schwindelerregenden Titel eines seiner abgeklärteren Bilder der Zeit *Das durchsichtige Scheinbild* (1938, Abb. 3) bedenkt. Die Ausstellung *Dalí's Optical Illusions* zeigte, dass es einen roten Faden in Dalís Karriere gibt, der ihn schließlich zum Hologramm als Verwirklichung seiner lebenslangen Suche nach dem perfekten Simulakrum führte.

Das Sujet der Virtualität und die Täuschungskraft der visuellen Illusionen sind integrale Bestandteile des Mythos des Narziss, einem von Dalís berühmtesten Motiven. Narziss verliebte sich in sein Spiegelbild, das er dem Fleisch und Blut der Nymphen und Jünglinge, die ihn zu verführen suchten, bevorzugte. An dieser Stelle möchte ich betonen, was Julia Kristeva so treffend als „die Gleichzeitigkeit von Narzissmus und Fälschung“

Julia Kristeva, *Tales of Love*, trans. Leon S. Roudiez, New York, 1987, 126.

Dalí consistently prefers the 'false' to the 'true': recounting his past in *The Secret Life of Salvador Dalí* he affirms that, as with jewels, false memories are always more brilliant, more real, than true ones.

Salvador Dalí, *The Secret Life of Salvador Dalí*, trans. Haakon M Chevalier, London, 1981 [1942], 38.

One of the anecdotes he relates concerns the invention of a sort of decoy – a 'false phobia' – to thwart his school friends' malicious delight in provoking his very genuine fear of grasshoppers. "For a real terror," he writes, "I had thus succeeded in substituting its simulation."

Dalí, *The Secret Life*, 131.

The Secret Life of Salvador Dalí projects back to childhood views and enthusiasms held by Dalí when he wrote the book: though it was more than a decade after he had first joined the surrealists, it shows just how much the simulation problematic continued to dominate his self-perception. Haim Finkelstein elicits a thematics of falseness – false gold, false bronze, false shit, etc. – in Dalí's poem "The Great Masturbator" (1930), and which, in the same text, is termed a mimetic confounding.

Dalí, *Collected Writings*, 175.

Intriguingly, Brown has spoken about his art's positive alliance with the fake: "You don't quite know what you're looking at: you see brush marks, but they're not real brush marks – they're fake in one sense."

Julia Kristeva, *Tales of Love*, übers. von Leon S. Roudiez. New York 1987, S. 126.

beschreibt. Dalí favorisierte das „Falsche“ gegenüber dem „Echten“: In den Erzählungen aus seiner Vergangenheit in *Das geheime Leben des Salvador Dalí* bestätigt er, dass ähnlich wie bei Schmuck, unechte Erinnerungen immer besser und echter sind als die tatsächlichen.

Salvador Dalí, *Das geheime Leben des Salvador Dalí. Sonderausgabe zum 100. Geburtstag*. München 2004, S. 71.

Eine seiner Anekdoten handelt von der Erfindung einer Art von Köder – einer „falschen Phobie“ –, um seine böswilligen Schulfreunde daran zu hindern, ihn mit seiner tatsächlichen Angst vor Grashüpfern zu quälen. „Den echten Schrecken“, so schreibt er, „ersetzte ich mit einer Simulation.“

Ebd., S. 223f.

Das geheime Leben des Salvador Dalí führt zurück zu Kindheitserinnerungen und -begeisterungen, die Dalí zur Zeit des Schreibens seines Buchs empfand: Auch wenn er den Surrealisten schon über ein Jahrzehnt beigetreten war, so zeigt es, wie sehr die Simulations-Problematik seine Selbstwahrnehmung beherrschte. Haim Finkelstein sieht in Dalís Gedicht „Der große Masturbator“ (1930) die Thematik des Unechten – unechtes Gold, unechte Bronze, unechte Scheiße etc. – und das, was im selben Text mimetische Verwechslung genannt wird.

Salvador Dalí, *Gesammelte Schriften*, a.a.O., S. 141ff.

The absence of any distinction between model and copy in the double marks it as the supreme form of the simulacrum. The double-is hence an impossible aporia for Platonic thought. Dalí considered himself to have been a simulacral replica of an elder brother also named Salvador who died just over nine months before he was born. In *The Secret Life of Salvador Dalí*, his mock confessional autobiography, Dalí says that he and his brother were indistinguishable, like two drops of water.

This comment, from *The Secret Life of Salvador Dalí* (p.2), echoes a passage from Breton's "Introduction to the Discourse on the Paucity of Reality": "[W]hatever may be written to the contrary, two leaves of the same tree are exactly alike. They are even the same leaf. I insist that if two drops of water have such a resemblance, it is because there is but one drop," in *What is Surrealism? Selected Writings*, ed. Franklin Rosemount, New York, 1978, 23.

Ian Gibson, in *The Shameful Life of Salvador Dalí*, scoffs at this suggestion, but in his dogged biographer's quest for the 'real' Dalí, I think that he misses the point. More in sympathy with Dalí's objectives in *Portrait of My Dead Brother* (1963, ill. 4), with its blow-up of the one extant photograph of the disappeared elder brother and its multiple references to processes of replication, including the double helix of their shared DNA, is a book by cultural historian Hillel Schwartz, *The Culture of the Copy: Striking Likenesses, Unreasonable Facsimiles*, an amazing compilation that chronicles the myriad ways in which living in a culture of the copy redefines our sense of self. Schwartz asks a question that is highly pertinent to Dalí: "Are we little else but

Interessanterweise hat sich Brown zum positiven Bündnis seiner Kunst mit dem Unechten geäußert: „Man weiß nicht genau, was man betrachtet: Man sieht Pinselstriche, aber es sind keine echten Pinselstriche – sie sind auf gewisse Art unecht.“

Das zweifache Fehlen des Unterschieds zwischen Modell und Kopie mutiert er zu einer Höchstform des Simulakrum. Das Zweifache ist daher eine unmögliche Aporie des platonischen Gedankens. Dalí verstand sich selbst als eine simulakre Kopie seines älteren Bruders, der ebenso Salvador hieß und nur neun Monate vor seiner Geburt verstarb. In *Das geheime Leben des Salvador Dalí*, seiner Pseudo-Autobiografie, schreibt Dalí, dass er und sein Bruder nicht zu unterscheiden waren und sich wie ein Tropfen Wasser dem anderen glichen.

Das Zitat aus *Das geheime Leben des Salvador Dalí* (S. 219), gibt eine Passage aus Bretons „Introduction to the Discourse on the Paucity of Reality“ wieder: „Was auch Gegensätzliches gesagt werden mag, zwei Blätter eines Baumes sind einander gleich. Sie sind gar dasselbe Blatt. Ich beharre darauf, dass zwei Tropfen einander so ähneln weil sie an sich derselbe sind.“, in: *What is Surrealism? Selected Writings.*, hg. von Franklin Rosemount. New York 1978, S. 23.

In Ian Gibsons *The Shameful Life of Salvador Dalí* verspottet der Autor diese Theorie, aber auf der beharrlichen Suche des Biografen nach dem „echten“ Dalí, hat er hier etwas Wesentliches nicht verstanden. Dichter an Dalís Ansatz in *Bildnis meines toten Bruders* (1963, Abb. 4), mit einer Vergrößerung einer erhaltenen Fotografie des verlorenen älteren Bruders und mehrfachen Hinweisen auf Replikationspro-

futile reenactments, or is reenactment the little enough that we can truly be about?”

Hillel Schwartz, *The Culture of the Copy: Striking Likenesses, Unreasonable Facsimiles*, New York, 1996, 377.

Unlike the ultimately rather tedious 1980s appropriation art, Brown does not simply replicate the pictures he copies: he manipulates, stretches, and warps them. The act of painting is also an occasion for Brown to free associate on his sources, hybridising pictures and titles. The logic of blending Dalí with appropriated sci-fi imagery owes in part to their lowbrow, populist appeal. “Fragonard is chocolate boxy, Dalí is archetypal adolescent surrealism, science fiction is sensationalist and utopian, appealing art for the masses,” observes Brown.

Interview with Stephen Hepworth, 67.

But it is also justified by the fact that both these image categories conjure up an impossible, simulacral unreality using the pictorial devices of realism. Anxieties regarding an image world deprived of reference, a consequence of the increasing mediation of reality by photography, television, and now digital images – what Jean Baudrillard in a dystopic mood would term “the desert of the real itself” – had begun to be registered by science fiction writers in the 1960s well before the simulacrum had become a hot topic in continental philosophy.

Jean Baudrillard, “Simulacra and Science Fiction” in *Simulacra and Simulation*, Ann Arbor, 1994, 121–127.



Abb./ill. 3: Salvador Dalí,
Das durchsichtige Scheinbild des falschen Bildes/
Transparent Simulacrum of a Feigned Illusion, 1938

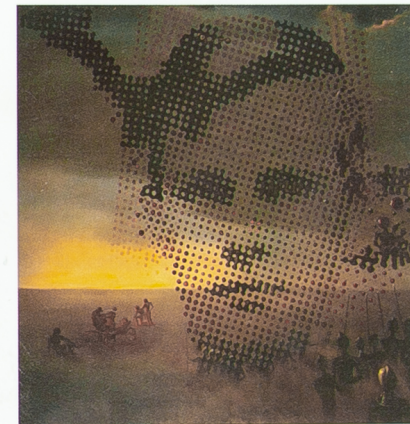


Abb./ill. 4: Salvador Dalí,
Bildnis meines toten Bruders/
Portrait of My Dead Brother, 1963

zesse, einschließlich der Doppelhelix der gemeinsamen DNA, reicht da das Buch des Kulturhistorikers Hillel Schwartz *The Culture of the Copy: Striking Likenesses, Unreasonable Facsimiles* heran. Es handelt sich hierbei um eine verblüffende Sammlung von Berichten der unzähligen Arten, in der sich unser Selbstverständnis eines Lebens in einer Kultur der Kopie neu definiert. Schwartz stellt eine für Dalí höchst relevante Frage: „Sind wir kaum mehr als ein machtloses Nachahmen, oder ist Nachahmung das Wenige, das wir wirklich sein können?“

Hillel Schwartz, *The Culture of the Copy: Striking Likenesses, Unreasonable Facsimiles*. New York 1996, S. 377.

Anders als in der schlussendlich doch sehr peniblen Appropriation Art der achtziger Jahre, kopiert Brown nicht einfach Bilder, er manipuliert, dehnt und verzerrt sie. Das Malen an sich ist eine Gelegenheit für Brown anhand seiner Quellen frei zu assoziieren, Bilder und Titel zu hybridisieren. Die Idee Dalí mit Sci-Fi-Bildern zu vereinen, führt auf deren unpräzisen, populären Reiz zurück. „Fragonard ist schokoladig, Dalí ist archetypischer, adoleszenter Surrealismus, Science-Fiction ist sensationslüstern und utopisch, die gefällige Kunst der Masse“, bemerkt Brown.

Aus einem Interview mit Stephen Hepworth, S. 67.

Das wird auch durch den Umstand gerechtfertigt, dass beide Bildkategorien eine unmögliche, simulakrale Unwirklichkeit durch einen bildlichen Realismus heraufbeschwören. Die Ängste betreffend einer Bilderwelt ohne Bezugs-

As Brown seems also to have recognised, the strange deserted vistas and spatio-temporal disjunctions that derealise pictorial space in Dalí resonate with these later accounts of post-modernity. Dalí is a master of hyper-reality. It is notable that English author J.G. Ballard, who adapted the science fiction genre in order to chronicle the contemporary predicament, was a long-time champion of Dalí.

Ersatz Modernism

It was amidst the highly polarised cultural landscape of the 1930s – a decade in which Dalí's reputation snowballed in the United States – that Clement Greenberg, the arch-defender of modernism, first came to prominence. His writing during that decade culminated with the publication of “Avant-Garde and Kitsch” in the journal *Partisan Review* in autumn 1939. The pivotal importance of that essay is undoubtedly because, as T.J. Clark writes, it sets out the main tenets of a theory of modernism that would persist largely unaltered in Greenberg's subsequent writings. Clark's concern is with the historical consciousness that he claims backs up the defence of modernism in these early texts but that is obscured by the later formalist apologias. It could be argued, however, that the attempt at historical justification only ever occurs *post facto* and even in these early texts serves to rationalise a prior discrimination that Greenberg makes between ‘good’ (morally and aesthetically superior) and ‘bad’ forms of imitation. Greenberg does not endorse a simple opposition between abstraction and illusion, as is sometimes erroneously thought, but rather follows Aristotle's *Poetics* in maintaining that all art is mimetic. Thus, modernism itself is a form

punkte, einer Konsequenz der wachsenden Vermittlung von Wirklichkeit durch Fotografie, Fernsehen und jetzt auch dem digitalen Bild – was Jean Baudrillard in einer dystopischen Stimmung, die „Wüste des Wirklichen selbst“ nennen würde –, wurden von Science-Fiction-Schriftstellern bereits in den Sechzigern, noch lange bevor das Simulakrum zu einem Bonmot der kontinentalen Philosophie wurde, bekundet.

Jean Baudrillard, „Simulacra and Science Fiction“, in: *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor 1994, S. 121-127.

Die seltsamen, verlassen Landschaften und räumlich-zeitlichen Trennungen, die den bildlichen Raum bei Dalí entwicklichen, wie Brown auch zu erkennen scheint, schwingen in den späten Forderungen der Postmoderne mit. Dalí ist ein Meister der Hyperrealität. Es ist daher bemerkenswert, dass der englische Autor J. G. Ballard, der das Science-Fiction-Genre adaptierte, um das zeitgenössische Dilemma festzuhalten, ein langjähriger Verfechter von Dalí war.

Ersatzmoderne

Inmitten der stark polarisierten kulturellen Landschaft der dreißiger Jahre – ein Jahrzehnt, in dem sich Dalí's Ruf in den Vereinigten Staaten zu verbreiten begann – erlangte der große Verteidiger der Moderne, Clement Greenberg, seine Berühmtheit. Seine Tätigkeit als Schriftsteller in dieser Zeit gipfelte in der Veröffentlichung von „Avantgarde und Kitsch“ in der *Partisan Review* im Herbst 1939. Die zentrale Bedeutung dieses Aufsatzes liegt zweifellos darin, wie T. J. Clark schreibt,

of imitation – ‘the imitation of imitating’ is how Greenberg puts it:

The non-representational or ‘abstract,’ if it is to have aesthetic validity, cannot be arbitrary and accidental, but must stem from obedience to some worthy constraint or original. This constraint, once the world of common, extraverted experience has been renounced, can only be found in the very processes or disciplines by which art and literature have already imitated the former.

Clement Greenberg, “Avant-Garde and Kitsch,” in *Partisan Review* vol. VI, no. 5 (fall 1939), 34-49. In *Pollock and After. The Critical Debate*, ed. Francis Frascina, New York, 1985, 21-33.

The authority of modernism, its status as a well-founded claimant, results from its obedience to – its dutiful imitation of – the disciplines and processes of prior illusionistic art.

Over and against the avant-garde (the only true culture still remaining in Greenberg's estimation) stands a debased, meretricious and wholly insidious form of imitation to which in 1939 he attached the foreign German-sounding label of kitsch. Kitsch encompassed a variety of cultural forms which, at that apocalyptic moment, were viewed as threatening the elite culture that Greenberg, as a disciple of T.S. Eliot, felt duty-bound to defend: everything from Stalinist socialist realism to the home-grown menace of capitalist mass culture – “popular, commercial art and literature with their chromeotypes, magazine covers, illustrations, ads, slick and pulp fiction, comics, Tin Pan Alley music, tap dancing, Hollywood movies, etc., etc.” (All these



Abb./ill. 5: Glenn Brown,
Dali-Christ, 1992

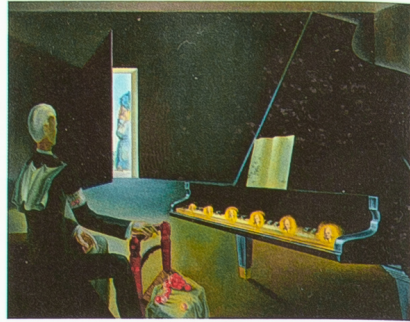


Abb./ill. 6: Salvador Dalí,
Teilhalluzination: Sechs Erscheinungen von Lenin/
Partial Hallucination: Six Apparitions of Lenin on a
Piano, 1931



Abb./ill. 7: Glenn Brown,
You Take My Place in this Showdown, 1993

Grundsätze zur Theorie der Moderne abzu-
stecken, die in Greenbergs weiterem Schaffen
größtenteils unverändert bestehen bleiben. Clark
konzentriert sich hier auf ein Geschichtsbe-
wusstsein, von dem er behauptet, es bestätige
die Verteidigungen der Moderne der frühen
Texte, das aber von späteren formalistischen
Rechtfertigungen verunklart wird. Es bleibe
zu diskutieren, ob der Versuch der historischen
Rechtfertigung immer erst *post facto* auftritt
und selbst in den frühen Texten der Rationa-
lisierung einer vorangegangenen Diskrimi-
nierung dient, die Greenberg zwischen „guter“
(moralisch und ästhetisch überlegener) und
„schlechter“ Imitation unterscheiden lässt.
Greenberg befürwortet keine einfache Opposi-
tion zwischen Abstraktion und Illusion, wie
manchmal fälschlich angenommen wird. Er
richtet sich eher nach Aristoteles' *Poetik*, in dem
Glauben, dass jedwede Kunst mimetisch ist.
Die Moderne selbst ist also Imitation – Green-
berg nennt es das „imitieren des Imitierens“:

„Das Gegenstandslose oder ‚Abstrakte‘ darf,
wenn es ästhetische Geltung haben soll, nicht
willkürlich oder zufällig sein, sondern muß
aus der Unterordnung unter eine geeignete
Beschränkung oder ein Vorbild erwachsen.“

Clement Greenberg, „Avantgarde und Kitsch“
(1939), in: Ders., *Die Essenz der Moderne*.
Ausgewählte Kritiken und Essays, hg. von Michael
Glasmeyer. Dresden 1997, S. 34.

Die Autorität der Moderne, ihr Status als
begründete Klägerin, stammt aus ihrer
Gefügigkeit – ihrer pflichtgetreuen Imitation –
zu den Disziplinen und Entwicklungen der
vorangegangenen illusionistischen Kunst.

things consort promiscuously as reference
points for Brown's painting.) Where Greenberg
saw modernism as a last refuge of authenticity,
kitsch on the other hand was inauthentic, ersatz
culture: it uses for raw material "the debased
and academicized simulacra of genuine culture"
and yields only "vicarious experience and faked
sensations." Kitsch is an illegitimate copy,
offering a mere semblance of the true culture
whose effects it conspires to replicate: "If the
avant-garde imitates the processes of art, kitsch,
we now see, imitates its effects." This Platonic
dichotomy between an imitation that is faithful
to the essence of painting, as opposed to a purely
external imitation of effects, marks the gulf
that separates "two such simultaneous cultural
phenomena as the avant-garde and kitsch."

Though it lies beyond the scope of this essay, there
would be mileage in exploring the influence
of Jewish religious prohibitions upon the terms
in which Greenberg condemns kitsch as a promiscu-
ous form of imitation.

In a footnote to the essay "Avant-Garde and
Kitsch," Greenberg claimed that surrealism,
notwithstanding its radical politics, was a
reactionary trend bent on restoring literary
subject matter to art. The task of modernist
painting, according to Greenberg, was to purge
itself of alien elements, above all literature.
He especially berates Dalí, an artist whose fault
"is to represent the processes and concepts
of his consciousness, not the processes of his
medium." When Greenberg comes to write
about surrealism some time later, in 1944, it is
notable that by then he annexes the whole of
surrealist art to his definition of kitsch, though
plainly he still has in mind Dalí who was, by

Der einzigen – nach Greenberg – wahren Kultur steht die minderwertige, trügerische und tückische Imitation gegenüber, der er 1939 das Label Kitsch verleiht. Kitsch umfasst eine Reihe kultureller Formen, die, zu jenem apokalyptischen Moment, die Elite-Kultur zu bedrohen schien, die Greenberg, als treuer Anhänger von T. S. Eliot, so pflichtschuldig verteidigt: von stalinistischem, sozialistischem Realismus zur selbst gemachten Bedrohung der kapitalistischen Massenkultur – „populäre, kommerzielle Kunst und Literatur mit ihren Vierfarbendruckern, Zeitschriftenbildern, Illustrationen, Werbeanzeigen, Groschenromanen, Comics, Schlagermusik, Stepptanz, Hollywood-Filmen etc.“

Ebd., S. 38.

(All diese Dinge verkehren frei miteinander als Bezugspunkte für Browns Arbeiten.) Wenn Greenberg die Moderne als letztes Refugium von Authentizität sah, so war Kitsch wiederum *nicht* authentisch: eine falsche Kultur, die sich die „entwerteten und akademisierten Simulakren der echten Kultur als sein Rohmaterial aneignet“, die „Erfahrung aus zweiter Hand, vorgetäuschte Empfindung“ hervorbringt.

Ebd., S. 40.

Kitsch ist eine illegitime Kopie, die allein den Anschein echter Kultur vermittelt, deren Effekte sie imitiert: „Wenn die Avantgarde die Verfahrensweisen der Kunst nachahmt, dann ahmt der Kitsch, wie wir nun sehen, ihre Wirkungen nach.“

then, the most publicly visible face of surrealism in the United States:

For the sake of hallucinatory vividness the surrealists have copied the effects of the calendar reproduction, postal card chromeotype and magazine illustration ... they prize the qualities of the popular reproduction because of its incongruously prosaic associations and because the reproduction heightens illusionistic effect by erasing paint texture and brushstroke.

Clement Greenberg, „Surrealist Painting“ (1944), in *The Collected Essays and Criticism vol.1*, Chicago, 1986, 225–231; 229.

It must be said that this is quite a shrewd observation, though it may be that Greenberg was merely following Dalí's lead in characterising his art as hand-painted colour photography of the dream world. At any rate, it took an insider with his finger on the surrealist pulse to have discerned this trait previously. Louis Aragon, in the essay „The Challenge of Painting“ (a catalogue preface for an exhibition of surrealist collage), drew attention to Dalí's perverse, anti-modernist adaptation of the collage medium in which painted passages strive to emulate the appearance of collaged fragments and vice versa, confounding the hand-painted with the mechanically reproduced.

Louis Aragon, „The Challenge to Painting,“ in Pontus Hultén ed., *The Surrealists Look at Art*, Venice, 1990, 69. The picture *The First Days of Spring* (1929) illustrates this peculiar use of the collage medium.

Ebd. S. 47.

Diese platonische Dichotomie zwischen einer Imitation, die dem Wesen der Malerei getreu ist statt einer rein äußerlichen Imitation der Effekte, markiert den Graben zwischen den beiden „zeitgleichen Kulturphänomenen, wie es die Avantgarde und der Kitsch sind“.

Ebd. Wenngleich es den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen würde, würde es sich lohnen, den Einfluss der jüdisch-religiösen Verbote zu untersuchen, aufgrund derer Greenberg Kitsch als promiskuitive Form der Imitation verdammt.

In einer Fußnote des Aufsatzes „Avantgarde und Kitsch“ behauptet Greenberg, dass der Surrealismus, ungeachtet seiner radikalen Einstellungen, ein reaktionärer Trend mit dem Ziel war, literarische Themen zur Kunst zu machen. Die Aufgabe der modernen Malerei, nach Greenberg, war es, sich von fremden Elementen zu reinigen, vor allem aber von der Literatur. Insbesondere Dalí wirft er vor, ein Künstler zu sein, dessen Makel es ist „die Prozesse und Konzepte seines Bewusstseins darzustellen statt der Prozesse seines Mediums.“ Als Greenberg 1944 über den Surrealismus schreibt, ist es auffallend, dass er seine Definition von Kitsch der gesamten surrealistischen Kunst beilegt, wenngleich er schlicht an Dalí denkt, der zu diesem Zeitpunkt das bekannteste Gesicht des Surrealismus in den Vereinigten Staaten war:

„Wegen dieser halluzinatorischen Lebendigkeit haben die Surrealisten die Effekte von Kalenderreproduktionen, Farbpostkarten und Illustrierenbildern nachgeahmt. Allgemein schätzen

Less charitably, the newspaper critic Waldemar Januszczak has branded Dalí the poster king, observing that “his work is not so much eminently reproducible as a reproduction already.”

Waldemar Januszczak, *The Guardian* (17 June 1980), 10.

Brown, who deploys the deceptions of *trompe l'oeil* with no less finesse than Dalí, poses similar conundrums for present day audiences. The Goldsmiths-trained practitioner is savvy about Gerhard Richter and has swotted up on Walter Benjamin, drawing upon a weighty body of postmodern theory interrogating the relationship of painting to photography. Those who expectantly awaited a return of painting in the Turner Prize were destined to have their hopes dashed: as Tate's curator of interpretation, Simon Wilson, hastened to point out, Brown “merely appropriates ideas” – that is to say, despite appearances, his work is conceptual rather than painterly. For an artist whose formation was in the 'eighties and early 'nineties, one imagines that the magazine *Modern Painters*, with its militant advocacy of the School of London and polemics against photographic-based practices, lies behind his wholly ironic engagement with the painterliness of Frank Auerbach, in which the airbrushed flatness of Brown's meticulous copy is a visual synonym for ironed-out expressive affect. On this point, the artist's long-time friend, Michael Stubbs, incisively remarks: “Brown offers us a flat simulacrum of the Expressionist work, a patiently copied version of the machismo gesture even though it's painted ‘for real.’”

sie die Eigenschaften der populären Reproduktionen wegen ihrer ausgefallenen prosaischen Assoziation, und weil die Reproduktion den illusionistischen Effekt noch erhöht, indem sie die Textur der Farbe und den Pinselstrich unsichtbar macht.“

Clement Greenberg, „Surrealistische Malerei“ (1944), in: Ders., *Die Essenz der Moderne*, S. 89.

Es soll hier angemerkt sein, dass das eine etwas durchtriebene Beobachtung ist, wenn es auch sein kann, dass Greenberg einfach nur Dalís Vorbild folgte, indem er seine Kunst als handkolorierte Fotografie einer Traumwelt charakterisierte. Wie dem auch sei, es bedurfte eines Insiders am Puls der surrealistischen Zeit, dieses Merkmal bereits zu unterscheiden. In seinem Aufsatz „Die Malerei in der Herausforderung“ (ein Katalogvorwort zu einer Ausstellung surrealistischer Collagen) wies Louis Aragon auf Dalís perverse, anti-moderne Adaption der Collage hin, in der gezeichnete Passagen Collage-Charakter nachahmen und umgekehrt, und das Gemalte mit dem von mechanisch Produzierten verwechselt wird.

Louis Aragon, „The Challenge to Painting“, in: *The Surrealists Look at Art*, hg. von Pontus Hultén. Venedig 1990, S. 69. Das Bild *Der erste Tag des Frühlings* (1929) illustriert diese spezifische Verwendung des Mediums Collage.

Weniger großzügig kennzeichnete der Kritiker Waldemar Januszczak Dalí als Poster-König, indem er anmerkte, dass „seine Arbeit nicht so sehr reproduzierbar sei als vielmehr bereits eine Reproduktion.“

Michael Stubbs, „Glenn Brown: No Visible Means of Support“, in *Glenn Brown*, exh. cat., Tate Liverpool, 2009, 105.

Brown’s surfaces ambiguously resemble the much-vaunted flatness of the modernist picture plane while betraying the values of literalness and presence the latter was held to embody. Though he plainly has a firsthand acquaintance with many of the original artworks that occupy him – *Oscillate Wildly* (1999), a picture in his Turner Prize exhibition, reworked Dalí’s *Autumn Cannibalism* (1936) in Tate’s collection – it seems that he prefers to paint from reproductions and wilfully exploits the degradation of the image, the distortions of colour and other idiosyncrasies, that are an inevitable byproduct of reproductive technologies. *Oscillate Wildly* is like a black and white illustration of the original culled from an art history textbook that has been anamorphically stretched to the proportions of Picasso’s *Guernica*. “I like the idea of working from reproductions,” Brown says. “There’s a purposeful impoverishment in living via second-hand information – in a world of videos, computers, film. I like the cheesy qualities of reproduction, especially when the colour goes way off and becomes acidic.”

“Artificial Intelligence,” Interview with Sarah Kent, *Time Out*, October 25, 2000.

When I spoke to Brown, he denied being attracted to Dalí on this score, notwithstanding the evidence of works such as *Dalí-Christ* (1992, ill. 5), which apparently responds to the overripe, artificially vivid hues of the original, *Soft Construction with Boiled Beans* (1936).

Waldemar Januszczak, *The Guardian*, 17. Juni 1980, S. 10.

Brown, der die Täuschungen des *trompe l’œil* mit vergleichbarer Finesse wie Dalí anwendet, stellt ähnliche Rätsel für ein zeitgenössisches Publikum auf. Der Goldsmith-Absolvent ist Gerhard Richter bewandert, hat Walter Benjamin gebüffelt und stützt sich auf ein beachtliches Gewicht postmoderner Theorie, um die Beziehung von Malerei und Fotografie zu untersuchen. Wer die Rückkehr des Turner Prize zur Malerei erwartete, dessen Hoffnungen mussten zerschellen: Der Tate-Kurator der Interpretation Simon Wilson beeilte sich darauf hinzuweisen, Brown „ordne Ideen nur zu“ – soll heißen, dass trotz ihrer Erscheinung seine Arbeit konzeptuell statt malerisch bleibt. Für einen Künstler, dessen formative Zeit die achtziger und neunziger Jahre waren, möchte man meinen, dass die Zeitschrift *Modern Painters* – die für ihre militante Fürsprache für die School of London bekannt ist, sowie für ihre Polemiken gegen foto-basierte Praktiken – hinter der ironischen Auseinandersetzung mit dem Malerischen von Frank Auerbach steht, in der die mit Airbrush gemalte Flachheit von Browns sorgfältigen Kopien ein visuelles Synonym eines ausgebügelten, expressiven Affekts ist. Hierzu bemerkt der langjährige Freund des Künstlers, Michael Stubbs: „Brown bietet uns ein flaches Simulakrum der expressionistischen Arbeiten an, eine geduldig kopierte Version der Macho-Geste, selbst wenn es ‚wirklich‘ gemalt wurde.“

Michael Stubbs, „Glenn Brown: No Visible Means of Support“, in: *Glenn Brown*, Ausst.-Kat., Tate Liverpool, 2009, S. 105.

The danger of the simulacrum, and the reason why for Greenberg it must be rejected beyond the pale of modern art, abjected one might say, is that it offends the very terms upon which the defence of modernism is based. We have reached a point where we can recognise that Dalí’s and Brown’s preparedness to side with the simulacral was yet another facet of a systematically elaborated anti-modernist stance that they both share. Taking up the cudgel from Greenberg, the critic Carter Ratcliffe in an essay entitled “Swallowing Dalí” (which has the merit of revealing the visceral basis of the intellectual operation of expulsion) would have us learn an object lesson about the perils of postmodernism, warning direly that it is Dalí’s inauthenticity that matters most.

Carter Ratcliffe, “Swallowing Dalí,” *Artforum* 21, no. 1 (September 1982), 33-40.

The Death of Painting

“Dear Painter, paint me ...” – *Painting the Figure Since Late Picabia*, an exhibition in 2002 at the Centre Georges Pompidou, showcased Glenn Brown together with a number of artists who collectively were held to demonstrate that figurative painting is alive and flourishing.

“Dear Painter, paint me ...” – *Painting the Figure Since Late Picabia*, curated by Alison Gingeras, exh. cat., Centre Georges Pompidou, Paris, 2002.

Its ostensible premise seemed to be to argue that the widely proclaimed death of painting was premature. In fact, much of the contemporary work included in the show could be said to engage conceptually with the condition of

Browns Oberflächen ähneln auf doppeldeutige Weise der viel gerühmten Flachheit der modernen Bildfläche, während sie daran festhält, die Werte der Buchstäblichkeit und Präsenz des Letzteren zu verkörpern. Wenngleich er viele der Originalwerke, die ihn beschäftigen, aus erster Hand kennt – *Oscillate Wildly* (1999), ein Bild in seiner Turner-Prize-Ausstellung, überarbeitete Dalís *Herbstlicher Kannibalismus* (1936) aus der Sammlung Tate – so scheint er es zu bevorzugen, von Reproduktionen abzumalen und nützt willentlich die kompromittierte Qualität des Bildes aus, die Verfälschungen der Farbe und andere Eigenheiten, die ein unvermeidliches Nebenprodukt der reproduktiven Technologien sind. *Oscillate Wildly* ist wie eine Schwarz-Weiß-Zeichnung des Originals aus einem kunsthistorischen Buch, das anamorph auf die Größe von Picassos *Guernica* ausgedehnt wurde. „Ich arbeite gerne nach Reproduktionen“, sagt Brown. „Von Informationen aus zweiter Hand zu leben enthält eine entschlossene Verarmung – in einer Welt voller Videos, Computer und Film. Ich mag diese geschmacklose Qualität der Reproduktionen, vor allem wenn sich die Farbe komplett verändert und azidisch wird.“

„Artificial Intelligence“, Interview mit Sarah Kent, in: *Time Out*, 25. Oktober 2000.

Als ich mit Brown sprach, leugnete er, diesbezüglich von Dalí angezogen zu sein, ungeachtet solcher Arbeiten wie *Dali-Christ* (1992, Abb. 5), das offensichtlich auf die überreifen, gekünstelt lebendigen Farbtöne des Originals *Weiche Konstruktion mit gekochten Bohnen* (1936) reagiert.

the death (or decline) of painting. A common feature was an un-ironic acceptance of trash contrasting with the high Modernist opposition of avant-garde art and kitsch. Brown, as we have seen, is even-handed in blending willy-nilly references to high and popular culture. In this regard, late Picabia was an apt reference point. By contrast, the inclusion of Bernard Buffet in the selection was anomalous, pointing to the problematic agenda behind the show.

In an essay entitled “The Death or Decline of Art” (1985), the philosopher Gianni Vattimo analyses the death of art under three aspects.

Gianni Vattimo, “The Death or Decline of Art,” in Vattimo, *The End of Modernity: Nihilism and Hermeneutics in Post-Modern Culture*, trans. Jon R. Snyder, Cambridge, 1988.

Hegel’s prediction of art’s sublation by philosophy is realized, he says, albeit in caricatured form, in modernity. Vattimo speaks first of all of art’s obsolescence at the hands of the mass media. Walter Benjamin described the withering away of the auratic properties of art in the age of technological reproduction.

Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction,” in *Illuminations*, ed. Hannah Arendt, trans. Harry Zohn, New York, 1968, 217–251.

The aura, originally a function of the cultic value of the artwork within a fabric of tradition and ritual, came to be linked in the era of autonomous bourgeois art with the uniqueness of the original. (Its corollary, seen from the artist’s point of view, Vattimo asserts, is the idea

Die Gefahr des Simulakrums und der Grund, warum es für Greenberg als völlig inakzeptabel abgelehnt werden muss, um nicht zu sagen *abjected*, ist, dass es gegen alle Regeln verstößt, auf denen die Verteidigung der Moderne aufbaut. An diesem Punkt erkennen wir, dass Dalís und Browns Bereitschaft, sich auf die Seite des Simulakrums zu schlagen, eine weitere Facette einer systematisch ausgearbeiteten, anti-modernen Haltung ist, die sie miteinander teilen. Der Kritiker Carter Ratcliffe schlägt in seinem Aufsatz „Swallowing Dalí“ (mit dem Verdienst, dass er die instinktive Grundlage des gedanklichen Verfahrens der Ausschließung enthüllt) in Greenbergs Kerbe, in dem er uns nur zu gerne eine Lektion über die Gefahren der Postmoderne erteilen möchte, wenn er vor allem Dalís Nicht-Authentizität anprangert.

Carter Ratcliffe, „Swallowing Dalí“, in: *Artforum* 21, Nr. 1, September 1982, S. 33–40.

Der Tod der Malerei

„Lieber Maler, male mir ...“ – *Radikaler Realismus nach Picabia*, eine Ausstellung aus dem Jahre 2002, zeigte Arbeiten von Glenn Brown gemeinsam mit einer Reihe anderer Künstler, um zu zeigen, dass figurative Malerei wächst und gedeiht.

„Lieber Maler, male mir ...“ – *Radikaler Realismus nach Picabia*. Centre Georges Pompidou, Paris, Kunsthalle Wien, Schirn Kunsthalle, Frankfurt a. M. 2002.

Die vordergründige Prämisse schien zu sein, dass das weitverbreitete Postulat des Todes der Malerei etwas voreilig war. Vielmehr aber

of genius.) The generalization of art as entertainment in the mass media is one of the forms of art’s death; a second is the avant-garde ambition to bring about a utopian reintegration of art into life; a third is the path of high modernism, which sets an ever more restricted programme for art as a last ditch reaction to the encroachments of mass culture. The last-mentioned, in which authentic art literally paints itself into a corner – Adorno and Greenberg offer comparable versions of this modernist narrative – is a form of death by suicide. Vattimo states that the actual event of art’s death, which ought to coincide with a cessation of art production, is indefinitely postponed; thus it is more accurate to speak of the decline of art. This paradoxical situation, in which art continues to be produced all the while contemplating its own death, ‘constitutes the historical and ontological constellation in which we move.’

Vattimo, “The Death or Decline of Art,” 52.

The philosopher Arthur Danto has observed that the end of art was “in the air” in the mid-1980s, a period that coincides with Brown’s formation as a painter. Hans Belting’s *The End of the History of Art?*, originally published in German in 1983, became available in English translation in 1987, while Danto’s “The End of Art” was lead essay in a book titled *The Death of Art* (1984). Although Vattimo’s prognosis for art is framed by his perspective on the death of metaphysics, as Danto notes, while his and Belting’s analyses are internal to the art world, Vattimo does comment upon various artistic developments in the 1960s and 70s that heralded a rift with modernist autonomy: “earth-works, body art, street theater, and so on [in which]

ließe sich sagen, dass die zeitgenössischen Arbeiten in der Ausstellung sich konzeptuell durchaus mit diesem Tod (oder Untergang) der Malerei auseinandersetzen. Ein gemeinsames Merkmal war die unironische Aufnahme von Schund, die der hohen modernen Opposition von Avantgarde-Kunst und Kitsch gegenüberstand. Brown, wie wir gesehen haben, vermischt unparteiisch planlose Referenzen der hohen und gefälligen Kunst. Diesbezüglich ist der späte Picasso ein passender Bezugspunkt. Im Gegensatz dazu steht die ungewöhnliche Aufnahme von Bernard Buffet, die die problematische Absicht der Ausstellung verdeutlicht.

In seinem Aufsatz mit dem Titel „Tod oder Untergang der Kunst“ (1985) analysiert der Philosoph Gianni Vattimo den Tod der Kunst anhand dreier Aspekte.

Gianni Vattimo, „Tod oder Untergang der Kunst“, in: Ders., *Das Ende der Moderne*, übers. von Rafael Capuro. Stuttgart 1990.

Hegels Prognose, dass die Kunst durch die Philosophie aufgehoben wird, sieht er in der Moderne bestätigt, wenngleich auf karikierte Weise. Vattimo spricht vor allem von der Veralterung der Kunst in den Händen der Massenmedien. Walter Benjamin beschrieb das Verblühen der Aura der Kunst im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.

Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt a. M. 1963.

Die Aura, die ursprünglich den kultischen Wert des Kunstwerks zwischen Tradition und Ritual

the status of the work becomes constitutively ambiguous.” One of the consequences for Brown was that the status of painting became his abiding concern. This was not, as it was for Greenberg, a question of defining the essence of painting, but a question of how or whether painting was any longer possible. This is the case even when Brown makes a foray into sculpture: the three dimensional expressionist brush strokes that he displays in sealed Perspex vitrines like a museum display of some now extinct species have, as their true subject, painting, not sculpture. Among the artists Brown acknowledges as influencing his practice is Gerhard Richter whose trademark blur fills the background of several of Brown’s more recent canvases. The invocation of Richter, an artist whose entire oeuvre is a reflection upon the condition of the end of painting, establishes a baseline from which Brown takes off. Brown’s insistent references to the Old Masters – Rembrandt and El Greco are two of his favourites – express his belatedness in relation to a history of art that is ended. In this respect, they are less an affectionate homage than a parody, less like Picasso’s reworkings of the same artists than René Magritte’s mocking of the artistic canon in the pictures he produced in the 1940s under the German Occupation. (Another whole essay could be written about Brown’s relation to Magritte, the most philosophical surrealist. The incongruous mismatch of title and image, which forces us back to painting as the real subject, is a trademark of Brown’s work that insistently recalls Magritte.) Brown also plays havoc with the hierarchy of genres that govern traditional high art. An example of this is the series of flower-headed women, inspired once again by Dalí’s example, that conflate still life with portraiture.

ausmachte, wurde in der Ära der autonomen bürgerlichen Kunst mit der Einmaligkeit des Originals verbunden. (Seine logische Folge, vom künstlerischen Standpunkt aus gesehen, bestätigt Vattimo, ist die Vorstellung von Genie.) Die Verallgemeinerung von Kunst als Unterhaltung in den Massenmedien ist eine der Formen des Todes der Kunst. Eine weitere ist das Streben der Avantgarde nach einer utopischen Wiedereingliederung von der Kunst in das Leben. Eine dritte ist jener Weg der Moderne, die ein noch restriktiveres Programm der Kunst als ein letztes Aufbäumen gegen die Übergriffe der Massenkultur erstellt. Letzteres, wo sich authentische Kunst in die Klemme bringt – Adorno und Greenberg bieten vergleichbare Versionen der modernen Erzählung an –, ist eine Form des Selbstmordes. Vattimo konstatiert, dass der Vorgang des Todes der Kunst, der mit dem Stillstand von Kunstproduktion zusammenfällt, auf unbestimmte Zeit verschoben ist. Daher ist es treffender, vom *Untergang* der Kunst zu sprechen. Diese paradoxe Situation, in der Kunst weiterhin produziert wird, während ihr eigener Tod erwogen wird, „stellt eine historische wie ontologische Konstellation dar, innerhalb derer wir uns bewegen.“

Gianni Vattimo, „Tod oder Untergang der Kunst“, S. 52.

Der Philosoph Arthur Danto bemerkte Mitte der achtziger Jahre, dass das Ende der Kunst „in der Luft“ lag, jene Zeitspanne, in der sich Brown als Maler begann zu entwickeln. Hans Belting’s *Das Ende der Kunstgeschichte*, ursprünglich 1983 auf Deutsch erschienen, wurde in englischer Übersetzung 1987 erhältlich, während Dantos „The End of Art“ ein Leitartikel in dem Buch

Dalí, I would argue, evolved in a paradoxical relation of simultaneous recognition and disavowal of the death of art. “Instead of Reaction, or Revolution, RENAISSANCE!” he proclaims with false bravado.

Dalí, *The Secret Life*, 398.

Abandoning the revolutionary aspirations of the historical avant-garde – he declared surrealism finished – and suspicious of abstraction, Dalí tried to fill the resultant vacuum by a renewed emphasis on traditional painting skills. The vitriolic diatribes against modern art in such tracts as *Les Cocus du vieil art moderne* [*The Cuckolds of Antiquated Modern Art*] (1956) echo similar pronouncements by Giorgio de Chirico, who blamed the decadence of painting upon a pervasive deskilling.

See Giorgio de Chirico, “The Technique of Painting,” in *The Memoirs of Giorgio de Chirico*, trans. Margaret Crosland, New York, 1994.

While purporting to deplore our “era of frightful mechanical progress and spiritual decadence,” in Dalí’s own words, it is striking that the practice of both artists was marked by the very conditions of reproducibility that are held responsible for the decay of art’s aura. There is not the space here to examine in detail the myriad ways in which Dalí’s painting was infiltrated by photographic technologies and associated modes of perception, but like de Chirico’s practice of copying, which only gathered pace in the 1920s, it registered the very conditions that his reversion to a traditional painterly craft supposedly was reacting against.

The Death of Art (1984) war. Obwohl sich Vattimo Prognose für die Kunst auf der Perspektive des Todes der Metaphysik bildete, wie Danto anmerkt, während seine und Belting's Analyse aus der Kunstwelt stammen, so kommentiert Vattimo die verschiedenen künstlerischen Strömungen der sechziger und siebziger Jahre, die einen Bruch mit der modernen Autonomie ankündigen: „Land Art, Body Art, Straßentheater und so weiter, in denen der Stellenwert des Kunstwerks immer unklarer wird.“ Für Brown wurde eine der Konsequenzen daraus, dass der Stellenwert der Malerei zu seinem Anliegen wurde. Es ging ihm dabei nicht, wie Greenberg, um das Wesen der Malerei, sondern ob und wie Malerei nach wie vor bestehen kann. Das ist auch der Fall, wenn Brown Vorstöße in die Skulptur macht: Der dreidimensionale, expressionistische Pinselstrich, den er in einer versiegelten Perspex-Vitrine präsentiert wie in einem Museum, das eine ausgestorbene Spezies ausstellt, hat die Malerei und nicht die Skulptur zum Thema. Unter den Künstlern, die Brown zu seinen Einflüssen zählt, ist Gerhard Richter, zu dessen Markenzeichen die unscharfe Darstellung zählt und die in Browns neueren Leinwänden oft im Hintergrund zu finden ist. Der Bezug auf Richter, dessen gesamtes Œuvre eine Reflexion auf das Ende der Malerei ist, bildet eine Basis für Brown. Browns kontinuierliche Bezugnahmen auf alte Meister – Rembrandt und El Greco gehören zu seinen beiden Favoriten – drücken etwas hinsichtlich seiner Beziehung zu einer Kunstgeschichte aus, die es nicht mehr gibt. So gesehen sind sie weniger eine herzliche Hommage als vielmehr eine Parodie, nicht so sehr wie Picassos Bearbeitungen desselben Künstlers, als wie René Magrittes Gespött des künstlerischen Kanons in den

Suffice to note Dalí's definition of painting as: "Photographie' à la main et en couleurs de l'irrationalité concrète' et du monde imaginaire en général.", in "Derniers modes d'excitation intellectuelle pour l'été 1934," *Documents* 34 (June 1934). 33-5.

Putting a psychoanalytic gloss on the end-yet-continuation of painting, Yve-Alain Bois argues that the "task of mourning" that one might more naturally associate with postmodern art also fell to modernism at the beginning of the twentieth century.

Yve-Alain Bois, "Painting: The Task of Mourning," in *Endgame: Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture*, Boston, 1986, 29-49.

The end of modern art was foretold in its birth. The origins of abstraction, Bois notes, can be located in the liberation from mimesis brought about by the invention of photography with which it is historically co-terminus. At the same time, the crisis of art in industrial modernity, due to the appearance of photography, and mass reproduction, was understood as signaling the end of art. In a remark that underscores the unavoidable centrality of Marcel Duchamp to this rhetoric of the "end," Bois writes: "Mass production seemed to bode the end of painting through its most elaborate *mise-en-scène*, the invention of the readymade."

Ibid., 31. In a comment that bears upon Dalí's emulation of Ernest Meissonier's technique, Bois observes that traditional painterly finish and the mechanical come together and are fused in the slick surface of nineteenth-century academic painting – to which modernism, of course, arose in opposition.

Bildern, die er in den vierziger Jahren während der deutschen Besatzung schuf. (Man könnte einen ganzen Aufsatz über Browns Beziehung zu Magritte, dem philosophischsten Surrealisten, aufwenden. Die unvereinbaren Fehlpaarungen von Titel und Bild, die uns zurück zur Malerei als dem echten Thema führen, ist eines von Browns Kennzeichen, das beharrlich an Magritte erinnert.) Brown richtet auch in der Hierarchie der Gattungen in der traditionell hohen Kunst Verwüstung an. Ein Beispiel dafür wäre die Serie der Frauen mit Blumenköpfen, erneut von Dalí inspiriert, der Stillleben und Porträt verschmelzen ließ.

Dalí, so behaupte ich, entwickelte sich aus einer paradoxen Beziehung von Anerkennung und Nichtanerkennung des Todes der Kunst heraus. „Statt Reaktion oder Revolution, RENAISSANCE“,

Salvador Dalí, *Das geheime Leben des Salvador Dalí*, S. 687.

verkündet er mit unaufrichtigem Wagemut. Die revolutionären Bestrebungen der historischen Avantgarde hinter sich lassend – er erklärte den Surrealismus als beendet – und der Abstraktion gegenüber suspekt, versuchte Dalí, das daraus resultierende Vakuum mit erneutem Nachdruck auf traditionelles malerisches Talent zu füllen. Die beißenden Hetzreden gegen die moderne Kunst in Abhandlungen wie *Les Cocus du vieil art moderne* (1956) geben ähnliche Erklärungen von Giorgio de Chirico wieder, der die Dekadenz der Malerei auf eine tiefgreifende Disqualifizierung zurückführte.

These same conditions also engender, by way of reaction, "the essentialist urge of modernist [abstract] painting" – to which, of course, Dalí was inveterately opposed. Although it would be foolhardy to apply a diagnostic label to Dalí, his response to what he understood as the decline of art bears the hallmarks of a manic defense, such as Bois discerns in appropriation art, more so than of mourning. Mania is a defensive operation equivalent to a denial and its behavioural and psychical correlates are over-activity, triumphalism, and oral cannibalism – all very familiar Dalinian traits.

Dalí's misfortune as a painter, and there can be no doubt that he was passionate about the craft of painting, was to have come after the "end" of art. Painting could only ever be for Dalí a simulacrum of painting. He repeatedly portrays painting itself as needing to be propped up perilously from within the picture frame – by one of his famous crutches in one instance, and by the lid of a grand piano in another. *Partial Hallucination: Six Apparitions of Lenin on a Piano* (1931, ill. 6) is like a textbook exercise in post-Renaissance single point perspective.

Dalí's library at the Fundació Gala-Salvador Dalí contains several classic treatises on perspective.

Note that the raised lid of the piano precisely touches the back edge of the ceiling in a simple box-shaped room. The edge runs strictly parallel to the upper border of the painting for which it serves as a proxy within the image. Thus, the piano lid, like the opened door at the back of the room, opens up a pictorial space that it supports, as it is in turn supported. In *Sleep* (c. 1937), a self-portrait head is held aloft by crutches,

Siehe Giorgio de Chirico, „The Technique of Painting“, in: *The Memoirs of Giorgio de Chirico*, übers. von Margaret Crosland. New York 1994.

Unsere „Ära schrecklicher mechanischer Prozesse und spiritueller Dekadenz“, so Dalís eigene Worte, missbilligend, so ist es doch erstaunlich, dass die Arbeit beider Künstler von den Bedingungen ihrer Reproduzierbarkeit geprägt ist, die für den Verfall der Aura der Kunst verantwortlich zeichnen. Es würde den Rahmen sprengen, die unzähligen Wege, in denen Dalís Gemälde von der Fotografie und ähnlichen Wahrnehmungsformen durchsetzt wurden, zu untersuchen, aber wie de Chiricos Vervielfältigungspraxis, die erst in den zwanziger Jahren in Schwung kam, kommen hier dieselben Bedingungen zu tragen, denen seine Rückkehr zum traditionellen malerischen Handwerk angeblich entgegenstand.

Es mag genügen, auf Dalís Definition der Malerei als: „Photographie' à la main et en couleurs de l'irrationalité concrète' et du monde imaginaire en général“ hinzuweisen, aus: „Derniers modes d'excitation intellectuelle pour l'été 1934“, in: *Documents*, 34, Juni 1934, S. 33-5.

Yve-Alain Bois verleiht der Debatte um das „Ende der Malerei, die dennoch weiterbesteht“ psychoanalytischen Glanz, indem er die „Aufgabe des Trauerns“, die man gemeinhin mit postmoderner Kunst assoziieren möchte, auch der Moderne am Beginn des 20. Jahrhunderts zuweist.

Yve-Alain Bois, „Painting: The Task of Mourning“, in: *Endgame: Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture*. Boston 1986, S. 29-49.

as if to infer that the whole edifice of the dream world is liable to come crashing down at any instant, but one of the crutches has also been called upon to preserve the upper edge of the picture from toppling down like a shutter with it. Painting limps along, leaning on a prosthetic support. More than likely, Dalí was familiar with Freud's account of propping (anaclisis or *Anlehnung*) as a pervasive psychological operation, but he adapts it to comment wryly on the precarious condition of painting. *You Take My Place in this Showdown* (1993, ill. 7), Brown's remake of Dalí's picture *The Great Masturbator* (1929), rotates the work from a landscape format to a portrait one. The resultant lateral compression causes the central motif, a profile head (in fact, a self-portrait of Dalí), to buckle and droop like one of his famous soft watches so that Brown was forced to shove a crutch underneath it. Evidently, its function is to stop the whole pictorial image from sinking downwards.

Brown admits to drawing upon Dalí's obsession with the *putrefact*, and in an interview where he elaborates upon this matter, he relates the colours of putrefaction to the “decay” that is a by-product of the always-already-reproduced status of the postmodern image: “The subject was always the unhealthy, unreal world of books and illustrations. A world where the only air available was between the pages. Putrefaction seems to describe the colours of that world.”

Where there is a whiff of decay, we naturally also look for a corpse. That corpse is painting.

Die Ursprünge der Abstraktion, so meint Bois, liegen in der Befreiung von der Mimesis durch die Erfindung der Fotografie, an die sie historisch grenzt. Gleichzeitig aber wurde die Krise der Kunst der industriellen Moderne wegen der Fotografie und der Massenproduktion so verstanden, als würden sie das Ende der Kunst signalisieren. In einer Bemerkung, die die unvermeidbare zentrale Position Marcel Duchamps in dieser Rhetorik des „Endes“ unterstreicht, schreibt Bois: „Die Massenproduktion schien das Ende der Malerei anzukündigen durch ihr ausgeklügeltstes *mise-en-scène*, der Erfindung des Readymade.“

Ebd., S. 31. In einer Bemerkung, die sich auf Dalís Nachahmung von Ernest Meissoniers Technik bezieht, bemerkt Bois, dass der traditionelle malerische Abschluss und das Mechanische zusammenkommen und sich in der glatten Oberfläche der akademischen Malerei des 19. Jahrhunderts vereinen - wogegen sich natürlich die Moderne erhob.

Dieselben Bedingungen verursachen als Reaktion „das unerlässliche Verlangen der modernen [abstrakten] Malerei“ - dem Dalí natürlich unverbesserlicher entgegengestellt war. Auch wenn es töricht sein mag, Dalí ein diagnostisches Etikett zu verleihen, seine Reaktion auf das, was er als den Untergang der Kunst verstand, trägt eher das Kennzeichen einer fieberhaften Verteidigung, wie es Bois der Appropriation Art zuschreibt, als das des Trauerns. Die Manie ist eine Verteidigungsstrategie, die der Verleugnung gleicht, und Verhalten und Psyche entsprechen ihrer Über-Aktivität, dem Triumphalen und dem oralen Kannibalismus - lauter vertraute Merkmale Dalís.

“Last Night I Dreamt that Somebody Loved Me,” Interview with Stephen Hepworth (London, May 2000), in: *Glenn Brown*, exh. cat., Centre d'art contemporain, Domaine de Kerguéhennec, 2000, 68.

Dalís Pech als Maler – und seine Leidenschaft für das Handwerk der Malerei kann nicht bezweifelt werden – war, dass er nach dem „Ende“ der Kunst auftrat. Die Malerei konnte für Dalí nur noch das Simulakrum der Malerei sein. Er stellte die Malerei selbst vielfach als etwas dar, das innerhalb des Bildrahmens auf unsichere Art gestützt werden musste – wie etwa von seinen berühmten Krücken oder von einem Klavierdeckel. *Teilhalluzination: Sechs Erscheinungen von Lenin* (1931, Abb. 6) ist wie eine Lehrbuchaufgabe zur Zentralperspektive der Post-Renaissance.

Dalís Bibliothek in der Fundació Gala-Salvador Dalí enthält einige Klassiker zur Perspektive.

Man bemerke, wie der Klavierdeckel exakt an die Decke eines schachtelartigen Raumes stößt. Die Kante verläuft parallel zum oberen Rand des Gemäldes, das als Stellvertreter innerhalb des Bildes fungiert. Der Klavierdeckel und die offene Türe am Ende des Raums öffnen Bildräume, die sich gegenseitig stützen. *Der Schlaf* (ca. 1937) ist das Selbstporträt eines Kopfes, der von Krücken getragen wird. Es scheint, als könnte diese Traumwelt augenblicklich einstürzen. Eine der Krücken aber dient auch dazu, die obere Kante des Bildes vom Runterklappen zu bewahren. Die Malerei hinkt also nach und stützt sich auf. Es ist mehr als wahrscheinlich, dass Dalí mit Freuds Interpretationen zur „Anlehnung“ als beherrschende, körperliche Handlung vertraut war, aber er wendet sie als trockenen Kommentar zur unsicheren Position der Malerei an. Browns *You Take My Place in this Showdown* von 1993 (Abb. 7), ein Remake von Dalís *Der große Masturbator* (1929), ist nicht mehr in horizon-

taler, sondern in vertikaler Ausrichtung. Die nunmehrige Querverdichtung resultiert in einem zentralen Motiv, einem Kopf im Profil (ein Selbstporträt Dalís), gewölbt und hängend wie eine seiner berühmten Uhren, sodass Brown gezwungen war, eine Krücke darunter zu schieben. Offensichtlich dient diese dazu, das Bild am Hinabsinken zu hindern.

Brown gibt zu, von Dalís Besessenheit mit der Verwesung zu schöpfen. In einem Interview äußert er sich dazu und verbindet die Farben der Verwesung mit dem „Verfall“, der ein Nebenprodukt des postmodernen Bildes ist, das immer bereits reproduziert: „Das Thema war immer die ungesunde, unreale Welt der Bücher und Illustrationen. Eine Welt, in der die Luft nur zwischen den Seiten besteht. Die Verwesung beschreibt die Farben dieser Welt.“

„Last Night I Dreamt that Somebody Loved Me“, Interview mit Stephen Hepworth. London, Mai 2000, in: Glenn Brown, Ausst.-Kat., Centre d'art contemporain, Domaine de Kerguéhennec 2000, S. 68.

Wo es den Hauch der Verwesung gibt, suchen wir automatisch nach einer Leiche. Und diese Leiche ist die Malerei.