

JAMES HYDE

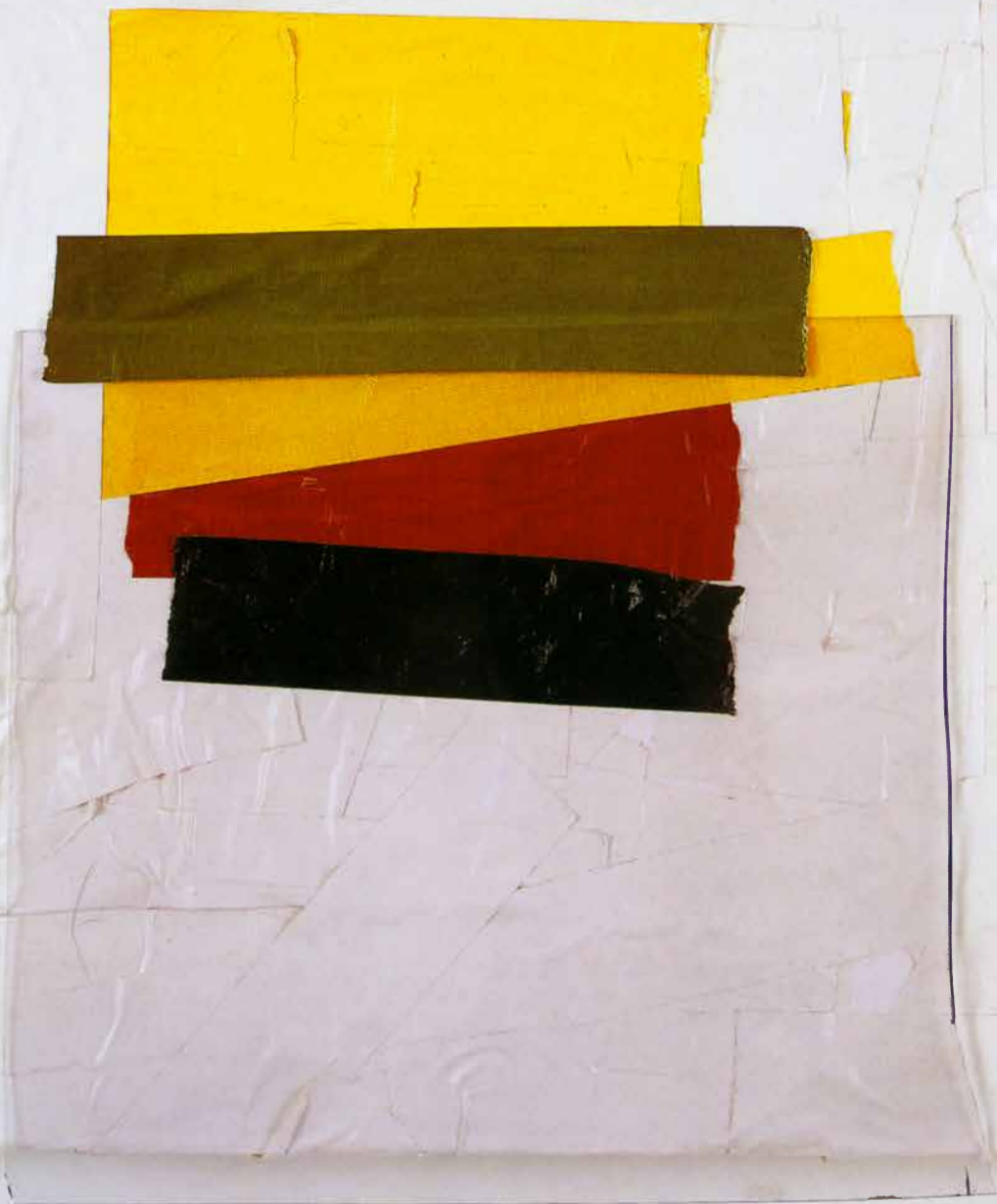
1991/94











JAMES HYDE

Essays by Joseph Masheck David Kaufmann Thomas Zummer

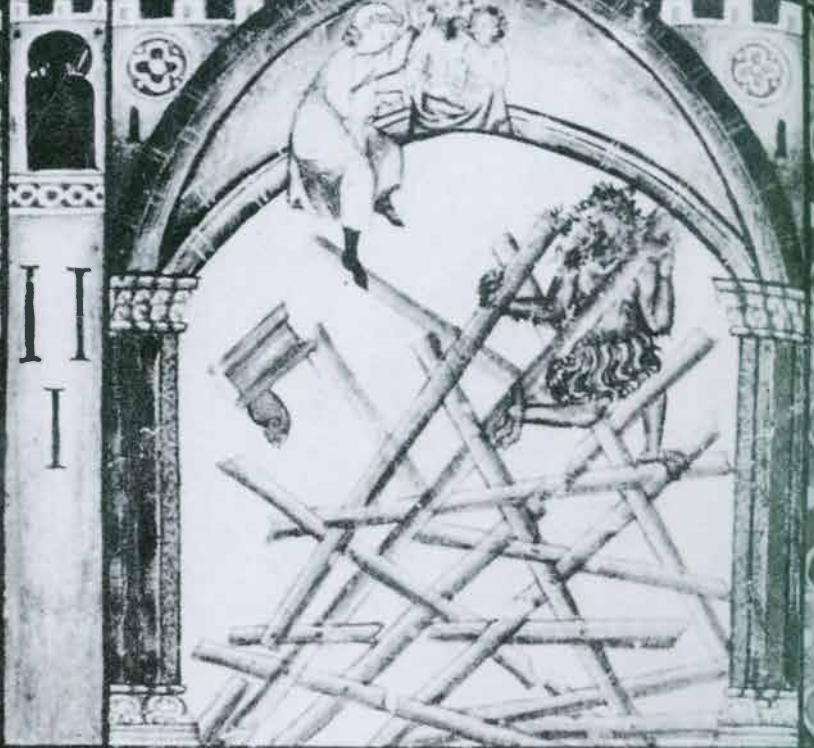
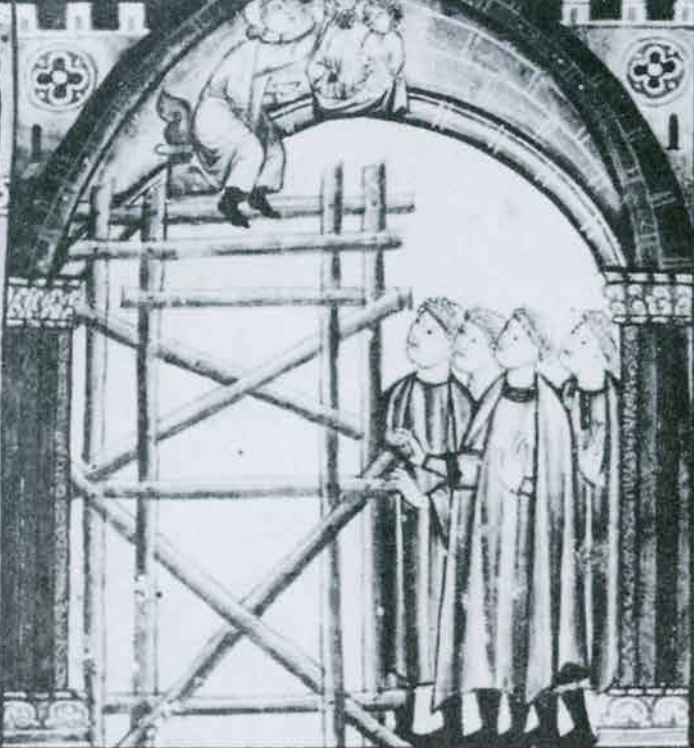
Introductions by
John Good
Elke Uebel



Contents

8. **Joseph Masheck**
Elements, Mechanics (and Products) of Painting
Elemente, Mechanismen (und Produkte) der Malerei
30. **David Kaufmann**
Aesthetics for the Birds and Magic for Those who Actually Look:
The Recent Work of James Hyde
Ästhetik für die Vögel und Zauber für jene, die wirklich hinschauen:
Die neueren Arbeiten von James Hyde
49. **Thomas Zummer**
James Hyde: Varieties of Reference
James Hyde: Vielfältige Referenzen
58. **John Good**
Ideological Impieties in the Works of James Hyde
62. **Elke Uebel**
Wenn die Gebundenheit des Materials endet wird es unendlich
64. **Plates**
93. **Notes and Acknowledgments**



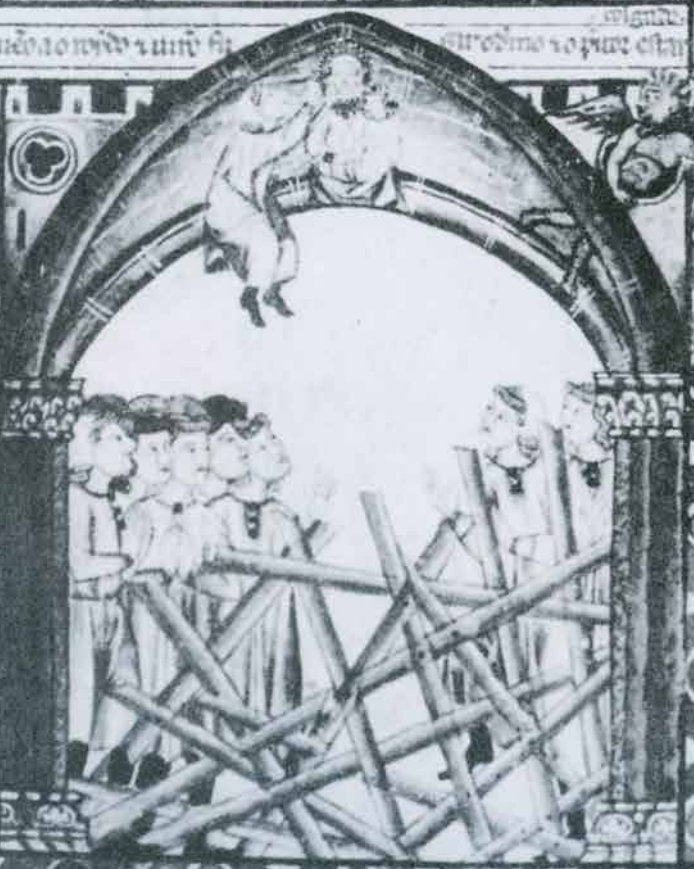


Et agere non auidio r unū sū

et rodimo r opure estar

Et non agere deu loci a s. an.

Et este mirag' q' fe



Elemente, Mechanismen (und Produkte) der Malerei

Elements, Mechanics (and Products) of Painting

1 2 13 14 15 16 17 18
G-Group IA IIA IIIA IVA VA VIA VIIA VIIIA
H He
1.008 4.003
3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18
Li Be B C N O F Ne
6.941 9.012 10.81 12.01 14.01 16.00 18.998 20.18
11 12 13 14 15 16 17 18
Na Mg Al Si P S Cl Ar
22.990 24.305 26.982 28.086 30.974 32.06 35.453 39.948
19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36
K Ca Sc Ti V Cr Mn Fe Co Ni Cu Zn Ga Ge As Se Br Kr
39.098 40.08 44.956 47.88 50.942 51.996 54.938 55.845 58.933 58.933 63.546 63.546 67.924 68.926 72.640 74.922 78.96
37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54
Rb Sr Y Zr Nb Mo Tc Ru Rh Pd Ag Cd In Sn Sb Te I Xe
85.468 87.62 88.906 91.224 92.906 95.94 98.906 101.07 102.905 106.42 107.868 112.41 114.818 118.710 121.754 127.60 126.905 131.29
55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72
Cs Ba La * Hf Ta W Re Os Ir Pt Au Hg Tl Pb Bi Po At Rn
132.905 137.327 138.905 178.48 180.948 183.85 186.207 190.23 195.08 196.967 200.59 204.384 208.980 222.018 223.018 238.029 238.029
87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100 101 102 103 104
Fr Ra Ac * Unq Unp Unh Uns
223.018 226.025 227.028 262 262 267 267 267 267 267 267 267 267 267 267 267 267 267
* Lanthanide series
58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71
Ce Pr Nd Pm Sm Eu Gd Tb Dy Ho Er Tm Yb Lu
138.905 140.908 144.24 144.91 150.36 151.96 157.25 158.925 162.50 164.930 167.26 168.934 173.054 174.967
* Actinide series
88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100 101 102 103
Th Pa U Np Pu Am Cm Bk Cf Es Fm Md No Lr
232.038 231.036 238.029 237.048 244 244 247 247 251 252 257 257 261 261 265 265 269 269 277 277

1. PERIODIC TABLE

Over the past decade James Hyde has pursued an analysis of the structural and linguistic properties of painting in an intensely "materialistic" manner. His project is an extended inquiry, relentless in its ingenuity, into the mechanics of the art — how painting works, how it may yield significance. There is no doubt that what Hyde has been doing concerns the nature, and indeed the history, of painting, even if one might wonder (especially in a time of conveniently undialectical bourgeois materialism) whether

In den letzten zehn Jahren hat James Hyde die strukturellen und linguistischen Eigenschaften von Malerei auf eine äußerst "materialistische" Art analysiert. Er untersucht mit unermüdlicher Findigkeit in einem weiterem Sinn die Mechanismen der Kunst — wie ein Bild funktioniert, auf welche Art es Bedeutung liefern kann. Zweifellos hat das, was Hyde tut, mit der Natur, ja mit der Geschichte der Malerei zu tun, obwohl man sich fragen mag (insbesondere in Zeiten eines bequemen, undialektischen bürgerlichen Materialismus), ob seine äußerst materialbezogenen Erzeugnisse zwangsläufig die Praktiken eines Malers miteinbeziehen.

Was wir hier "linguistisch" nennen, soll sich im wesentlichen auf semiotische Vorgänge beziehen, vor allem auf solche von Ähnlichkeit und Differenz. Die geschriebene Sprache ist nur eine ihrer Manifestationen, und meistens nicht mal die lebendigste. Daß Sprache nicht aus Wörtern als Schilder für Dinge besteht, sondern ein System einer dreifachen Beziehung zwischen Wort, Idee und Ding ist, ist wohl früher als wir annehmen schon bekannt gewesen, etwa in der ersten modernen Entwicklung der induktiven "naturwissenschaftlichen" Weltsicht: Schon

or not his high-materialist production necessarily comprises the practice of a painter.

Agreed, whatever we consider "linguistic" here essentially concerns semiotic operations, especially of likening and differentiation, of which written language is but one manifestation, not usually the most lively. That language itself consists not of words as tags for things but of a system of triangulation between word, concept and thing, may have been understood earlier than we suppose, in the proto-modern development of the inductive "scientific" outlook: already in the *Novum Organum* (1620) Francis Bacon writes, "words are the signs of notions."¹ But what can the modern sense of language as a mechanics of signification, a working sign system in circuitry with concepts, mean for an artist who identifies himself as a painter but whose work, while indeed "abstract" in the sense of non-representational, is so materially concrete and objective as to be readily (mis)taken for sculptural construction? The point is not that that which is not painting might necessarily belong to "the other" art, in simplistic opposition, but just how so much bulk might manage to sail under the banner of painting. The painter Jeremy Gilbert-Rolfe has called a work by Hyde (*TOSS*, 1989) "an object [as] sign for a non-object."² Hyde himself has said, "My works often involve materials and modes of making which are not traditionally of painting. What holds my work together, and I feel makes it painting, is the use of signs of painting, whether these are literalized (made real) or really painted."³ Still, it would be possible to carry on such experimentation from without, with its materials, procedures, resultant evidence never qualifying as play within the game; so it seems worth inquiring into Hyde's practice and its implications, including its possible historicity.

In terms of cultural history, there is a type of direct poetic delight in

in *Novum Organum* (1620) schreibt Francis Bacon: "Wörter sind Zeichen von Vorstellungen" (I.14). Aber was bedeutet Sprache im heutigen Sinn, Sprache als Mechanismen von Bedeutung, als funktionierendes mit Konzepten geschaltetes Zeichensystem, für einen Künstler, der sich als Maler versteht, dessen Werk jedoch, auch wenn es im Sinn von nicht-figurativ "abstrakt" ist, vom Material her so konkret und dinghaft ist, daß es leicht als skulpturale Konstruktion (miß)verstanden werden kann? Es geht hier nicht darum, daß das, was nicht Malerei ist, notwendigerweise zu "der anderen" Kunst gehört, vereinfacht gesagt, sondern darum, wie so viel Masse es schafft, als Malerei durchzugehen. Der Maler Jeremy Gilbert-Rolfe hat eine Arbeit von Hyde (*TOSS*, 1989) "einen Gegenstand (als) Zeichen für einen Nicht-Gegenstand" genannt. Hyde selbst sagte: "Meine Arbeiten zeigen Materialien und Verfahren, die man nicht traditionell mit Malerei verbindet. Das, was meine Werke verbindet und sie meiner Ansicht nach zu Malerei macht, ist der Gebrauch von Zeichen der Malerei, ob diese nun buchstäblich vorkommen (verwirklicht werden) oder wirklich gemalt sind". Es ist natürlich auch möglich, solche Experimente von außen zu machen, ohne daß sich ihre Materialien, Verfahren und Resultate als Spiel von festgelegten Regeln ausweisen. Daher lohnt es sich, auf Hydes Verfahren und dessen Implikationen, näher einzugehen, auch auf dessen mögliche Geschichtlichkeit.

Kulturhistorisch betrachtet gibt es im Erbe des reformatorischen Ikonoklasmus eine Art von poetischer Freude an elementarer Stofflichkeit: Demselben Calvin, der in seiner *Christlichen Glaubenslehre* (1536/1559) nicht verstehen kann, was Bilder außer Vergnügen bringen, bereitet der Anblick von wertvollen natürlichen Materialien ein gleichsam ästhetisches Vergnügen (als ob sogar ihr Wert eine natürliche Folge



2. GIULIO CAMPAGNOLA, ETCHING, AN ASTROLOGER WITH DRAGON MAKING MEASUREMENTS ON A DISC CONTAINING NUMERALS OF THE SUN, MOON, AND ZODIAC SIGN OF LIBRA, 1569

elemental materiality as a legacy of Reformation iconoclasm. The same John Calvin who in his *Institutes* (1536; 1559) is unable to comprehend “what profit” images “can bring save only delectation,” is excited to quasi-aesthetic delectation in the extreme by precious natural materials (as if even their value were a natural consequence of beauty): “What! hath he not made such a difference of colours for this end, that some may be more acceptable than another? What! hath he not given to gold, silver, ivory and marble, a special grace and beauty whereof they might be prized as more precious than other metals or stones? ...Hath he not made many things agreeable to us without any necessary use?”⁴ How different that is from the “spiritualistically materialistic” apostrophe of Jacob Boehme, the Protestant mystic, before the whole range of creation’s materials: “the elements are counter-strokes [*ein Gegenwurf*, a counter-throwing] of Your wisdom, since Your spirit always plays with the counter-stroke before You, and all things praise You and rejoice and frolic in Your power.”⁵

von Schönheit wäre): “Hat Er nicht unterschiedliche Farben geschaffen, um einige schöner als andere zu machen? Hat Er nicht Gold, Silber, Elfenbein und Marmor eine besondere Würde und Schönheit verliehen, weswegen sie mehr als andere wertvolle Metalle oder Steine gelobt werden? ... Hat Er nicht viele Dinge geschaffen, die für uns angenehm und ohne Notwendigkeit sind?” Wie anders ist der “spiritualistisch materialistische” Ton von Jakob Böhme, dem protestantischen Mystiker, im bezug auf das Stoffliche der Schöpfung: “Die Elemente sind ein Gegenwurf deiner Weisheit, da dein Geist mit einem Gegenwurf vor dir spielt, und alle Dinge dich loben, und sich in deiner Kraft freuen und frohlocken.”

Die frühe Naturwissenschaft spielte auf unmythologische, aber distanzierte Weise ihre Vertrautheit mit der Physik der Welt hinunter. Newton, der sich für Böhme interessierte, war genau so stolz auf seine von weltlich materiellen Dingen abstrahierende Mathematik — Physik als “Naturphilosophie” — wie vor ihm die Maler der Renaissance stolz darauf waren, daß sich ihre Tätigkeit vom reinen Handwerk unterschied. Die moderne Philosophie fand es tatsächlich angemessen, die mathematische Abstraktion und Idealisierung der Natur von Galileo und Descartes bis Newton und darüber hinaus zu befragen. In *Der Ursprung der Geometrie* (1939) war Edmund Husserl, obwohl er sich nicht vorwiegend mit der historischen “Umgebung der ersten Geometer” beschäftigte, trotzdem erstaunt darüber, daß in ihr “alle Dinge notwendigerweise einen körperlichen Charakter haben mußten” und “daß diese reinen Körper Raumzeitformen und damit verbundene stoffliche Qualitäten (Farbe, Wärme, Gewicht, Härte usw.) hatten.”

In der Naturwissenschaft des späten 19. Jahrhunderts nahmen gleichzeitig mit der Entstehung der Moderne die Grundelemente, aus

Unmystically but detachedly, early modern science tended to play down its intimacy with the physical stuff of the world. Newton, who happens to have been interested in Boehme, was as proud of his new mathematical abstraction of science — physics as “natural philosophy” — from mundane, material things, as before him Renaissance artists had been of the intellectual distance of their enterprise from mere craft.⁶ Indeed, modern philosophy has seen fit to question the mathematical abstraction-idealization of nature from Galileo and Descartes to Newton and beyond. In “The Origin of Geometry” (1939) Edmund Husserl, while not mainly concerned with the historical “surrounding world of the first geometers,” is nevertheless struck by the realization that in it “all things necessarily had to have a bodily character” and “that these pure bodies had spatio-temporal shapes and ‘material’ [*stoffliche*] qualities (color, warmth, weight, hardness, etc.) related to them.”⁷

In later, nineteenth-century science, parallel with the emergence of modernism, the very literal elements of which all materials are constituted took their places as components of a linguistically continuous code of atomically quantified material qualities in Dimitri Ivanovich Mendeleev’s “periodic table” (periodic in the sense of cyclically repeating). Mendeleev deserves the interest of modernists because the periodic table is essentially a grid of atomic quantities defining irreducible qualities, a grid, absolute if incompletely filled out, of “information” known and unknown (but implied as knowable), an algebraic matrix identifying by their interaffiliated properties of molecular structure all fundamental materials. Mendeleev expected to be able to fill its gaps (as has occasionally come to pass) with as yet unknown elements, plotting in advance their inevitable properties by extrapolating from progressions in vertical “groups” and horizontal “series” to fill blanks in the data grid:

denen jeder Stoff besteht, ihren Platz ein als Komponenten eines linguistisch kontinuierlichen Codes von atomar quantifizierten stofflichen Qualitäten, nämlich im “periodischen System” von Mendelejew (periodisch im Sinn von sich zyklisch wiederholend). Mendelejew verdient die Aufmerksamkeit der Künstler der Moderne, weil das periodische System im wesentlichen ein Raster von atomaren Quantitäten ist, die irreduzible Qualitäten definieren, ein Raster, der, auch wenn unvollständig ausgefüllt, einen absoluten Anspruch auf bekannte und unbekannte (aber als bekannt implizierte) Information stellt, eine algebraische Matrix, die durch die verzweigten Eigenschaften ihrer molekularen Struktur alle Grundstoffe identifiziert. Mendelejew nahm an, daß er die Lücken mit noch unbekanntem Elementen füllen könnte (was ihm auch manchmal gelang). Er plante im voraus ihre unvermeidlichen Eigenschaften ein, indem er durch Extrapolieren von Progressionen vertikaler “Gruppen” und horizontaler “Serien” die Lücken im Datenraster füllte: Er stellte die Hypothese vom “Dvi-Tellur” auf, indem er bestimmte chemische Eigenschaften für das hypothetische Element spezifizierte. Als er bei der Veröffentlichung seines Klassikers *Das periodische Gesetz der chemischen Elemente* 1889 auch bemerken mußte, daß er nicht damit rechnete, das System gleichmäßig ausfüllen zu können, so hat doch der Wunsch, dies zu tun, seinen ästhetischen Aspekt. Es ist für die Geschichte der modernen Malerei — den im Postimpressionismus der 1880er Jahre kodifizierten, stilisierten und formalisierten impressionistischen Empirismus — interessant, was Mendelejew, in Erinnerung sowohl an andere, die zur Formulierung des Gesetzes beitrugen, wie an seine eigenen ersten Versuche von 1869, Periodizität zu begründen, zusammenfassend schrieb: “Das Gesetz der Periodizität war demnach ein direktes Ergebnis aus den vorgegebenen

thus he hypothesized "dvi-tellurium," specifying particular chemical properties for the hypothetical element. If by the time of his classic 1889 paper "The Periodic Law of the Chemical Elements" he has to note that he no longer expects to be able to fill out the table evenly, the desire to do so still has its aesthetic aspect. Interestingly suggestive of the history of modernist painting — Impressionist empiricism codified, stylized, formalized in the Postimpressionism of the 1880s — is the fact that here Mendeleev, recalling others who contributed to the formulation of the law as well as his own initial attempt to account for periodicity in 1869, sums up by saying, "The law of periodicity was thus a direct outcome of the stock of generalisations and established facts which had accumulated by the end of the decade 1860-1870: it is the embodiment of those data in a more or less systematic expression."⁸ (Afterward, in the time of Cubism, came Moseley's 1913 announced use of X-rays to establish a system of atomic numbers that was also expected to turn up missing elements.)

As Hyde is aware, Primo Levi's autobiographical *The Periodic Table* (1975), with its chapters named thematically by chemical elements, has encouraged me to extend speculations which he and I already shared concerning the great idealist-materialist "index" of pure materials. As a young man Levi realized (in "Iron"), "Mendeleev's Periodic Table ... was poetry, loftier and more solemn than all the poetry we had swallowed down *in liceo*; and come to think of it, it even rhymed!"⁹ Why so, he will recall: "Matter was our ally precisely because the Spirit, dear to Fascism, was our enemy";¹⁰ yet his materialism gains dialectical subtlety: "one must distrust the almost-the-same (sodium is almost the same as potassium...), the practically identical, ...all surrogates.... The differences can be small, but they can lead to radically different consequences, like

Verallgemeinerungen und Tatsachen, die zwischen 1860 und 1870 zusammenkamen." (Zur Zeit des Kubismus gebrauchte Moseley 1913 Röntgenstrahlen, um ein System von atomaren Zahlen aufzustellen, von dem er erwartete, daß es ebenfalls fehlende Elemente zutage förderte).

Wie Hyde weiß, hat mich Primo Levi's Autobiografie *Das periodische System* (1975) mit ihrer Aufteilung der Kapitel in chemische Elemente animiert, die Spekulationen, die er und ich in bezug auf den großen idealistisch-materialistischen "Index" reiner Stoffe schon teilen, noch auszubauen. Als junger Mann war sich Levi klar (vgl. Kapitel "Eisen"), daß das "Periodische System von Mendelejew ... Poesie sei, erhabener und feierlicher als alle Poesie, die wir in der Schule bewältigt hatten: wenn man es recht überlegte, reimte es sich sogar!" Weiter erinnert er sich: "Die Materie war unser Verbündeter, weil der dem Faschismus so teure 'Geist' unser Feind war." Doch sein Materialismus wird dialektisch: "Man muß dem Fast-Gleichen (und Natrium ist dem Kalium fast gleich...), dem praktisch Identischen ... allen Surrogaten ... mißtrauen. Die Unterschiede mögen gering sein, aber sie können grundlegend andersartige Auswirkungen haben, wie die Zungen einer Weiche..." Levi's Schilderung, wie man Lack aus kochendem Leinöl herstellt, — "eine alte und deshalb edle Kunst: das früheste Zeugnis findet sich im 1. Buch Mose, 6,14, wo Noah nach genauen Angaben des Herrn die Arche innen und außen (wahrscheinlich mit einem Pinsel) mit flüssigem Pech streicht" — erinnert an die traditionelle Malerei: "Es ist aber auch eine Kunst des feinen Betrugs, die dann geübt wird, wenn es gilt, den Untergrund zu verdecken und ihm eine Farbe und ein Aussehen zu verleihen, die ihm nicht eigen sind: In dieser Hinsicht ist sie der Kosmetik und der Putzkunst verwandt, beides ebenso fragwürdige und fast ebenso alte Künste (Jesaja 3,16)." Und wenn er schließlich im Kapitel "Titan" einen Topos

a railroad's switch points..."¹¹ Levi's account of making varnish by boiling linseed oil — "an ancient art and therefore noble: its most remote ancestry is in *Genesis* 6:14, where it is told how, in conformity with a precise specification of the Almighty, Noah coated (probably with a brush) the Ark's interior and exterior with melted pitch" — makes one think of traditional painting: "But it is also a subtly fraudulent art, like that which aims at concealing the substratum by conferring on it the color and appearance of what it is not: from this point of view it is related to cosmetics and adornment, which are equally ambiguous and almost equally ancient arts (*Isaiah* 3:16)."¹² When, finally, under "Titanium," there occurs a topos of childhood wonder at a house-painter's practice,¹³ the new child, too, will have to learn by linguistic experience about matter and metaphor in painting.

It is easy to forget that as a conventional format, painting on stretched canvas is recent even within the European tradition, in which vases, mosaic floors and walls (Roman to Byzantine), plaster mural surfaces (Roman "after" lost Greek, then Romanesque and again Renaissance "after" lost Roman), vellum pages, colored glass, wooden panels — all have all supplied formats equally conventional.

Many of Hyde's works of the turn of the '80s consist of pairs of panels of substantial, and sharply contrasting, materials abutting almost electrolytically in diptych form (insofar as each half is "elemental," the brace might be considered "molecular"). Art-historically, these ultimately recall the twin-leaved ivory "consular diptychs" of late Roman art (IV-VI centuries) which, though unpainted reliefs, have essentially "optic" interest and concern the development of painting in Eastern as well as Western Europe as prototypes of paired icons and hinged altarpieces.

der Kindheit zur Rede bringt, nämlich wie sich ein Kind über die Tätigkeit eines Flachmalers wundert, so muß das neue Kind durch seine sprachliche Erfahrung dann auch Materie und Metapher in der Malerei lernen.

Zu leicht vergißt man, daß Malerei auf einer aufgespannten Leinwand als Bildträger relativ jung ist, noch in der europäischen Tradition, in der Vasen, Böden und Wände aus Mosaik (römische bis byzantinische), verputzte Wandflächen (römische "nach" verlorenen griechischen, dann solche aus der Romanik und aus der Renaissance "nach" verlorenen römischen), Pergamentseiten, farbiges Glas, Holztafeln ebenso gängige Medien waren.

Viele von Hydes Arbeiten am Anfang der achtziger Jahre bestehen aus zwei Teilen von sehr gegensätzlicher Materialität, die auf fast



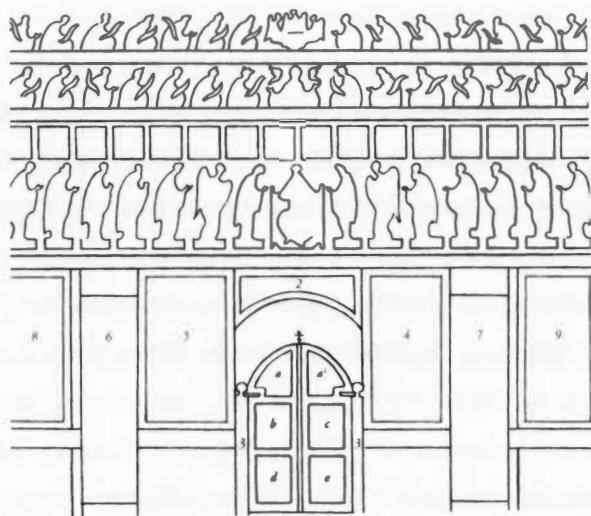
3. GENRE SCENE, ROMAN FRESCO

While the twinned, book-pagelike wings of the ancient diptychs carry images — official portraits — these can be so nearly identical across the hinge that figurative specifics give way to subtle, as it were binocular, differentiation of panels in forcefully frontal conjunction, so that, as with Hyde's dual reliefs, one is only the more structurally alerted to whatever differences obtain within the comprehensive whole. In one case, that entirety embraces a panel of "true" classical fresco painting on plaster, equated with and opposed to a slab of steel different in every way except for seemingly more accidentally inflected nuances of surface; here one has to think about symmetry and reversibility, for unless the steel (itself a by no means crudely "natural" material) is invited into dialogue with the fresco on painting's terms, Hyde would risk taking his own refinement of fresco for granted as merely additional bulk of matter.

Consider, too, that early Renaissance fresco painting saw the articulation of "cycle" formats in which panels in equivalent positions in different registers carry similar meaning. Hence, diagrammatically, the periodic table itself could be likened to a mural system dividing the wall into image grids of horizontal ranks or rows with possible "periodic" cross relations, narrative or formal, between the vertical files or columns. Stimulated by Leonardo da Vinci's naturalistic criticism of what he called "stupid" discontinuities between the framed scenes of such gridded narratives (he thought that multiple horizons made the images resemble compartments holding merchandise in a shop), Gombrich observes that in an Early Christian mural a "pictograph" image of Noah "generates" a minimum of "fictitious space" and remarks, "Once the image has ... been reduced to a sign, Leonardo's problem of inconsistent spaces disappears by itself"; tellingly, before a drawing of the mural grid of Old Saint Peter's he takes no interest in the blank units, like missing elements in the

elektrolytische Weise in Diptychon-Form zusammengefügt sind. (Insofern als jede Hälfte "elementar" ist, könnte die Halterung als "molekular" betrachtet werden). Kunsthistorisch erinnern sie letztlich an die spätrömischen zweiflügeligen "Konsular-Diptychen" aus Elfenbein (4. bis 6. Jahrhundert), die, obwohl es unbemalte Reliefs sind, im wesentlichen von "optischem" Interesse sind und als Prototypen von Doppelbild und scharniertem Altarstück die Entwicklung der Malerei in Ost- wie Westeuropa betreffen. Die wie Buchseiten verbundenen Flügel der alten Diptychen, die Bilder zeigen (etwa offizielle Porträts), können beiderseits der Scharniere so ähnlich sein, daß sich aus bestimmten figurativen Merkmalen ein subtile, gewissermaßen binokulare Unterscheidung der Tafeln in kraftvoller Frontalität auftut, so daß man, wie bei Hydes Doppelreliefs, die strukturellen Unterschiede des Ganzen umso sensibler wahrnimmt. In einem Fall ist dieses Ganze ein "richtig" klassisches Freskobild auf Verputz, gleichgesetzt und zugleich entgegengesetzt mit einem Stück Stahl, das in jeder Beziehung ganz anders ist, außer vielleicht in seiner scheinbar zufällig modulierten Oberflächenstruktur. Hier denkt man an Symmetrie und Umkehrbarkeit, denn wenn Hyde den Stahl (der keinesfalls ein rein "natürliches" Material ist) nicht mit dem Fresko in einen malerischen Dialog setzen würde, liefe er Gefahr, seine eigene Freskotechnik nur als zusätzliche Materialmasse in Kauf zu nehmen.

Man muß auch daran denken, daß die Freskomalerei der Frührenaissance sich in "Zyklen" ausdrückt, in denen die Bildfelder in gleichwertigen Positionen in verschiedenen Registern gleiche Bedeutung haben. Daher könnte als Diagramm das periodische System mit der Systematik eines Wandbildes verglichen werden, das die Wand in einen Bildraster horizontaler Reihen mit möglichen



4. DIAGRAM OF A CHURCH ICONOSTASIS

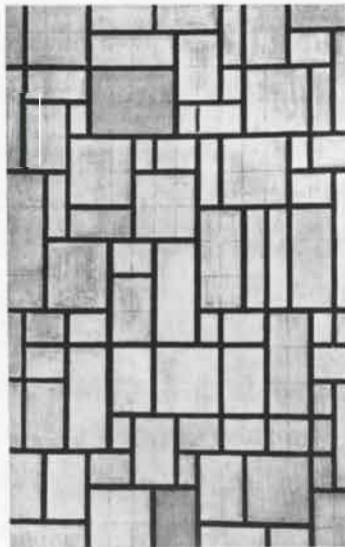
periodic table, and proceeds to toast Giotto as “the narrative genius who knew how to transform the traditional pictograph into a living presence.”¹⁴ Here E.H. Gombrich, with his usual evolutionary-naturalistic bias, ignores a classic study (published in Russian in 1939 and in English in 1947 and 1974) in which Michel Alpatov demonstrates up-and-down formal as well as narrative “parallelisms” between images of the childhood and the Passion of Christ in Giotto’s Arena Chapel murals.¹⁵ Yet it is no more strange that it should have been a scholar of old Russian art who gained such “iconic” insight into Giotto’s structural-symbolic *periodicity* than that all such image grids should have taken on interest contemporaneously with a proliferation of grid formats in the Minimal Art of the 1970s, of which Gombrich was no doubt unaware.¹⁶

Most of Hyde’s earlier works, not just the diptychs, consist of more than one physical element, though the components may be placed far

“periodischen” inhaltlichen oder formalen Querverbindungen zu den vertikalen Reihen einteilt. Angeregt durch Leonardo da Vincis naturalistische Kritik “stupider” Diskontinuitäten, wie er es nannte, zwischen den gerahmten Szenen solcher Bildergeschichten (er dachte, daß wechselnde Horizonte die Bilder wie Fächer in einem Kaufladen aussehen ließen), sagt Gombrich, daß in einem frühchristlichen Fresko ein “piktographisches” Bild von Noah ein Minimum von “fiktivem” Raum “erzeugt” und bemerkt: “Wenn das Bild einmal zu einem Zeichen reduziert ist, verschwindet Leonardos Problem von inkonsistenten Räumen von selbst”. Es ist aufschlußreich, daß Gombrich sich bei der Bildgeschichte von Alt Sankt Peter nicht für die leeren Einheiten, die fehlenden Elemente des periodischen Systems, interessiert; im folgenden lobt er Giotto als “das erzählerische Genie, das verstand, wie man das traditionelle ‘piktographische’ Bild in eine lebendige Präsenz verwandelte”. Gombrich hat hier von seiner evolutionär-naturalistischen Warte aus eine klassische Studie übersehen (1939 auf russisch, 1947 auf englisch erschienen), in der Michel Apatov formale wie inhaltliche “Parallelismen” in den Bildern der Jugend und der Passion Christi von Giottos Fresken in der Arena-Kapelle aufzeigt. Daß gerade ein Spezialist für alte russische Kunst solche “ikonischen” Einsichten in Giottos strukturell-symbolische *Periodizität* gewann, ist genauso wenig verwunderlich wie, daß solche Bildraster mit den Rasterformaten der Minimal Art in den siebziger Jahren an Interesse gewannen. Davon wußte Gombrich bestimmt nicht.

Die meisten von Hydes frühen Werken, nicht nur die Diptychen, bestehen aus mehr als einem Element. Doch da die einzelnen Teile weit genug voneinander entfernt sind, kann man entscheiden, ob sie sich wirklich als Teile eines Ganzen voll “aufeinander beziehen” oder ob sie

enough apart to oblige one to decide if they do relate as fully "relational" parts of wholes, or even if they remain, as it were, within one another's gravitational fields. Whether conventionally painted or of unconventional interest as to substance, or substance's "facture," the markedly non-contiguous yet actively co-present components implicate intervening contextual space. It is specifically *wall space* that is so claimed, by components that hang, lean or stand free in at-ease uprightness, as if in some accommodatingly elastic "picture plane." It turns out that structural affiliation, orthogonal or not, is more generally to the point than anything like a (uniform) "grid" — as, too, in the work of Mondrian, that pure painter who painted hardly any completely regular grids and who also liked to make wall arrangements. That spaces installed with such otherwise thingy-looking works seem mentally bracing, has to be more than an effect of tasteful underhanging. One confronts the heavy on par with



5. PIET MONDRIAN, *COMPOSITION*

sogar im gleichen Gravitationsfeld verbleiben. Ob sie nun konventionell gemalt sind oder ob sie ein unkonventionelles Interesse für das Material oder für die Beschaffenheit des Materials zeigen, die sich eindeutig nicht berührenden, aber klar zusammenwirkenden Teile implizieren einen kontextuellen Zwischenraum. Teile, die hängen, anlehnen oder frei stehen, wie in einem sich anpassenden elastischen "Bildraum", verlangen vor allem *Wand-"Raum"*. Es stellt sich nun heraus, daß es sich eher um eine strukturelle Verbindung - eine orthogonale oder nicht orthogonale — als um einen (uniformen) "Raster" handelt — wie bei Mondrian, dem reinen Maler, der kaum einen vollständig regelmäßigen Raster malte und Wandarrangements ebenfalls mochte. Daß Räume mit Arbeiten, die eigentlich wie Dinge aussehen, geistig herausfordern, ist mehr als die Wirkung einer geschmackvollen Hängung. Man sieht Schweres zusammen mit Leichtem, Hartes mit Weichem, Festes mit Porösem



6. JAMES HYDE, *BOLT*

the light, the rigid together with the pliant, the solid along with the porous (examples of increasing subtlety along one possible axis); or that which is painted in the sense of color-surfaced with that which is distinctly unpainted yet of interest as innately colored, violently altered (e.g. charred), or otherwise linguistically marked.

In Hyde's production of 1993, *BOLT*, a large fresco panel that leans against the wall with an equally large pane of glass tipped outward from the bottom (supported by a steel stanchion), might even be said to make a witty point of the idea that, most properly, the "picture plane" is not the physical, usually canvas, surface of a painting, but a (virtual) plane, in modern painting often somewhat "in front" of the literal face; and related pieces employing frontal glass include the rather pseudo-formalistic *REFRAIN*, of glass, blue and white duct tape and painted steel bracket, and the small but heavy-duty *RUB*, in which, baled together roughly with yellow tape, a piece of chunky glass overlays a mirror and sits precariously on a steel shelf-bracket.



7. JAMES HYDE, *RUB*

(Beispiele zunehmender Feinheit auf einer denkbaren Linie), Gemaltes, im Sinne von bemalter Oberfläche zusammen mit dem, was eindeutig nicht bemalt ist, was jedoch interessiert, weil es von Natur aus farbig, stark verändert (z.B. verkoht) oder sonstwie linguistisch markiert ist.

Man könnte sagen, daß *BOLT*, eine Arbeit aus letztem Jahr (1993) eine Idee auf witzige Art zum Ausdruck bringt: Das große, an die Wand gelehnte Freskobild mit einer ebenso großen, vom Boden nach vorne kippenden (mit einer Stahlstütze festgehaltenen) Glasscheibe zeigt, daß die eigentliche "Bildebene" nicht die physische (meist eine Leinwand) Fläche des Bildes ist, sondern eine (virtuelle) Ebene, die in modernen Bildern oft etwas "vor" der eigentlichen Fläche liegt. Mit *BOLT* verwandt ist die etwas pseudo-formalistische Arbeit *REFRAIN* aus Glas, weißem und blauem Abdichtungsband und gemalter Stahlstütze, sowie die kleine, aber anspruchsvolle Arbeit *RUB*, die aus einem Glasstück besteht, das mit gelbem Klebeband grob umwickelt ist, einen Spiegel bedeckt und unsicher auf einer Stahlkonsole balanciert.

Der Raum, in dem sich alle Arbeiten dieses Künstler wirklich als Bilder, als postkubistische Bilder sozusagen, entfalten, ist jedoch der geistige Raum des denkenden Betrachters — eine Idee, deren neueste Erscheinungsform hier von Interesse ist. Auf dem Plakat für die Ausstellung "The Fetish of Knowledge," die Hyde in Hartford für Real Art Ways 1991 machte, schreibt der Gelehrte Thomas Zummer: "Es gibt beim Lesen wie beim Schauen einen 'virtuellen Raum'; es ist der Raum, in dem ein Text oder ein Kunstwerk als solche 'stattfinden'. Es ist da, wo etwas grundsätzlich begriffen wird, wo Lesen und Erkennen, Texte und Objekte in Registern und Territorien von Sprache und Interesse, Gebrauch und Konventionen, Protokollen und Gewohnheiten konstruiert werden." Zummer weist auf etwas, das für die moderne Literatur und

But the space in which all this artist's pieces really come into their own as painting, post-Cubist painting at that, is the mental space of the thinking spectator — a notion whose latterday exposition is of interest here. On the poster for "The Fetish of Knowledge," an exhibition which Hyde organized for Real Art Ways, Hartford, in 1991, a text by the polymath Thomas Zummer reads, "There is a 'virtual space' common to both reading and seeing: it is the space within which a text or artifact 'takes place' as such. It is the fundamental ground of apprehension, where reading and recognition, texts and objects are constructed within registers and territorialities of language and interest, use, conventions, protocols and habits." Zummer is onto something generally important for modern literature as well as art, and helpful in the question of how the hardware, so to speak, of Hyde's own installations becomes, at work (in the works), a vitally "linguistic" and aesthetic *matériel*. Joseph Frank's analytic of textual "spatial form," announced in the 1945 essay "Spatial Form in Modern Literature" — which celebrates Worringer's *Abstraction and Empathy* (1908) in revising Lessing's doctrine (*Laocoön*, 1766) of the literary as temporal versus the plastic as spatial — has been described as "a measure of transgression, a measure of the particular author's attempt to overcome the inherent limits of his or her medium and to make language a function of the image and of spatial form, in effect, to make language approach the visual arts."¹⁷

Significantly, "spatial form" does not connote architecture (it is not about literary architectonics in the classical sense), let alone sculpture, as one might have supposed. The irreducibly metaphorical term refers to mental space, the imaginative space in which room is made for the vivid engendering, by conceptual provocation, of mental images that are not really representational because they are not secondarily "of"

Kunst von allgemeiner Wichtigkeit ist. Zugleich hilft er auch zu verstehen, wie die "hardware" von Hydes Installationen in Aktion (innerhalb seiner Werke) zu einem lebendigen "linguistischen" und ästhetischen *Material* wird. Joseph Franks Analyse "räumlicher Form" in seinem Aufsatz "Spatial Form in Modern Literature" von 1945 — ein Lob auf Worringers *Abstraktion und Einfühlung* (1908) und eine Revision von Lessings Auffassung vom Literarischen als zeitlichem gegenüber dem Plastischen als räumlichem (*Laokoon*, 1766) — wurde beschrieben als eine "Maßnahme der Überschreitung, eine Maßnahme, die ein bestimmter Autor anwendet, um die inhärenten Grenzen seines oder ihres Mediums zu sprengen und Sprache eine Funktion von Bild und räumlicher Form werden zu lassen, das heißt, Sprache der bildenden Kunst anzunähern".

"Räumliche Form" konnotiert bezeichnenderweise nicht Architektur (es geht nicht um literarische Architektonik im klassischen Sinn) und auch nicht Skulptur, wie man hätte denken können. Der metaphorische Ausdruck bezieht sich auf einen geistigen Raum, den imaginären Raum, in dem durch die konzeptuelle Herausforderung auf lebendige Weise Bilder erzeugt werden, die jedoch nichts darstellen, weil sie keine sekundären Abbilder "von" etwas (anderem) sind, sondern vielmehr jedesmal primär sind, wenn sie durch treffendes Zusammenbringen von normalerweise nicht zusammengehörigen Begriffen explodieren. Es kann nicht übersehen werden, daß in der modernen Literatur eine eindeutig "bildorientierte" Tendenz vorhanden ist (früher erstaunlicherweise mit eigenen Beziehungen zur strukturellen Anthropologie), in der ein Zusammenprall von Vorstellungen (die "Vorstellungen" von Bacon) ein bildähnliches, aber eigentlich ein konzeptuell *geistiges* Bild heraufbeschwört wird. Der "Raum" der "räumlichen Form" mag als Metapher erscheinen, weil er Dreidimensionalität konnotiert. Besser wäre

anything (else), but firsthand each time they are detonated in consciousness by apt conjunction of normally disjunct terms. Here it cannot be overlooked that there is prominent in modern culture a definite "Imagist" literary tendency (with its own relations, surprisingly early on, to structuralist anthropology) in which a clash of concepts (or Baconian "notions") precipitates a perhaps quasi-pictorial but innately conceptual *mental* image.¹⁸ The "space" of "spatial form" may seem metaphoric in connoting three dimensions; it would be better to say that, like the space of painting, it could be considered the anything-but literally spatial site of metaphor's very occurrence.

Recent exhibitions of Hyde's work have actively constituted *expositions* of more or less systematic experiments in the mechanics of painting, not merely "exhibitions" of a cultural producer's latest wares.

Prominent, even awesome, are some huge and bulky — though not literally hefty — blocks of Styrofoam faced with monochrome fresco painting. Two such works were mounted one above the other (not unlike two elements, distinct but akin, in Mendeleev's table) in a bay of the Zilkha Gallery of Wesleyan University, at Middletown, Connecticut, in the spring of 1993: *TIP*, its face painted red, above *CALL*, from the end of the previous year, painted yellow. Styrofoam, of course, is hardly a natural element; one might even argue that frescoes on chunks of it partake of the peculiarly pragmatic artifice of stage properties — balsawood trees and such, here as prop (short for "property") in the sense of armature or painting support. Hyde's recourse to Styrofoam would be anti-Minimalist even if he didn't hack into the sides of his blocks with a blade, because it does not abide by the discrimination of "pure" volume as against space-occupying mass (not to mention the funky tinge

es aber, ihn wie den Bildraum nicht wörtlich als räumlichen Ort zu verstehen, sondern als Raum, wo die Metapher erst passieren kann.

Die letzten Ausstellungen von Hyde waren *Darlegungen* von mehr oder weniger systematischen Experimenten malerischer Mechanismen, es waren nicht einfach "Ausstellungen" von den neusten Waren eines kulturellen Arbeiters.

Einige der großen massigen — aber nicht wirklich schweren — Styroporblöcke mit monochromer Freskomalerei sind besonders eindrücklich, ja sogar beunruhigend. Zwei dieser Arbeiten wurden im Frühling 1993 in einem Flügel der Zilkha Gallery der Wesleyan University in Middletown (Connecticut) übereinander installiert (ähnlich wie zwei verschiedene, aber verwandte Elemente in Mendelejew's System): *TIP* mit einer roten Oberfläche, darüber *CALL*, eine Arbeit von Ende 1992, mit gelber Oberfläche. Styropor ist kein natürlicher Stoff. Man könnte sogar sagen, daß Freskomalerei auf Styroporstücken zum praktischen Handwerk der Bühnenbildnerei gehört — Balsaholz oder ähnliches als Stütze im Sinne von Gerüst oder Maluntergrund. Hydes Gebrauch von Styropor ist anti-minimalistisch, auch wenn er keine Einschnitte auf den Seiten der Blöcke machen würde, denn er unterscheidet nicht zwischen "reinem" Volumen und raumgreifender Masse (ganz zu schweigen von der schrillen Farbe von Styropor als billigem, ja "miserablem" Material für Kunst). Aber gegenüber etwas, das so offenkundig künstlich ist, daß man sich nicht entscheiden kann, wovon es die synthetische Fassung ist, vermittelt das archaisierende Fresko umso mehr eine Art opaken Leuchtens, wie etwas, das als strahlend Fundamentales sichtbar wird, wenn die ganze alte Illusionsmaschinerie einmal abgeschleppt ist. *BOTH*, eine kleine, ja winzige Freskomalerei auf zwei kleinen Styroporstücken, die unsichtbar,

of Styrofoam as such a cheap, even "cheesy," material for fine art). But all the more against something so straightforwardly artificial that we cannot decide of what it might be the synthetic version, the archaizing fresco projects a kind of luminous opacity, like something revealed as glowingly fundamental after all the old machinery of illusion has been hauled away. A small, practically diminutive, fresco painting on two little chunks of Styrofoam inconspicuously but firmly joined, *BOTH*, associates the Styrofoam pieces with Hyde's earlier diptychs by a subtler near-similarity.

Another category of current work consists of shallow, rectangular glass boxes with ordinary water vapor inside, leaning against the wall. More like empty bell jars (or Marcel Duchamp's ampule of *Air de Paris*, 1919), vessels simply preserving some evanescent specimen content



8. JAMES HYDE, INSTALLATION, ZILKHA GALLERY, WESLEYAN UNIVERSITY

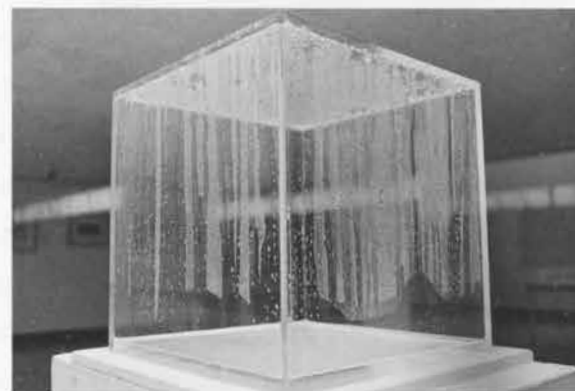
aber fest zusammengefügt sind, verbindet die Styropor-Arbeiten mit Hydes früheren Diptychen auf einer subtilen Ebene des Fast-Gleichen.

Ein anderer Teil der heutigen Arbeiten besteht aus flachen rechteckigen Glaskästen mit gewöhnlichem Wasserdampf, angelehnt an die Wand. Sie sehen eher wie leere Glasglocken (oder Duchamps Fläschchen *Air de Paris*, 1919), wie Behälter, die irgendeinen flüchtigen Stoff aufbewahren aus und nicht wie Vakuumkammern; es sind einfach leere Gegenstände — "gescheite" Dinge, die sich nicht wie die Werke der Konzeptkunst (z.B. die Skulpturen) physisch ablehnen. *VIEW* und *CIRCUIT* bestehen beide aus drei gleich großen, einfachen rechteckig-prismatischen Kästen mit hier und da nassen Stellen. Sie wollen nicht eine gewisse Menge von H₂O verschließen, um physikalische Instabilität aufzuzeigen, wie etwa Hans Haacke mit seiner bekannten Skulptur *Weather Cube* von 1965. Der eigenartig vormoderne Titel *PICTURE*, ein Werk, das aus zwei Einheiten besteht, hebt eine altmodische Vorstellung vom gemalten Bild hervor, die sogar die wässerig-dunstigen Eigenschaften von Aquarellen evoziert, insbesondere in den "leeren" Kästen. *RELAY* ist eine der Arbeiten mit einem einzelnen Kasten, mittelgroß, der Boden der Innenseiten bestrichen mit wunderbar malerischen Ölfarben — Bildern von Richter ähnlich — die, mit Schmieröl vermischt, nie trocknen. Duchamps treffende Bemerkung am Ende von "Hinsichtlich der 'Readymades'" (1961) — "Weil die Farbtuben, die der Künstler verwendet, industrielle Readymade-Produkte sind, müssen wir daraus folgern, daß alle Gemälde auf der ganzen Welt 'nachgeholte Readymades' und auch Assemblage-Werke sind" — fand vielleicht noch nie ein so buchstabengetreues Gegenstück (oder Negation?) wie diese naß aussehenden, bravourösen Ölstücke. Das aus drei Teilen bestehende Werk *VIEW* ist ein Ensemble von drei kleineren Kästen,

as-is, than anything like vacuum chambers, these are simple voids — “brainy” things, to be sure, though not physically self-abnegating like works of Conceptual Art (i. e. sculptures). *VIEW* and *CIRCUIT* both consist of three basic rectangular-prismatic boxes of the same size containing only some stray airy moisture; they offer no substantial encasing of H_2O , courting instability of physical state, by comparison with Hans Haacke’s famous sculpture *Condensation Cube*, of 1965. The quaint pre-modern title of *PICTURE*, consisting of two units, points up an old-fashioned notion of painted image that can even evoke the aqueous and vaporous qualities of watercolor painting, in the “empty” boxes especially. *RELAY* is one of several single-box pieces, medium-sized, with its inside bottom smeared, Richter-like, with gorgeously painterly oil paints mixed with axle grease, never to dry. Duchamp’s famous wisecrack ending the talk “Apropos of ‘Readymades’” (1961), “Since the tubes of paint used by the artist are manufactured and ready made products we must conclude that all the paintings in the world are ‘readymades aided’ and also works of assemblage,”¹⁹ has perhaps never found such a literalistic counterpart (or negation?) as these ever-wet-look works of oleo-bravura handwork. Differently, the three-element piece *VIEW*, a set of smaller boxes, each the same in size but leaning in turn lower against the one behind it, might evoke the Minimalist incremental sequence of, for example, Robert Smithson’s white-painted steel *Leaning Strata* (1968); yet, especially with a thin layer of concrete troweled onto the back of the smallest and frontmost box, what confronts one might as well be a literalization of the three conventional zones of old-time pictorial space, “foreground, middle ground, background,” as emptied of specific pictorial contents as, perhaps, some three-dimensional form of diagram.

die, alle gleich groß, aneinander anlehnen und jeder etwas tiefer als der jeweilig hintere Kasten steht. Es ruft vielleicht die wachsenden Reihen der Minimal Art wach, zum Beispiel Robert Smithsons weiß bemalte Stahlarbeit *Leaning Strata* (1968). Die dünne Betonschicht auf der Rückseite des vordersten Kastens könnte jedoch auch eine Umsetzung der drei traditionellen Ebenen des Bildraums sein, “Vordergrund, Mittelgrund, Hintergrund”, entleert, wie ein dreidimensionales Diagramm, von bestimmten Bildinhalten.

Sicher denkt man bei all diesen Glaskästen an Duchamps “Glas”-Bilder. Deren absurde Perspektivität, die deutlich macht, wie überlebt und akademisch die “Fenster”-Idee der Renaissance-Perspektive ist, enthält ihrerseits vielleicht einen seltsam mittelalterlichen Aspekt von “Glas”-Malerei, auch wenn das bisher (entschuldbar) noch nicht bemerkt wurde. Duchamps “Gläser” und verwandte Werke machen auf witzige Art auf die malerischen Mechanismen der konventionellen figurativen Kunst aufmerksam, vor allem auf die verfügbarsten konventionellen



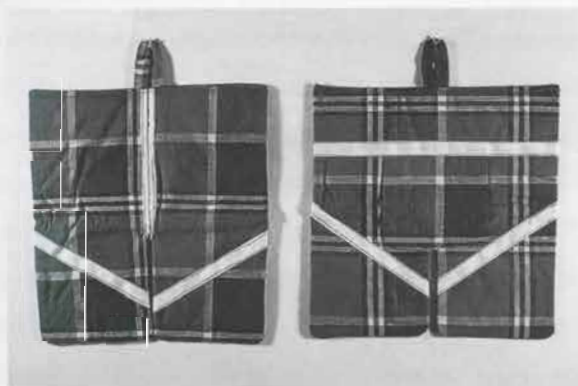
9. HANS HAACKE, *CONDENSATION CUBE*, 1965

Certainly with all the glass boxes one can think of Duchamp's "glass" paintings, whose absurd perspectivalism, showing up the defunct academicized "window" notion of Renaissance perspective,²⁰ may itself entail a curiously pre-Renaissance aspect of "stained glass" painting even if (forgivably) unremarked as such. Duchamp's "glasses" and related pieces call witty attention to the pictorial mechanics of conventional representational painting, especially its most disposably conventional conventions. The glass-box pieces do recall Duchamp, but perhaps also, and wryly, the doctrinal "shallow, late Cubist space" of official modernism, and maybe even (why not?) the old, one-piece plastic "box" frames fashionable until the first oil crisis (maybe even the "shadow boxes" of quasi-artistic display, popular from the 1950s?). Nevertheless, Hyde's boxes manage to look analytically cool and not sarcastic.

Some recent pieces are principally of cloth and — to resort, for once, to a haberdashery term other than "ready-made" — more or less "unconstructed." *SPELL*, of plastic and knit polyester, silver and red,

Konventionen. Die Arbeiten mit Glaskästen lassen an Duchamp denken, aber auf verschrobene Weise auch an den doktrinären "flachen spätkubistischen Raum" der offiziellen Moderne und vielleicht sogar (und warum nicht?) an die alten einteiligen Plastikkästen-Rahmen, die bis zur ersten Ölkrise im Schwange waren (vielleicht sogar an die "Schattenkästen" in quasi-künstlerischer Präsentation, wie sie in den fünfziger Jahren beliebt waren?). Trotzdem gelingt es Hyde, daß seine Kästen analytisch kühl und nicht sarkastisch aussehen.

Seine neusten Arbeiten bestehen hauptsächlich aus Stoff und sind mehr oder weniger "unkonstruiert" - für einmal gebrauche ich nicht den Ausdruck "Readymade", sondern greife einen Begriff aus dem Bereich der Kurzwaren auf. *SPELL*, aus gestricktem rotem und silbernem Polyester, wie ein Segeltuch zusammengefaltet, an (blauen) Laschen an der Wand montiert, sieht wie ein Readymade aus (zum Beispiel Duchamps Hülle für die Underwood-Schreibmaschine mit dem Titel *Pliant ... de voyage* von 1917), ist aber eher ein "maßgeschneidertes"



10. MARCEL DUCHAMP, *LAWNDRESS' APRON*



11. JAMES HYDE, *FLUTTER*

and mounted like a tarpaulin all folded up and hung by (blue) tabs from the wall, looks like a readymade (compare Duchamp's Underwood typewriter cover entitled *Traveller's Folding Item*, of 1917), but is really a "custom" work. Relatedly, *BET* has canvas "stretched," raw side out, over a horizontal steel armature, with a seam joining to it a "framing" skirt of red rayon. More ambiguous, for the type, is *SERVICE*, standing about the size of a coat rack, its strips of various fabrics stitched into stripes (blue, brown, yellow) and "stretched" like a painting as (post-Cubist "flatbed"?) tabletop (and *must* we invoke Duchamp's idea for reverse readymade, using a Rembrandt as an ironing board?), with steel rack painted yellow in chrome oxide primer (the only literal *paint*-ing to this "painting"). Hyde is interested in testing a limit of "painting as décor," but like the other cloth works this piece can also be read as a reflection of the critical rhetoric of painting's "support." In the materialist art theory of Gottfried Semper, in the later nineteenth century, the textile *seam* was a deeply fundamental structure;²¹ but this sort of thing has by now something of a marginal tradition just within the pale of painting, with other productions of the ilk from Buren to Holt Quentel.

But Hyde has also been concentrating lately on formats that, emphatically material *matériel* notwithstanding, make a point of more closely approximating the condition of traditional painting. *KEEP* is a beautifully intuited constellation of overlapping paper rectangles, pre-painted, cut and nailed onto board using two different sorts of finishing nails (not driven home, as if fixed in tentativeness), with the papers left flapping: one is reminded of early Reinhardt compositions as well as of the strange flexibility-inflexibility of those impressive old Andean feathered ritual mantles — at once textile-like and painting-like, flexible "with" the "grain" and inflexible across it. *SIFT*, not so unconventional in

Stück. Verwandt mit dieser Arbeit ist *BET*, eine Leinwand, mit der rauhen Seite nach außen gekehrt, über eine horizontale Stahlarmatur "gespannt", um die ein rahmender Schurz aus rotem Rayon genäht ist. Mehrdeutiger ist *SERVICE*, etwa so hoch wie ein Garderobe-Ständer. Bänder aus verschiedenen Stoffen, in blauen, braunen und gelben Bahnen genäht, werden über einen Rahmen aus gelb bemaltem Chromstahl "gespannt" (die einzig wirkliche Malfarbe dieses "Bildes"), wie ein Bild (ein postkubistisches "Flachbett"?) als Tischtuch (wir müssen an Duchamps Idee des umgekehrten Readymades denken, ein Rembrandt als Bügelbrett?). Hyde möchte hier die Grenzen von "Farbe als dekoratives Element" prüfen, aber wie die anderen Stoffarbeiten kann dieses Werk auch als Reflexion über den Bildträger gelesen werden. In der materialistischen Kunsttheorie von Gottfried Semper im späten 19. Jahrhundert war der textile *Saum* eine zutiefst fundamentale Struktur, aber heute hat so etwas innerhalb des Bereichs der Malerei neben anderen ähnlichen Produktionen von Buren bis Holt Quentel nur noch marginale Tradition.

Aber Hyde hat in letzter Zeit auch Werke geschaffen, die trotz der großen Stofflichkeit der Bedingung der traditionellen Malerei nahekommen. *KEEP* ist eine wunderbare Konstellation von sich überschneidenden Papierrechtecken, zuerst bemalt, geschnitten und dann mit zwei verschiedenen Arten von Nägeln auf einem Brett so befestigt (nicht so eingeschlagen als ob nur provisorisch angebracht), daß die Papiere noch flattern. Man denkt an die frühen Kompositionen von Reinhardt wie an die eigenartig flexiblen-unflexiblen rituellen Feder-Umhänge der alten Anden-Völker — sowohl Textil wie Malerei, flexibel "im Strich", unflexibel "gegen den Strich". *SIFT*, das als weiße Freskomalerei mit Verputz nicht so unkonventionell ist, ist "von innen

its white fresco and fresco plaster on board, is also more “internally” equivocal than most of Hyde’s works, with a “linguistic” of painting still articulated as a play of material properties, but by the painting out of what is already materially white by troweling white fresco plaster over, as well as under, white fresco (not unlike a “self-effacing” use of white on white in recent paintings by Guy Corriero).

One thing should be certain: that Hyde does not paint conventional “oil paintings” by no means disqualifies his project as being “of” painting, or from being a contribution *to* painting. At the least, his intimate workmanly enthusiasm for the materials and technique of fresco, in which he has even instructed other abstract painters, connects him with Western painting’s most orthodox practice even if fresco is for him only one of an open range of practicable painting media. Consider the legendary lamentation of fresco relayed by Francisco Pacheco in 1649: “I have been told by men who knew Michelangelo well that this blessed master wept seeing that the tempera manner was dropped and that painting in oil was embraced by all; he said, ‘Indeed, painting is over and finished.’ I would venture to say that had painting in oil not been introduced, perhaps there would have been fewer bad painters.” That, however, was the position of a man who preferred to identify himself as a sculptor; and to follow Pacheco any further is to come up against a famous *paragone* in which Michelangelo favors fresco as (*sculpturesque*) painting: “In my view, the cause of this just sentiment was that the worthy and valiant manner of painting and drawing with resolve declined with the ease of removing and reapplying paint by the oil method. Painting in tempera is like sculpture in stone, which does not permit corrections if you err.”²²

Usually painters are no more concerned with the physical-chemical properties of their materials than are, say, writers with computer

her” doppelsinniger als die meisten von Hydes Arbeiten. Das “Vokabular” des Bildes drückt sich zwar immer noch als Spiel stofflicher Eigenschaften aus, aber die an sich schon weiße Substanz wird bemalt und mit weißem Verputz unter- und überspachtelt — ein weißes Fresko (nicht ungleich dem “selbstaflösenden” Weiß in Weiß der neusten Arbeiten von Guy Corriero).

Eines sollte klar sein: Auch wenn Hyde keine “Ölbilder” im konventionellen Sinn macht, heißt das noch lange nicht, daß seine Arbeit nicht “von” Malerei handelt oder sie nicht “zur” Malerei beisteuert. Zumindest verbindet ihn seine handwerkliche Begeisterung für das Material und die Technik der Freskomalerei, die er anderen abstrakten Malern sogar lehrt, mit dem ältesten Verfahren der abendländischen Malerei, auch wenn das Fresko für ihn nur einer der vielen möglichen Werkstoffe ist. Man denke an die legendäre Klageschrift über das Fresko von Pacheco 1649: “Es wurde mir von Leuten, die Michelangelo gut kannten, erzählt, daß der Meister weinte, als alle die Temperamalerei für die Ölmalerei aufgaben. Er sagte: ‘Die Malerei hat jetzt wirklich ein Ende gefunden.’ Ich wage zu behaupten, daß es wahrscheinlich weniger schlechte Maler gegeben hätte, wäre die Ölmalerei nicht eingeführt worden.” Das ist jedoch die Meinung eines Mannes, der sich als Bildhauer verstand. Folgen wir ihm weiter, so stoßen wir auf das berühmte *Beispiel* Michelangelo, der angeblich Freskomalerei als (*skulpturale*) Malerei liebte: “Meiner Ansicht nach liegt der Grund dieses richtigen Gefühls darin, daß dieses würdige und mutige Mal- und Zeichenverfahren, das Entschiedenheit verlangte, mit dem leichten Korrigieren in der Ölmalerei zu Ende ging”.

Gewöhnlich interessieren sich Maler genauso wenig für die physikalisch-chemischen Eigenschaften wie Schriftsteller für

programming; not that there aren't curious exceptions: Sigmar Polke's chemical paintings, Warhol's urinary-patina paintings. On the other hand, Hyde's works are quite unlike the Minimalist sculptures of Carl Andre, in which industrial metal plates, often of two different metals in alternation, abut in a neutral grid on the floor, and also unlike all those Conceptualist propositions in which differently-sized samples of materials were equated in respect to mass or weight. Hyde has sometimes seemed to be making things too material(istical)ly thingy to qualify as painting, as though he were too much of a Tatlin and not enough of a Malevich. No doubt historical precedent can only carry so far. Doesn't even a work as ostensibly "materialist" and uncolorful as *SIFT* still vitally partake of that "subtly fraudulent art ... which aims at concealing the substratum by conferring on it the color and appearance of what it is not" (Levi)?

Perhaps we can say that what Hyde is now (still) engaging with the commitment of a zealous adept — oblivious to, when not annoyed by, a "reification of genres" that can only be enforced by the antithesis painting/sculpture — is painting in its *special* materiality. Otherwise, his very concrete-material production seems to dare imply, why bother. Since Hyde has not seemed to be trying to "make paintings" in the simplistic materialist sense of many artists of the 1970s into the '80s, it might be better to say that he has been seeking to *make painting*, to (re)constitute it out of its elements and mechanics.

Computerprogramme. Natürlich gibt es Ausnahmen, etwa Polkes chemische Bilder oder Warhols Urin-Bilder. Hydes Arbeiten sind nicht wie Carl Andres minimalistische Skulpturen, in denen sich industrielle Metallplatten, meist in zwei verschiedene Metallarten alternierend, zu einem neutralen Raster auf dem Boden zusammenfügen. Sie sind aber auch nicht wie jene konzeptuellen Projekte, bei denen Materialien unterschiedlicher Ausmaße in bezug auf Masse oder Gewicht gleichgesetzt werden. Es scheint, daß Hyde die Dinge manchmal zu stofflich gemacht hat, um sie als gemalte Bilder zu definieren, als ob er zu viel Tatlin und zu wenig Malewitsch wäre. Zweifellos kommt man mit historischen Vorläufern nur bis hierher. Nimmt nicht gerade ein Werk so eindeutig "stofflich" und farblos wie *SIFT* auf vitale Weise teil an jener "Kunst des Betrugs ... wenn es gilt, den Untergrund zu verdecken und ihm eine Farbe und ein Aussehen zu verleihen, die ihm nicht eigen sind"(Levi)?

Wir können vielleicht sagen, daß das, worauf sich Hyde heute (noch immer) mit dem Engagement eines eifrigen Experten einläßt, die *besondere* Stofflichkeit von Malerei ist, eines Experten, der sich nicht um die "Konkretisierung von Genres", die nur durch den Gegensatz Malerei/Skulptur zur Geltung gebracht werden kann, kümmert, dem sie sogar lästig ist. Da Hyde anscheinend nicht im simplen materiellen Sinn vieler Künstler der siebziger und achtziger Jahre "Bilder zu machen" versucht, ist es vielleicht besser zu sagen, daß er danach sucht, *Bilder zu machen*, sie aus ihren Elementen und Mechanismen (wieder) herzustellen.

NOTES

1. Francis Bacon, *Novum Organum: Aphorism Concerning the Interpretation of Nature and the Kingdom of Man* (Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1952), p. 107.
2. Jeremy Gilbert-Rolfe, quoted in James Hyde and Buzz Spector (dialogue), *Journal of Contemporary Art*, vol. 2 (Autumn 1992), pp. 9-14.
3. Hyde, *ibid.*, p. 11.
4. This is a subject on which I intend to do further research; for now, I rely for these quotations from John Calvin, *Institutes of the Christian Religion*, on M. P. Ramsay, *Calvin and Art Considered in Relation to Scotland* (Edinburgh and London: Moray Press, 1938), pp. 26, 29, respectively.
5. Jacob Boehme, *The Way to Christ* (1624), trans. and ed. on Peter Erb (New York: Paulist Press, 1978), pp. 95-97; in the original: *Sämtliche Schriften* (1730), ed. Will-Erich Peuckert, 11 vols. (Stuttgart: Fromman, 1955-60), IV, pt. ix, p. 67 (Bk. II, sect. 47).
6. See Joseph Masheck, "Plastic Art and General Culture" (1981), in my *Historical Present: Essays of the 1970s* (Ann Arbor: U.M.I. Research Press, 1984), pp. 281-88, esp. pp. 285-86.
7. Edmund Husserl, "The Origin of Geometry" (1939), in his *The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology: An Introduction to Phenomenological Philosophy* (1954), trans. David Carr (Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1970), p. 375.
8. Dimitri Ivanovich Mendeleev (Mendeléeff), "The Periodic Laws of the Chemical Elements" (1889), in *The Principles of Chemistry*, 3rd English ed., trans. George Kamensky, ed. Thomas Hope (New York: Longmans, Greene, 1905, repr. Kraus Reprint Company, 1969), 2 vols., II, 489-508, incl. 501 with n. 6.
9. Primo Levi, *The Periodic Table*, trans. Raymond Rosenthal (New York: Schocken, 1984), p. 41.
10. *ibid.*, p. 52.
11. *ibid.*, p. 60.
12. *ibid.*, p. 148.
13. "It was incomprehensible how all that white could be contained in so small a can, and Maria had a great desire to go over and look inside it... [She] asked... 'Why is it so white?' The man also thought for a while, as if the question seemed difficult to him, and then said in a deep voice, 'Because it is titanium'; *ibid.*, pp. 165-66. The youthful Malewitsch, fascinated by a painter painting a roof (green), proceeded to paint a tree on the roof during the man's lunch break: "Autobiography" (1923), trans. John E. Bowlt, in the exhibition catalogue *Kasimir Malewitsch* (Cologne: Galerie Gmurzynska, 1978), pp. 11-19, esp. pp. 16-17.
14. E.H. Gombrich, *Means and Ends: Reflections on the History of Fresco Painting*, Walter Neurath Memorial Lecture (London: Thames and Hudson, 1976), pp. 10-11, p. 29, p. 30, p. 35.
15. Michel Alpatov, "The Parallelism of Giotto's Paduan Frescoes," repr. from *The Art Bulletin*, XXIV (1947) in Laurie Schneider, ed., *Giotto in Perspective* (Englewood Cliffs, N.J., 1974), pp. 109-21. Schneider also reprints a lecture in which Howard McP. Davis (to whom I owe my undergraduate knowledge of Alpatov's study) considers blank space in something like the way I stress Hyde's multi-part works as single paintings despite the gaps of wall: "Gravity in the Paintings of Giotto" (1971), *ibid.*, pp. 142-59, esp. 147, where the great early Renaissance painter, generally revolutionary in "opening up substantial voids in the upper corners of the fields," is said to dispose one particular image so that "the slender forms of the upper parts... create a sense of ample open space in which the solids are small in comparison with the enveloping voids."
16. As for contemporary abstract painting of iconic aspect, see my series of 1977-79 essays on "Iconicity: Experiments in Revision," in Masheck *Historical Present*.
17. Neil H. Donahue, "Wilhelm Worringer: Abstraction as Style," in his *Forms of Disruption: Abstraction in Modern German Prose* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1993), pp. 13-33, p. 15; see Joseph Frank, *The Idea of Spatial Form* (New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1991).
18. Masheck, "Magritte in an Imagish Light" (1974), in *Historical Present*, pp. 33-45. see now also "De Chirico's Pathos of Lost Antiquity" (1990) in my *Building-Art: Modern Architecture Under Cultural Construction*

ANMERKUNGEN

1. Francis Bacon, *Novum Organum: Aphorisms Concerning the Interpretation of Nature and the Kingdom of Man* (Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1952), S. 107 (Deutsche Übersetzung A. Hürlimann).
2. Jeremy Gilbert-Rolfe, zitiert im Interview zwischen James Hyde und Buzz Spector in: *Journal of Contemporary Art*, V/2 (Autumn 1992), S. 9-14.
3. Hyde, *ibid.*, S. 11.
4. Zu diesem Thema beabsichtige ich weitere Recherchen zu machen. Für die Zitate aus Calvins *Christliche Glaubenslehre* stütze ich mich auf M.P. Ramsay, *Calvin and Art Considered in Relation to Scotland*, Edinburgh/London 1938 (Moray Press), S. 26 und 29. (Deutsche Übersetzung A. Hürlimann.)
5. Jakob Böhme - *Sämtliche Schriften* (1730), hrsg. von Will-Erich Peuckert, Stuttgart 1955-1960, Bd. IV, Teil IX, S. 67 (Buch II, Sektion 47).
6. Vgl. Joseph Masheck, "Plastic Art and General Culture" (1981), in: Ders., *Historical Present: Essays of the 1970s*, Ann Arbor 1984 (U.M.I. Research Press), S. 281-88, insbesondere S. 285-86.
7. Edmund Husserl, "Der Ursprung der Geometrie" (1939), in *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie. Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie*, Gesammelte Werke Bd. 6, den Haag 1954. (Da diese Ausgabe nicht zugänglich war, wurde die Ausgabe des Felix Meiner Verlags Hamburg (1977) konsultiert, in der diese Passage nicht auffindbar war. Die Übersetzerin hat, so möglich, das Vokabular von Husserl übernommen.)
8. Dimitri Ivanovich Mendeleev (Mendeléeff), "The Periodic Law of the Chemical Elements" (1889), in: *The Principle of Chemistry*, 3rd English ed., trans. George Kamensky, ed. Thomas Hope, New York 1905 (Longmans, Greene, repr. Kraus Reprint Company 1969) 2 vols., II, 489-508, incl. 501 with n. 6. (Deutsche Übersetzung A. Hürlimann.)
9. Primo Levi, *Das Periodische System*, Berlin/Weimar 19882 (Aufbau Verlag), S. 49.
10. *ibid.*, S. 61.
11. *ibid.*, S. 71.
12. *ibid.*, S. 167-168.
13. "Es war unbegreiflich, wie all das Weiß in eine so kleine Dose hineinging, und Maria verging fast vor Begierde, einmal hineinzuschauen ... [sie] fragte: 'Warum ist er [der Schrank] so weiß?' Auch der Mann dachte ein bißchen nach, als ob er die Frage schwierig fände, und erwiderte dann mit tiefer Stimme: 'Weil es Titan ist.'" *ibid.*, S. 187. Der junge Malewitsch, fasziniert von einem Maler, der ein Dach (grün) strich, malte einen Baum auf das Dach, während der Mann Mittagspause hielt. Vgl. "Autobiografie" (1923), zitiert im Ausstellungskatalog *Kasimir Malewitsch*, Galerie Gmurzynska, Köln 1978, S. 11-19.
14. E.H. Gombrich, *Means and Ends: Reflections on the History of Fresco Painting*, Walter Neurath, London 1976 (Thames and Hudson), S. 10-11, 29, 30, 35. (Deutsche Übersetzung A. Hürlimann.)
15. Michel Alpatov, "The Parallelism of Giotto's Paduan Frescoes"; abgedruckt aus *The Art Bulletin*, XXIX (1947) in: Laurie Schneider (Hrsg.), *Giotto in Perspective*, Englewood Cliffs (N.J.), 1974, S. 109-21. Schneider druck auch eine Vorlesung von Howard McP. Davis (dem ich meine Kenntnis von Alpatovs Studie verdanke) ab, in der er weißer Raum ähnlich wie ich behandelt, wenn ich Hydes mehrteilige Arbeiten trotz des weißen Wandzwischenraums als Einzelbild verstehe. "Gravity in the Paintings of Giotto" (1971), in: *ibid.*, S. 141-59, insbesondere S. 147. Hier wird gesagt, daß der große Meister der Frührenaissance, der auf revolutionäre Weise meistens "an den oberen Ecken des Feldes große leere Stellen freiläßt", ein einzelnes Bild so anordnet, daß "die schmalen Formen im oberen Bildteil ... ein Gefühl von weitem offenem Raum vermitteln, in dem das Feste im Vergleich zum Leeren, das es umgibt, klein ist."
16. Was den ikonischen Aspekt zeitgenössischer abstrakter Kunst betrifft, weise ich auf meine Artikel von 1977-79 hin. "Iconicity: Experiments in Revision", in: Joseph Masheck, *Historical Present*.
17. Neil H. Donahue, "Wilhelm Worringer: Abstraction as Style", in: *Forms of Disruption: Abstraction in Modern German Prose*, Ann Arbor 1993 (University of Michigan Press), S. 13-33, insbesondere S. 15. Vgl. Joseph Frank, *The Idea of Spatial Form*, New Brunswick (N.J.) 1991, (Rutgers University Press).

(Cambridge: Cambridge University Press, 1993), pp. 69-76, esp. p. 72 with 250 nn. 17, 19, for further exemplification in Emile Durkheim and Marcel Mauss and also Virginia Woolf. In 1977-78, when Frank was restating and defending his thesis in the pages of *Critical Inquiry*, it would still have been easy to explain that "spatial form" is imagery realized in the "space" of the "head."

19. *Salt Seller: The Writings of Marcel Duchamp (Marchand du Sel)*, ed. Michel Sanouillet and Elmer Peterson (New York: Oxford University Press, 1973), p. 142. I have recently considered ways in which Duchamp was more involved with modernist painting, not merely against it, than is supposed: Masheck, "Duchamp in the Abstract," *Art Press* (Paris), no. 178 (March 1993; international edition) E6-E16; trans. Frank Straschitz, "Duchamp dans l'abstraction," pp. 33-46.
20. On which see Masheck, "Alberti's Window," *Art-Historiographic Notes on an Antimodernist Misprison* (1989, 1991), in my *Modernities: Art-Matters in the Present* (University Park, Pa.: Pennsylvania, 1993), pp. 15-32.
21. See now, conveniently, Joseph Rykwert, "Semper and the Conception of Style" (1976), in his *The Necessity of Artifice* (New York: Rizzoli, 1982), pp. 122-30; Margaret Olin, *Forms of Representation in Alois Riegl's Theory of Art* (University Park, Pa.: Pennsylvania State University Press, 1992), esp. p. 43.
22. Francisco Pacheco, *Arte de la pintura (The Art of Painting)*, Book II, chap. II, in Zahira Veliz, ed. and trans., *Artists' Techniques in Golden Age Spain: Six treatises in Translation* (Cambridge, 1986), p. 45.

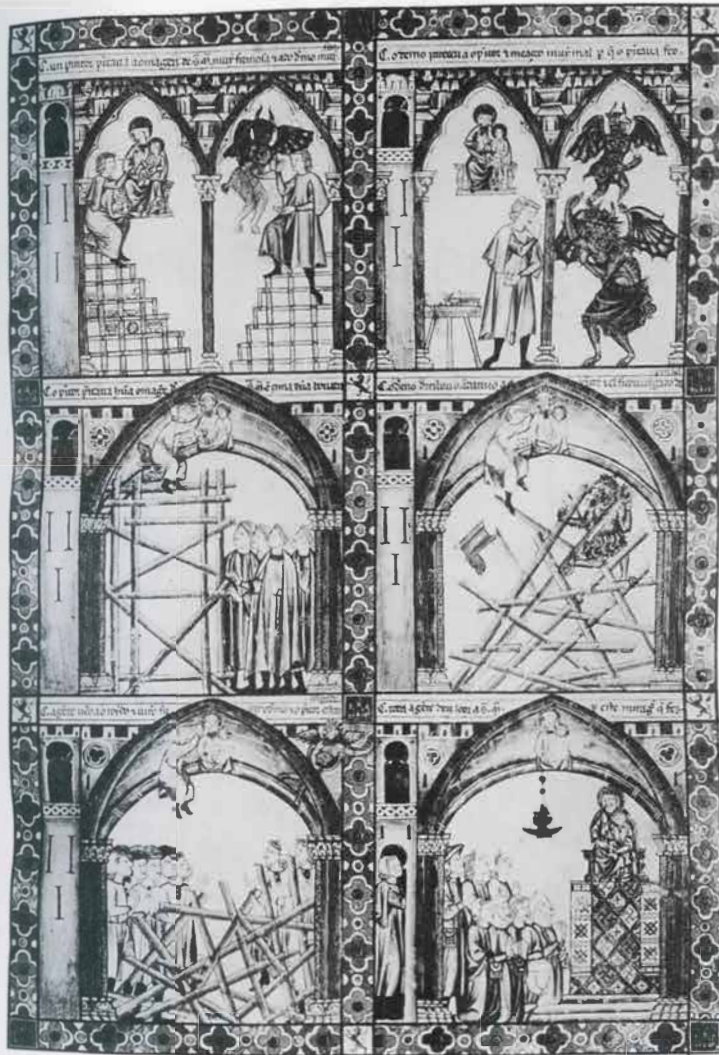
MARGINALIA

- Frontispiece/p. 29.: Las Cantigas of Alfonso X, *A Mural Painter Saved from Death*, second half 13th century. Escorial, Biblioteca Real, MST.I.I., fol. 109 ro. Virginia Wylie Egbert, *The Medieval Artist at Work* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1967).
1. Periodic Table of The Elements.
 2. Giulio Campagnola, engraving, 1569. Albert S. Lyons, *Predicting the Future: An Illustrated History and Guide to the Techniques* (New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1990). (New York Public Library).
 3. Genre scene, Roman fresco. Museo Archeologico Nazionale, Naples, Italy (Alinari/Art Resource, New York).
 4. Diagram of a church iconostasis, mid-16th century. Leonid Ouspensky, *Theology of the Icon, Vol. II, Hesychasm and the Flowering of Russian Art* (New York: St. Vladimir's Seminary Press, 1992).
 5. Piet Mondrian, *Composition*, 1919. Courtesy of Mondrian Estate/Holtzman Trust. (Giraudon/Art Resource, New York).
 6. *BOLT*, 1993, fresco, glass, steel, 89 x 62 x 36 1/2".
 7. *RUB*, 1993, tape, glass, plastic, steel, 36 1/2 x 10 x 4 1/2".
 8. Installation, Zilkha Gallery, Wesleyan University. Above: *TIP*, 1993, fresco on Styrofoam, 49 x 91 x 25". Below: *CALL*, 1993, fresco on Styrofoam, 49 x 91 x 25".
 9. Hans Haacke, *Condensation Cube*, 1965, water, plexyglass, 10 x 10 x 10". The Lewitt collection. Courtesy of the Wadsworth Atheneum.
 10. Marcel Duchamp, *Lawndress'Apron*, 1959 (Art Resource, New York).
 11. *FLUTTER*, 1994, cotton, polyester, rayon, PVC tarpaulin, 45 1/2 x 93 x 47".

18. Masheck, "Magritte in an Imagist Light" (1974), in *Historical Present*, S. 33-45. Vgl. auch Ders., "De Chirico's Pathos of Lost Antiquity" (1990) in *Building-Art: Modern Architecture Under Cultural Construction*, Cambridge 1993 (Cambridge University Press), S. 69-76, insbesondere S. 72. Fußnoten 17, 19 auf S. 250. Weitere Hinweise in Emile Durkheim und Marcel Mauss sowie Virginia Woolf. Als 1977-78 Frank seine These in *Critical Inquiry* wiederholte und verteidigte wäre es immer noch einfach zu erklären gewesen, daß "räumliche Form" Bilder sind, die im "Raum" des "Kopfes" verwirklicht werden.
19. *Marcel Duchamp: Die Schriften*, übersetzt, kommentiert und herausgegeben von Serge Stauffer, Zürich 1981, Bd. I, S. 242. Ich habe kürzlich darauf hingewiesen, wie Duchamp sich mehr mit der Malerei der Moderne beschäftigte — und nicht nur gegen sie war — wie allgemein angenommen wird. Vgl. Mashek, "Duchamp in the Abstract", in *Art Press*, Paris, März 1993, Nr. 178 (internationale Ausgabe), S. E 6-16, übersetzt von Frank Straschitz, "Duchamp dans l'abstraction" S. 33-46.
20. Vgl. Masheck, "Alberti's Window," *Art-Historiographic Notes on an Antimodernist Misprison* (1989, 1991), in: Ders., *Modernities: Art-Matters in the Present*, University Park 1993. (Pennsylvania State University Press) S. 15-32.
21. Vgl. Joseph Rykwert, "Semper and the Conception of Style" (1976), in: Ders., *The Necessity of Artifice*, New York 1982 (Rizzoli), S. 122-30; Margaret Olin, *Forms of Representation in Alois Riegl's Theory of Art*, University Park 1992 (Pennsylvania State University Press), insbesondere S. 43.
22. Francisco Pacheco, *Arte de la pintura (The Art of Painting)*, Book III, in Zahira Veliz, ed. and trans., *Artists' Techniques in Golden Age Spain: Six Treatises in Translation*, Cambridge 1986, S. 45. (Deutsche Übersetzung A. Hürlimann.)

MARGINALIA/RANDBEMERKUNG

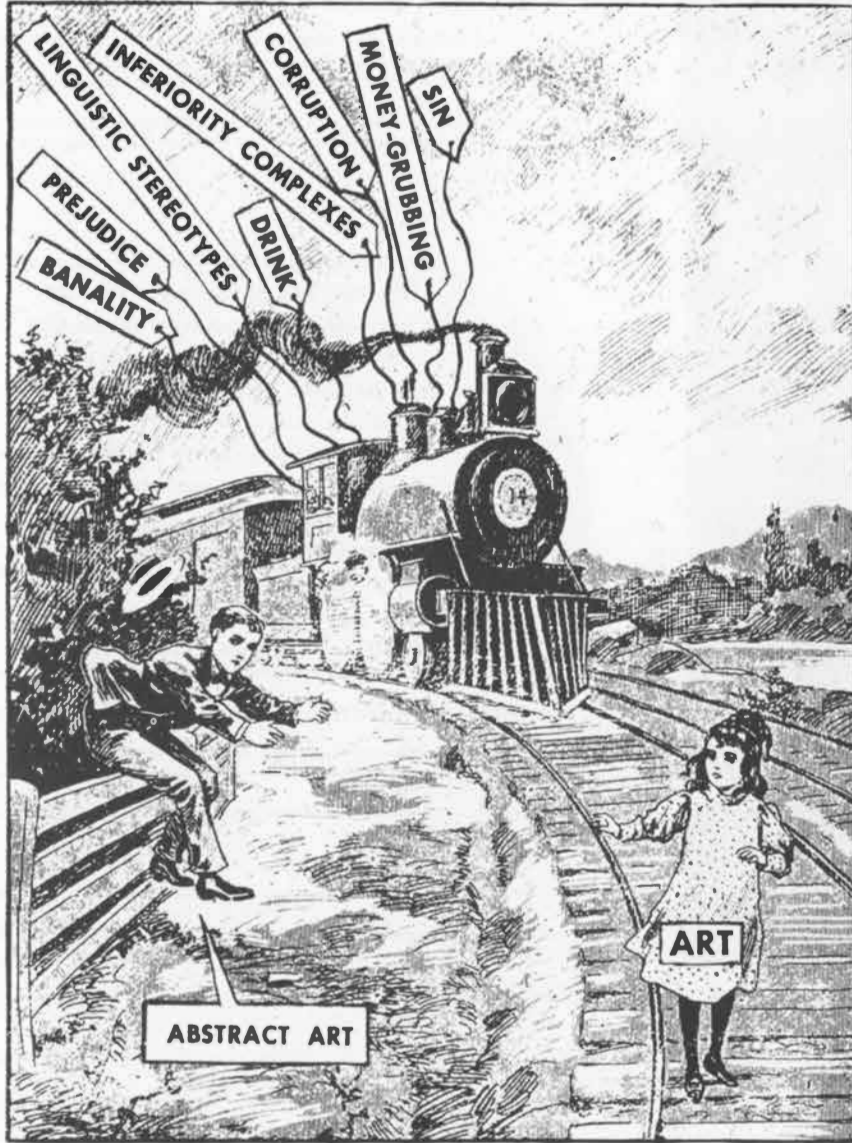
- Das Frontispiz/p. 29.: Detail, Las Cantigas of Alfonso X, *A Mural Painter Saved from Death*, zweite Hälfte dreizehntes Jahrhundert. Escorial, Biblioteca Real, MST.I.I., fol. 109 ro. Virginia Wylie Egbert, *The Medieval Artist at Work* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1967).
1. Das periodischen System.
 2. Giulio Campagnola, Gravierung, 1569. Albert S. Lyons, *Predicting the Future: An Illustrated History and Guide to the Techniques* (New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1990). (New York Public Library).
 3. Gattung Szene, Römischen Freskobilid, Museo Archeologico Nazionale, Naples, Italy (Alinari/Art Resource, New York).
 4. Diagramm der Kirchen Ikonostasis, 16. Jahrhundert, Leonid Ouspensky, *Theology of the Icon Vol. II, Hesychasm and the Flowering of Russian Art* (New York: St. Vladimir's Seminary Press, 1992).
 5. Piet Mondrian, *Composition*, 1919. Rechte bei Mondrian Nachlaß/Holtzman Trust. (Giraudon/Art Resource, New York).
 6. *BOLT*, 1993, Fresko, Glas, Stahl, 89 x 62 x 36 1/2".
 7. *RUB*, 1993, Klebeband, Glas, Spiegel, Stahl, 36 1/2 x 10 x 4 1/2".
 8. Ausstellung, Zilkha Gallery, Wesleyan University. Oben: *TIP*, 1993, Styropor mit Freskomalerei, 49 x 91 x 25". Unten: *CALL*, 1993, Styropor mit Freskomalerei, 49 x 91 x 25".
 9. Hans Haacke, *Condensation Cube*, 1965, Wasser, Plexiglas, 10 x 10 x 10". The Lewitt Collection. Rechte bei Wadsworth Atheneum.
 10. Marcel Duchamp, *Lawndress'Apron*, 1959 (Art Resource, New York).
 11. *FLUTTER*, 1994, Baumwolle, Polyester, Rayon, PVC Stoff, 45 1/2 x 93 x 47".



How a painter painted a very beautiful image of
 St. Mary and an ugly one of the devil.
 How the devil appeared to the painter and
 threatened him for painting him ugly.
 How the painter painted an image of St. Mary on
 top of a vault.
 How the devil destroyed the scaffold, but the
 painter remained suspended on the painting.
 How the people came and saw the painter
 suspended and the devil fleeing.
 How all the people gave thanks to St. Mary
 for the miracle she had done.

HOW TO LOOK OUT

TIMELESS POLITICAL CARTOON



David Kaufmann

Ästhetik für die Vögel und Zauber für jene, die wirklich hinschauen: Die neueren Arbeiten von James Hyde

Aesthetics for the Birds and Magic for Those who Actually Look: The Recent Work of James Hyde

Darkness in art is not darkness.

Light in art is not light.

Space in art is space.

Time in art is not time.

Evolution in art is not evolution.

Progress in art is not progress.

— Ad Reinhardt

I. The Argument

In this essay I hope to explain what James Hyde is up to. I will maintain that in the 1980s postmodern art first rejected and then reworked abstraction. This refunctioning required that painting deal gingerly with

Dunkelheit in der Kunst ist nicht Dunkelheit

Licht in der Kunst ist nicht Licht.

Raum in der Kunst ist Raum.

Zeit in der Kunst ist nicht Zeit.

Evolution in der Kunst ist nicht Evolution.

Fortschritt in der Kunst ist nicht Fortschritt.

— Ad Reinhardt

I. Behauptung

In diesem Artikel möchte ich erklären, womit sich James Hyde auseinandersetzt. Ich behaupte, daß die postmoderne Kunst in den achtziger Jahren die Abstraktion zuerst ablehnte und sie dann neu

the utopian aspirations of Modernism. Nevertheless, it would not or could not give up hope. Rather, in the case of James Hyde, it turned art into post-illusionistic magic.

II. James Hyde is not Barnett Newman

I have always been struck by the timely — or time-bound — defensiveness of Barnett Newman's aphorism that aesthetics is to art as ornithology is to the birds. Newman assumes that aesthetics — by which he means, I guess, the philosophical reflection on the *beaux arts* — have a merely exterior relation to the fine arts themselves, which pursue their own, non-reflective and "natural" logic. Newman's claim seems defensive in that oddly macho way that abstract expressionism tried to deny its intellectual underpinnings and commitments. As such, it is dated, for it would be hard to imagine an artist who came of age in the 1980s making a similar quip. There are a number of reasons for this: Newman was of a generation of American artists that sought to establish (for the first time really) the autonomy of visual arts in a country which had never made more than a stab at a full-blown aestheticism. The abstract expressionist artist therefore had to assert the inner dynamism of art and art history, the basic integrity of the purely artistic endeavour. Reinhardt — one of Hyde's favorites — wrote that "Art's reward is its virtue." One can hardly imagine a more hard-headed version of aesthetic autonomy.

By the 1980s, in New York at least, things had changed. The boom-boom years of the art market were matched by an unparalleled interest in that branch of European aesthetic thought called "theory." American

bearbeitete. Diese Umfunktionierung verlangte, daß die Malerei mit den utopischen Bestrebungen des Modernismus behutsam umging, wollte oder konnte dabei aber die Hoffnung nicht aufgeben. Sie verwandelte die Kunst im Fall von James Hyde in einen postillusionistischen Zauber.

II. James Hyde ist nicht Barnett Newman

Der zeitgemäße — oder zeitgebundene — defensive Ton von Barnett Newmans Aphorismus, daß nämlich Ästhetik für die Kunst wie Ornithologie für die Vögel sei, hat mich immer erstaunt. Newman glaubt, daß Ästhetik — ich nehme an, daß er darunter die philosophische Reflexion über die *Schönen Künste* versteht — nur eine äußerliche Beziehung zur bildenden Kunst selbst hat, die ihrer eigenen, nicht-reflektierenden und "natürlichen" Logik folgt. Newmans Anspruch scheint auf jene eigenartige Macho-Art defensiv, die versucht, dem abstrakten Expressionismus intellektuellen Unterbau und intellektuelle Verantwortung abzusprechen. Ein solcher Anspruch ist veraltet, denn man kann sich kaum vorstellen, daß ein Künstler der achtziger Jahre eine ähnliche Aussage machen würde. Es gibt verschiedene Gründe, warum das so ist: Newman gehörte zu einer Generation von amerikanischen Künstlern, die (zum ersten Mal) die Autonomie der Kunst durchzusetzen suchte, in einem Land, das einen voll entwickelten Ästhetizismus eigentlich immer nur mit Füßen trat. Der Künstler des abstrakten Expressionismus mußte daher den inneren Dynamismus der Kunst und der Kunstgeschichte, die Essenz rein künstlerischer Bestrebungen, geltend machen. Reinhardt — einer von Hydes Lieblingskünstlern — schrieb: "Der Lohn der Kunst ist ihre Tugend". Eine

postmodernist painting was limed to a fascination with postmodern thought, which it incorporated, bodied forth or, in the most superficial cases, merely illustrated. The economic energy of the market was matched by the energy of what might best be called a power surge in a somewhat aggressive negation of the past. The critique of philosophical notions of representation found in Derrida and Foucault, Deleuze and Baudrillard (the (re)statement of the discovery that *in fact* all representation was, *believe it or not*, conventional!) disenchanting all the conventions of art's history. At the same time, however, that critique made them free. Free from the cult of art, of genius, of the masterpiece. Free to see the clichés of representation and abstraction as clichés, as kitsch. Free from the heavy distinctions between high art and mass culture which were understood as traditional, but which in reality had always been mightily contested in American art. Free from the pieties of aesthetic redemption and free from the lies of a commodified art that claimed to escape commodification. Free from history itself.

There is thus a great deal of truth in the sweet Hegelianism of Arthur Danto's claim that after the 1960s the history of art had come to an end:

But that sounds more melancholy and certainly more arrogant than I mean for it to sound. Art was no longer possible in terms of a progressive historical narrative. ..But this in fact was a liberating idea. . . It liberated artists from having to follow the "correct historical line". . . . Everything was permitted, since nothing any longer was historically mandated. ²

No longer were painters and sculptors bound by the tyranny of a period style but were in the unique position to pick and choose amongst styles and projects.

nüchternere Lesart ästhetischer Autonomie ist wohl kaum denkbar.

In den achtziger Jahren hat sich die Lage verändert, in New York zumindest. Mit den Boom-Jahren des Kunstmarktes ging ein noch nie dagewesenes Interesse für das einher, was in der europäischen Ästhetik "Theorie" genannt wird. Die amerikanische postmoderne Malerei war fasziniert vom postmodernen Gedankengut, das sie einverleibte, veräußerte oder, in den oberflächlichsten Fällen, nur illustrierte. Die wirtschaftliche Macht des Marktes ging mit einer sich ausbreitenden, ziemlich heftigen Absage an die Vergangenheit einher. Die Kritik an der philosophischen Idee von Repräsentation, wie sie bei Derrida und Foucault, Deleuze und Baudrillard zu finden ist (nämlich die (erneute) Feststellung, daß in *Tat und Wahrheit* jede Repräsentation, *man höre und staune*, auf Konventionen beruht!), entzauberte alle Konventionen der Kunstgeschichte. Zugleich befreite diese Kritik die Künstler, befreite sie vom Kult der Kunst, des Genies, des Meisterwerks. Sie fühlten sich frei, die Klischees von Repräsentation und Abstraktion als Klischees, als Kitsch zu sehen. Auch die tradierte Unterscheidung von hoher Kunst und Massenkultur, die in der amerikanischen Kunst zwar immer angefochten wurde, war hinfällig. Sie waren frei von der Ehrfurcht vor ästhetischer Erlösung und von der Lüge der Ware Kunst, die in Anspruch nahm, dem Markt auszuweichen. Eine Befreiung von der Geschichte selbst.

Es liegt eine gute Portion Wahrheit in Arthur Dantos leicht hegelianischer Aussage, daß nach den sechziger Jahren die Kunstgeschichte ein Ende genommen habe:

Aber das klingt wohl melancholischer und sicher arroganter als ich es eigentlich meine. Kunst ist im Sinne einer fortschreitenden

For all Danto's confidence, however, there was a downside to this eschatology which manifested itself as an anxious sense of weightlessness. For the demystification of the ideologies of art in the 1980s also meant a gutting of the utopian projects of high Modernism and of all art since the 19th century. Liberation from the past could very easily lead to a merely negative program of demystification where art would feed on the remains of its discarded aspirations. In short it could — and in many cases it did — lead to a self-aggrandizing cynicism. In short, postmodernism shared with Modernism a firm belief in its break with a spent past, but did not hope, as Modernism had done, for a redemptive future.

Of course, all this does not include James Hyde. Or rather, it just barely describes him.

III. Two Cheers for Abstraction

In the early 1980s, Hyde was an anomalous figure. He painted rigorous little rectangular panels of color which would be arranged — often asymmetrically — on the wall and on the floor. Not for him the agonized figures, photographic enigmas or broken plates that were then the rage. In his rigor and his firm commitment to abstraction, he seemed like an odd hold-over, a man whose fascination with artists like Ad Reinhardt sounded eerily out-of-touch.

But as the decade progressed, more and more younger artists found abstraction irritating in the most productive ways. That is, abstraction seemed to make sense again. Of course, there was probably nothing very mysterious in this. The critique of representation had

historischen Erzählung nicht mehr möglich... Dies ist aber eine befreiende Idee... Es befreite die Künstler davon, einer 'korrekten historischen Linie' zu folgen. Alles war erlaubt, denn nichts war mehr einem historischen Mandat unterstellt. ²

Maler und Bildhauer mußten sich keinem Zeitstil mehr beugen, sondern befanden sich in der einmaligen Situation, unter Stilen und Projekten frei auszuwählen.

Trotz Dantos Zuversicht hat diese Eschatologie ihre Kehrseite, die sich in einer Angst vor Schwereelosigkeit äußert. Die Demystifizierung der Kunstideologien in den achtziger Jahren bedeutete nämlich auch die Aushöhlung der utopischen Projekte der Moderne sowie aller Kunst seit dem 19. Jahrhundert. Eine Befreiung von der Vergangenheit könnte leicht zu einem bloß negativen Demystifikationsprogramm führen, in dem sich die Kunst von den Resten ihrer aufgegebenen Ambitionen ernähren würde. Sie könnte — und in vielen Fällen ist das schon eingetreten — zu einem immer größer werdenden Zynismus auswachsen. Wie die Moderne glaubt die Postmoderne fest an ihren Bruch mit der Vergangenheit, sie hofft jedoch nicht wie die Moderne auf eine erlösende Zukunft.

Natürlich trifft dies alles nicht auf James Hyde zu, oder besser gesagt, beschreibt ihn nur dürftig.

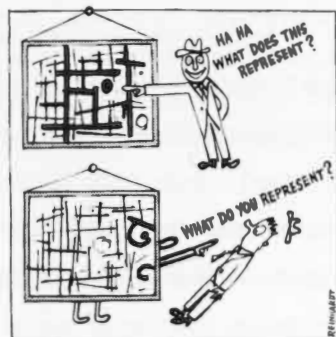
III. Ein zweifaches Hoch für die Abstraktion

In den frühen achtziger Jahren war Hydes Kunst ein ungewöhnliches Phänomen. Er malte strenge kleine rechteckige Farbtafeln, die — manchmal asymmetrisch — an der Wand oder auf dem Fußboden

shown that all pictorial figuration — all figuration — was nothing other than an abstraction that refused to speak its name. Hence the heady French critiques opened the way for abstract painting again. But this new-model art would have to be abstraction without pretension, abstraction freed from the dreams of purity that had fueled so many Modernist polemics.

In an odd way, the power of the negative in abstraction — it is not this, it is not that — came back to save it once more. This arcane point can become a little clearer if we think about Ad Reinhardt. Reinhardt, the apostle of black, was the prince of a rigorous — though determinate — negation. Here is how he described his black canvasses in 1955:

A clearly defined object, independent and separate from all other objects and circumstances, in which we cannot see whatever we choose or make of it anything we want, whose meaning is not detachable or translatable. A free, unmanipulated and unmanipulatable, useless, unmarketable, irreducible, unphotographable, unreproducible, inexplicable icon. A non-entertainment, not for art commerce or mass-art publics, non-expressionist, not for oneself. ³



1. AD REINHARDT, DETAIL FROM *HOW TO LOOK AT A CUBIST PAINTING*, 1946

verteilt wurden. Mit den gequälten Figuren, den fotografischen Rätseln oder den zerbrochenen Tellern, die damals im Schwange waren, hatte er nichts am Hut. Mit seiner Strenge und seiner festen Verpflichtung gegenüber der Abstraktion schien er wie ein Überbleibsel, ein Mensch, dessen Faszination für Künstler wie Ad Reinhardt seltsam altmodisch anmutete.

Im Laufe der achtziger Jahre gab es jedoch mehr und mehr jüngere Künstler, die Abstraktion auf sehr produktive Weise irritierend fanden. Das heißt, daß Abstraktion wieder einen Sinn hatte. Daran war wahrscheinlich nichts Geheimnisvolles. Die Kritik der Repräsentation hatte gezeigt, daß jede bildnerische Figuration — alle Figurationen — nichts anderes war als eine Abstraktion, die sich weigerte, sich beim Namen zu nennen. Somit öffneten die hitzigen französischen Kritiker den Weg zur abstrakten Malerei wieder. Doch das neue Kunstmodell mußte eine Abstraktion ohne Prätension sein, eine Abstraktion, frei vom Traum der Reinheit, der so viele Polemiken der Moderne anheizte.

Auf eigenartige Weise kam die Macht des Negativen in der Abstraktion — sie ist nicht dies und ist nicht jenes — zurück, um diese



2 AD REINHARDT, *BLACK PAINTING*, 1965

The positive terms "independent" and "free" turn out to be the products of specific (determinate) negations. The freedom of art is its freedom from a series of attributes, not its freedom to assume others. This hard labor, by which autonomy is won through a series of refusals, has of course a strongly utopian edge. It dreams of an art that is liberated from exchange-value, liberated from sheer usefulness, liberated from having to do anything but merely be. This was the freedom that Kant and Schiller dreamed of, that Marx imagined in his early works and that Adorno made so poignantly distant. It is the model of independence that lurks within and helps redeem all aestheticism.

But the power of the negative is too strong for Reinhardt. It undermines the best and the worst of his utopian hopes. By 1963, he would write:

This painting is unsalable and it is not for sale except to someone who wants to buy it.

This painting has no reason to be bought or sold or bartered.

This painting is priceless, has no price tags, no markets, no buyers, no sellers, no dealers, no collectors, with few exceptions.

This painting is free, and is given freely to public museums of fine or free art, with few exceptions.⁴

The acid humor of this quotation comes from the bathos of its repeated admissions that its categorical dreams must give way to the reality of the market. The unconditionality of its first negations is undone by the reservation "with few exceptions." In spite of the fact that the painting has no reason to be sold, was not intended to be sold, it *will* be sold and for a price. The brave claim of the universal is undermined by the exceptional, the particular, the real. The utopian hope of pure aesthetic autonomy is shown to be mystified. And it is disenchanting by a humor



3. AD REINHARDT, DETAIL FROM *HOW TO LOOK AT SPACE*, 1946

noch einmal zu retten. Dieser geheimnisvolle Punkt wird etwas klarer, wenn man an Ad Reinhardt denkt. Reinhardt, der Verfechter des schwarzen Bildes, vertrat eine rigorose — wenn auch festgesetzte — Negation. 1955 beschrieb er seine schwarzen Bilder folgendermaßen:

Ein klar definiertes Objekt, unabhängig und losgelöst von allen anderen Objekten und Umständen, ein Objekt, in dem wir nicht sehen, was immer wir wollen oder aus dem wir machen, was immer wir möchten. Seine Bedeutung ist nicht abzutrennen oder zu übersetzen. Ein freies, unmanipuliertes und unmanipulierbares, nutzloses, unverkäufliches, unreduzierbares, nicht fotografierbares und reproduzierbares, unerklärbares Bild. Ohne Unterhaltung, ohne Kunsthandel oder Massenpublikum, ohne Ausdruck und Gebrauch.³

Die positiven Ausdrücke "unabhängig" und "frei" sind das Ergebnis bestimmter Negationen. Die Freiheit der Kunst heißt frei sein von einer Reihe von Eigenschaften und nicht frei für andere. Die harte Arbeit, durch die man mit einer Reihe von Verweigerungen zur Autonomie

that lets the desire remain while admitting the impossibility of that desire. The refusal, the negation that would render abstraction independent reveals its dependence after all.

So abstraction could be redeemed for the postmodern age, provided it remained aware of its aestheticist premises and its ideological limitations.

IV. What Is Imperative?

So what is Hyde doing? He has retained the rectangle as the constant of his paintings: it is his signature. But these works have become more than the asymmetrical arrangement of rectangles that have also been his trademark. There are other things at play here as well.

RANT (1992) could almost be an expressionist work if it did not look so damnably like a landscape. A single rectangle, eighty-one inches across, it features broad strokes. It is lighter in its bottom third and gets progressively darker as the eye moves up from the bare intimations of its multiple horizon lines, as if one were peering into the storm-riven wastes of a Friedrich without the requisite figures, the standard masts or monks to orient one. Those slightly unearthly strokes of red, grey and green, the apparently improvisational movements of the brush, are in fact improvised. The surface is fresco which requires the quickest thinking that any painting this side of watercolor can demand. Thus the medium underscores the openness (an odd feature in fresco) that the brush-stroke seems to offer. But what kind of gesture is this? Is this a gesture at all?

The eye, foresquare in front of this rectangle, is slow to notice that the rectangle itself is out of kilter: it is one-half an inch lower on its left side than on its right. It lists to one side, almost imperceptibly. And on

gelangt, hat natürlich eine stark utopische Seite: Der Traum von einer Kunst ohne Tauschwert, befreit von reiner Nützlichkeit, befreit von jeglicher Funktionalität, befreit für reines Sein. Von dieser Freiheit träumten Kant und Schiller, Marx stellte sie sich in seinem Frühwerk vor und Adorno rückte sie in so schmerzliche Ferne. Es ist die Unabhängigkeit, die darin verborgen liegt und jede Art von Ästhetizismus zu erlösen hilft.

Die Macht des Negativen ist für Reinhardt jedoch zu stark. Sie untergräbt das Beste und das Schlechteste seiner utopischen Träume. 1963 schreibt er:

Dieses Bild ist unverkäuflich und es ist nicht zum Verkauf, außer für jemanden, der es kaufen will.

Dieses Bild hat keinen Grund, gekauft oder verkauft oder getauscht zu werden.

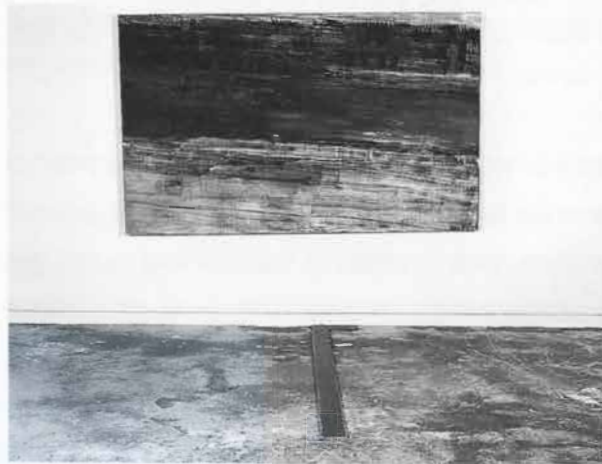
Für dieses Bild gibt es keinen Preis, es hat kein Preisschild, keinen Markt, keine Käufer, keine Verkäufer, keine Händler, keine Sammler, bis auf einige Ausnahmen.

Dieses Bild ist frei, und wird frei an öffentliche Museen der schönen oder freien Künste gegeben, bis auf einige Ausnahmen. ⁴

Der beißende Humor dieser Zeilen liegt darin, daß sie zwischen Erhabenem und Triviale hin und her pendeln: Die kategorischen Träume müssen der Realität des Marktes weichen. Die Unbedingtheit der Negationen wird durch die Einschränkung "bis auf einige Ausnahmen" aufgehoben. Obwohl es für das Bild keinen Grund gibt, verkauft zu werden, es nicht gemacht wurde, um verkauft zu werden, *wird* es verkauft werden und zwar zu einem Preis. Der Anspruch auf das Universale wird durch die Ausnahme, das Besondere, das Reale untergraben. Die

the floor, underneath the rectangle, there is a steel arm, 76 inches long, that reaches out from the wall. But not smack-dab in the middle. No: as if to compensate for the leftward tilt of the fresco, this bar, which angles in at the wall to the right, is in fact a mere twenty-five-and-a-half inches from the point where a plumbline on the bottom right-hand corner of the rectangle would hit the floor. The slight movement to the left is over-ridden by this extension on the right. Of course, the sheer assertion of this bar makes it hard to stand on that side. This painting, therefore, is not only about the eye, but about the viewer's body as well. It opens into the space before the wall and begins to situate the viewer. Except that the viewer is not really situated as such. He or she has to make a choice and the bar seems to move him or her to the left. Is this a choice? A free choice? Is this choice any freer than the apparently open brushwork on the painting?

All this talk of left and right can lead to an easy allegorization of politics and the title of the work, *RANT*, which is used only for the mad



4. JAMES HYDE, *RANT*

utopische Hoffnung der reinen ästhetischen Autonomie erweist sich als Mystifikation. Sie wird durch einen Humor entzaubert, der erlaubt, den Wunsch zu erhalten und gleichzeitig die Unmöglichkeit dieses Wunsches zuzugeben. Die Verweigerung, die Negation, die die Abstraktion unabhängig machen würde, enthüllt schließlich ihre Abhängigkeit.

Die Abstraktion konnte für die Postmoderne versöhnt werden, vorausgesetzt, daß sie sich ihrer ästhetischen Prämissen und ideologischen Grenzen bewußt blieb.

IV. Was ist imperativ?

Womit beschäftigt sich Hyde? Er hält in seiner Malerei am Rechteck fest. Es ist seine Handschrift. Sein Werk ist jedoch mehr als eine asymmetrische Verteilung von Rechtecken, die ebenfalls zu seinen Kennzeichen gehört. Andere Dinge spielen hier aber auch eine Rolle.

RANT (1992) wäre fast expressionistisch zu nennen, wenn es nicht so stark einer Landschaft ähnlich sehen würde. Ein Rechteck von ungefähr 206 cm Länge mit breiten Pinselstrichen, das im unteren Drittel heller ist und langsam dunkler wird, wenn sich das Auge über die Andeutungen von mehrfachen Horizontlinien nach oben bewegt. Diese erinnern an die von Stürmen zerstörten Öden eines Friedrichs, haben jedoch keine Figuren, Masten oder Mönche, an denen man sich orientieren kann. Die etwas überirdisch wirkenden Rot-, Grau- und Grünstriche, scheinbar improvisierte Pinselbewegungen, sind wirklich improvisiert. Sie sind a fresco gemalt, eine Methode, die neben dem Aquarellieren die schnellste Denkweise verlangt. Somit betont die

and those whose political passions we disagree with, makes it hard to resist the temptation. But while we submit, we must also remember that *RANT* is not merely a noun. It is also a verb. Is the title descriptive or imperative? Are we being told to scream and rave? Is the gestural, quasi-expressionist element of the painting nothing more than a rant that we would do well to avoid? Or are we told to take part, but this time, as it were, from the left? Or is there too much left? We seem to be included and excluded, invited and warned away. If we were to try to reduce this work to some verbal meaning, would we say that Hyde advocates expressionism and/or political commitment? To read it this way, of course, is to read it, to view it as a text. And it is not: it bears its negations in its disjunctive juxtapositions.

Hyde thrives on such ambiguities. The tactility of his works, their very texture, derives from this polyvalency. Not all his paintings reach out horizontally as *RANT* does to order the space in which they take place. Take *RUB* which asserts instead its verticality. A rectangle of



5. JAMES HYDE, *RANT*

Technik die Offenheit (eine eigentümliche Eigenschaft der Freskomalerei), die der Pinselstrich zu bieten scheint. Aber wie ist diese Geste beschaffen? Ist es überhaupt eine Geste?

Das Auge, rechts vor dem Bild das Bild betrachtend, nimmt nur allmählich wahr, daß dieses nicht ganz rechteckig ist: Auf der linken Seite hängt es etwa 1,3 cm weiter unten als rechts. Es hat Schlagseite, die fast nicht sichtbar ist. Am Boden unter dem Rechteck befindet sich ein 193 cm langes, aus der Wand reichendes flaches Stahlstück. Dieses liegt aber nicht genau in der Mitte, sondern befindet sich, als ob zur Kompensation der linken Neigung des Freskos, rechts von der Mitte und nur etwa 65 cm von dem Punkt entfernt, wo eine Senkschnur von der rechten unteren Ecke des Bildes den Boden berühren würde. Die geringe Neigung auf der linken Seite wird durch diese Erweiterung auf der rechten Seite aufgehoben. Das Vorhandensein dieses Stahlstückes macht es schwierig, auf der rechten Seite zu stehen. Bei diesem Bild geht es daher nicht nur um das Auge, sondern auch um den Körper des Betrachters. Es öffnet den Raum vor der Wand und weist dem Betrachter einen Platz zu. Der Betrachter wird aber nicht wirklich plaziert. Er oder sie hat eine Wahl zu treffen, wobei das Stahlstück sie oder ihn auf die linke Seite zu drängen scheint. Ist das eine Wahl? Ist diese Wahl freier als die scheinbar offenen Pinselstriche auf dem Bild?

Dieses Gerede über links und rechts kann leicht dazu führen, das Bild als politische Allegorie zu verstehen. Der Titel der Arbeit, *RANT* (Schwulst, Wortschwall, Phrasendrescherei) verleitet dazu: ein Wort, das man für Verrückte gebraucht und für solche, mit deren politischen Leidenschaften wir nicht einverstanden sind. Doch wenn wir uns dieser Versuchung hingeben, dürfen wir nicht vergessen, daß *RANT* nicht nur ein Substantiv ist. Es ist auch ein Verb (toben, lärmern). Ist der Titel beschreibend oder imperativ? Werden wir gebeten, zu schreien oder zu

cast glass, whose surface is made of bubbles and irregularities, it is backed by a mirror and crossed at odd angles by yellow tape. Nevertheless, it is hard to see oneself in the distorting looking-glass of this work. It denies the viewer even that little thrill of displaced narcissism, for the glass, which is cantilevered upwards, stands above the viewer's head, supported by a metal stanchion whose bolt stares the viewer in the eye. It is a small piece but it goes out of its way to stress its height, its distance from the floor. It points its viewer upwards even as it puts that viewer down by the sheer fact that it is taller, less accessible. The tape lends to this inaccessibility. It covers parts of the mirror. Is it hiding something? Or does it bind a wound, keep the bubbles in the surface from disappearing into the air? The piece is at once haughty and vulnerable. Hence the difficulty of the title. If the tape serves as a bandage, then the glass has been rubbed raw. If we are commanded to rub the work — if we see it as wounded and needing comfort — it remains stand-offish, something to be touched that is too high up, on a top shelf that cannot be reached.

This work can be allegorized as well — too easily in fact, and there's the rub. For it seems to stand as an independent object of Ad Reinhardt's dreams ("A clearly defined object...") which has been forced to undergo the punishing labor of its own negation. High art is literally too high. It has paid the price for its elevated aspirations, etc., etc. But surely that isn't the point, or at least only a small part of the point. What is striking about the work, beyond its refusal to give itself up completely, is precisely this refusal. It bears with it a fractured and only somewhat laughable nobility ("with few exceptions").

It is thus bombarded by two different kinds of affect at the same time. It is scarred by the seriousness of its self-parody, that is, of its self-critique.

toben? Ist das gestische, sozusagen expressionistische Element des Bildes nicht mehr als ein "rant" (Toben Lärmen), dem wir besser aus dem Weg gehen? Oder werden wir aufgefordert teilzunehmen, dieses Mal jedoch auf der linken Seite? Oder gibt es da zuviel links? Wir scheinen eingeschlossen und ausgeschlossen, eingeladen und abgehalten zu werden. Wenn wir diese Arbeit auf eine verbale Bedeutung zu reduzieren hätten, würden wir sagen, daß Hyde für Expressionismus und/oder politisches Engagement plädiert? Das Bild in dieser Weise zu lesen, würde natürlich bedeuten, es zu lesen, es wie einen Text zu lesen. Das ist aber nicht der Fall: Das Bild trägt seine Negationen im sich ausschließenden Nebeneinander.

Hydes Kunst lebt von solchen Ambiguitäten. Das Haptische seiner Arbeiten, ihre eigentliche Textur, rührt von solchen Mehrdeutigkeiten. Nicht alle seine Bilder dominieren den Raum so horizontal wie *RANT*. *RUB* ist zum Beispiel vertikal. Es ist ein Rechteck aus gegossenem Glas mit einer Oberfläche von Blasen und Unregelmäßigkeiten, einem Spiegel als Hintergrund, unregelmäßig durchkreuzt von einem gelben Klebeband. Es ist sehr schwierig, sich selbst in dem verzerrenden Spiegel wahrzunehmen. Er verweigert dem Betrachter jenen kleinen Kitzel des verschobenen Narzißmus', denn das Glas befindet sich oberhalb des Kopfes des Betrachters auf einer kleinen Konsole, die durch eine Metallstütze befestigt ist, deren Nagel sich auf Augenhöhe befindet. Es ist eine kleine Arbeit, die aber den eigenen Rahmen sprengt, indem sie die Höhe, den Abstand vom Boden betont. Sie weist den Betrachter nach oben, auch wenn sie ihn gleichzeitig nach unten verweist, nur schon dadurch, daß sie höher, nicht erreichbar ist. Auch das Klebeband trägt zu dieser Unerreichbarkeit bei. Es bedeckt Teile des Spiegels. Versteckt es etwas? Oder verbindet es eine Wunde, hält es die Blasen zusammen, die

V. Not Jokes As Such, But Magic

Now, a word on self-parody seems to be in order, because I do not want to suggest that Hyde is engaged in the same game as, say, a Jeff Koons or the other merry pranksters of grotesque shock. Rather, Hyde's work seems to mark the convergence and departure of several axes of vision. *GATHER* shows this in a rather literal way, for the four panels of cast concrete on the floor stand out to the left side and at right angles to the large sheet of copper on the wall, so that their "faces" can only be seen from the right side of the sheet. Furthermore, three of these smaller rectangles lean on a fourth which dwarfs them. If one is standing to the left of the rectangles and the copper, one can only see this taller (though still rather low) slab of concrete. The copper is a rich red, a fine copper-color whose irregular, buffed surface reflects the light and shows its texture at the same time. The rectangles are either grey or a bruised white and are pitted and rough, as if subjected to the harshest of winds.

GATHER urges its viewer to gather it, to bring it all together, the little slabs of grey and white and that red sunset of copper on the wall. But there is no single vantage point from which one could come "face-to-face" with the work, no vanishing point for the spectator to assume. The difference of scales, materials and textures would seem to force the spectator to take a stand and then shift, to look down and up and to both sides. While the work appears rather static - that concrete, even on a small scale, has a monumental weight — it insists that the spectator become kinetic. One could argue that the work creates a new spatial ordering while opening up to a dream of space. It invokes a possibility — which perhaps lies only in the conceptual space of art or

sich sonst in Luft auflösen würden? Diese Arbeit ist überheblich und verletzlich zugleich. Daher rührt auch die Schwierigkeit mit dem Titel. Wenn das Klebeband als Verband gesehen wird, dann wurde das Glas wund gerieben. Wenn wir aufgefordert werden, das Werk einzureiben — wenn wir es als Wunde, die der Pflege bedarf, sehen — dann bleibt es distanziert, etwas, das für die Berührung zu hoch ist, auf einer unerreichbaren Konsole weit oben.

Auch dieses Werk kann man als Allegorie verstehen, zu leicht sogar, und darin liegt die Schwierigkeit. Es scheint nämlich das unabhängige Objekt aus Ad Reinhardts Träumen ("Ein klar definiertes Objekt..."), das sich der Fronarbeit seiner eigenen Negation zu unterziehen hatte. Hohe Kunst ist hier im wörtlichen Sinn zu hoch. Sie hat den Preis für ihre hohen Ansprüche bezahlt, usw. usw. Aber sicher ist das nicht die entscheidende Frage oder höchstens ein kleiner Teil davon. Was bei dieser Arbeit außer ihrer Weigerung, sich ganz aufzugeben, bemerkenswert ist, ist genau diese Weigerung. Sie trägt eine gebrochene und etwas lächerliche Würde in sich ("bis auf einige Ausnahmen").

So wird sie von zwei verschiedenen Affekten gleichzeitig bombardiert. Die Ernsthaftigkeit ihrer Selbstparodie, das heißt ihrer Selbstkritik, hinterläßt Narben.

V. Nicht Witze als solche, sondern Zauber

Ein Wort zur Selbstparodie ist hier angebracht, denn ich will nicht unterstellen, daß sich Hyde am gleichen Spiel beteiligt wie etwa ein Jeff Koons oder andere Spaßvögel des grotesken Schocks. In Hydes Kunst scheinen verschiedene Blickachsen zu konvergieren und

in the utopian dream of a reconciled life - where the juxtaposition will not demand such movement, a space where such contradictions and demands could be resolved.

In this as-yet-unredeemed and perhaps unredeemable world, such a space is merely conceptual, a vague potential hinted at and then retracted by the impossible command to gather these objects and bring them together as a whole. This touch of longing for reconciliation, clear-eyed though it may be, saves Hyde's work from the mere cynicism of self-parody, from the conceptual slapstick of the first waves of postmodernist art.

One can trace in the physiognomy of Hyde's works a tension, a balance (or whatever formalist, Modernist metaphor one may choose)



6. JAMES HYDE, *GATHER*

auseinanderzugehen. *GATHER* zeigt dies in einem ziemlich wörtlichen Sinn: Vier Platten aus gegossenem Beton stehen links auf dem Boden im rechten Winkel zu einem großen Kupferblech an der Wand, so daß man ihre "Vorderseite" nur von der rechten Seite des Kupferblechs sieht. Die drei kleineren rechteckigen Betonplatten lehnen sich an die vierte größere. Wenn man links von den Platten und dem Kupferblech steht, sieht man nur dieses größere (noch immer niedere) Betonstück. Die Farbe des Kupferblechs ist ein sattes Rot, eine schöne Kupferfarbe, dessen unregelmäßig polierte Oberfläche das Licht reflektiert und gleichzeitig ihre Struktur zeigt. Die Platten sind grau oder gebrochen weiß, rau und rissig als ob sie starken Winden ausgesetzt waren.

GATHER (sammeln) fordert den Betrachter auf zu sammeln, alles zusammenzubringen, die kleinen grauen und weißen Platten mit dem roten Sonnenuntergang des Kupfers an der Wand. Es gibt jedoch keinen einzigen Punkt, von dem aus der Betrachter das Werk "frontal" anschauen könnte, keinen Fluchtpunkt. Die unterschiedlichen Größen, Materialien und Strukturen scheinen den Betrachter zu zwingen, einen Standort einzunehmen und sich dann weiterzubewegen, um runter, rauf und auf beide Seiten zu schauen. Während das Werk selbst eher statisch erscheint — Beton hat auch in kleinen Mengen ein beträchtliches Gewicht — besteht es darauf, daß der Betrachter beweglich ist. Man könnte behaupten, daß diese Arbeit eine neue Raumordnung schafft und gleichzeitig einen Raumraum erschließt. Sie beschwört die Möglichkeit eines Raumes herauf — vielleicht nur im konzeptuellen Raum der Kunst oder im utopischen Traum eines versöhnten Lebens denkbar — in dem das Nebeneinander keine solche Bewegung verlangt, in dem solche Widersprüche und Ansprüche aufgelöst werden könnten.

In unserer noch unversöhnten und vielleicht unversöhnlichen Welt

between assertion and negation, a self-effacement which by the same token does not humble itself before the viewer. In some paintings, this can manifest itself as a kind of charm. Take *SPELL*, in which a silver tarpaulin is covered in part by a sheer red material that also appears to be caught underneath the tarpaulin's folds. It is hard to tell where the outside becomes the inside. What is more, the generous bulk of the tarpaulin suggests that there is something more within it, in some deeper, unseen and unseeable recess. Hanging off the wall by two blue tabs, this piece turns the most mundane of cast-offs — a tarp — into a shimmering piece of silver which glints just a bit through the red that cannot quite cover it. Its sly promise of hidden depth turns it into a bit of treasure, both the trove and the wonderful container which encloses and protects it.

Such transformations and such coyness are nothing more and nothing less than magic, the conjuring forth of a chain of similarities by which the base is sublimed into something of great worth. They are also a piece of prestidigitation, of legerdemain, which dupes us into



7. JAMES HYDE, *SPELL*

existiert ein solcher Raum nur konzeptuell, als vage Möglichkeit, die aufscheint und sich gleich wieder zurückzieht, weil der Anspruch, diese Objekte zu sammeln und in einem Ganzen zusammenzubringen, unmöglich ist. Dieser Hauch von Versöhnungssehnsucht, wie klar sie auch immer sein mag, schützt Hyde vor dem Zynismus der Selbstparodie, vor dem konzeptuellen Slapstick der ersten postmodernen Welle.

In der Physiognomie von Hydes Kunst kann man eine Spannung, ein Gleichgewicht (oder welche formalistische modernistische Metapher man auch immer wählt) zwischen Bejahung und Verneinung feststellen. Es ist eine Zurückhaltung, die sich aber nicht vor dem Betrachter erniedrigt. Bei gewissen Bildern hat diese eine Art von Reiz, zum Beispiel bei *SPELL*. Ein silbernes Segeltuch ist teilweise verdeckt von einem roten Material, das die Falten des Tuches auch zu verhüllen scheint. Es ist schwierig zu unterscheiden, wo Außen Innen wird. Zudem suggeriert die üppige Tuchmenge, daß es da drinnen noch etwas gibt, in den tieferen, unsichtbaren Gefilden. Diese Arbeit, die an zwei blauen Laschen an der Wand hängt, verwandelt eines der profansten Materialien — ein Segeltuch — in ein glänzendes Stück Silber, das unter dem Rot, das es nicht ganz zu bedecken vermag, hervorschimmert. Das listige Versprechen einer verborgenen Tiefe macht dieses Fundstück wie die schöne Hülle, die es umgibt und beschützt, zu einem Schatz.

Solche Verwandlungen und Listen sind nichts anderes als Zauberei, das Hervorzaubern einer Kette von Ähnlichkeiten, durch die Minderwertiges in etwas Wertvolles verwandelt wird. Sie sind auch Taschenspielererei, die uns glauben läßt, daß solche Umwandlungen möglich sind. Einerseits wahre Zauberei, andererseits Täuschungsmanöver. Natürlich sagt der Titel *SPELL* (Zauber) alles. Der Künstler hat uns verzaubert, hat uns an etwas glauben lassen, das es nicht gibt. Er hat uns

believing that such transmutations are possible. On the one hand, real magic; on the other, a shell game. Of course, the title, *SPELL* lays it all out. The artist has cast this spell, made us imagine something that isn't. But he has also let us into the act, has shown us the illusion while practicing it. We are both victims and accomplices of this gentle con job, so in the end, we cannot feel too silly. Of course, Hyde's knowing wink to the viewer is no less a spell than the magic it disenchant, for all it does is reveal the truth of a lie. It makes us think we have learned something, that we are somehow in the know. This too is a piece of magic, of enlightenment conjuring, which seems to reveal that the hidden is more true than anything one actually sees, even when (and especially when) the hidden proves to be the most superficial of things.

We would do well to remember that the term "charm" derives from the practice of magic and means, well — spell. One cannot seem to escape the old, by now shopworn image of the painter as magus, as creator of fictive spaces and illusionistic realities. When Hyde is charming about undoing his magic, he is casting his spell, just as when he orders us to do something, he has already moved our bodies in his desired (in)direction.

Perhaps the most convincing piece of disenchanted magic in Hyde's repertoire is his recent series of frescoes that hang suspended from the wall on large, architectural chunks of Styrofoam. As frescoes, they partake of a whole history of ecclesiastical art, and account for their abstraction by appearing to have broken free from still larger paintings, as if they were lost ornamental bits of sky or robe. The Styrofoam bases give them a sense of equally ecclesiastical monumentality. And yet they are light as the air and seem to have floated up from the floor. Thus their heaviness is shown to be a ruse, a sleight of hand, and their

aber auch hinter die Kulissen schauen lassen, hat die Illusion enthüllt, während er an ihr arbeitete. Wir sind sowohl Opfer wie Täter dieses kleinen Schwindels, weswegen wir uns schließlich nicht so düpiert fühlen können. Natürlich ist Hydes Augenzwinkern zum Betrachter hin nicht nur Verzauberung, sondern auch Entzauberung, die die Wahrheit der Lüge offenlegt. Wir glauben, daß wir etwas gelernt haben, daß wir Wissende sind. Auch das ist ein Stück Zauberei, magische Erleuchtung, die zu enthüllen scheint, daß das Verborgene wahrer ist als alles, was man tatsächlich sieht, auch wenn (und vor allem wenn) das Verborgene sich als das Alleroberflächlichste erweist.

Wir täten gut daran, uns zu erinnern, daß das englische Wort "charm" aus der Welt der Zauberei und der Tricks stammt - Zauber also. Es scheint, als könne man der alten, heute ausgeleierte Vorstellung vom Künstler als Zauberer, als Schöpfer von fiktiven Räumen und illusionistischen Wirklichkeiten, nicht entkommen. Wenn Hyde seinen Zauber entzaubert, verzaubert er. Und wenn er uns anweist, etwas zu tun, so hat er unseren Körper schon auf den gewünschten Weg (Umweg) gebracht.

Der überzeugendste entzauberte Zauber in Hydes Werk ist seine neuste Serie von Fresken, die auf großen architektonischen Styroporstücken von der Wand hängen. Als Fresken gehören sie zur Geschichte der Kirchenkunst. Ihre abstrakte Form läßt vermuten, daß sie als Teile aus einem großen Fresko herausgefallen sind, ein verlorenes Stück aus einem Himmel oder einem Gewand. Die Styroporstücke verleihen ihnen ebenfalls kirchliche Monumentalität. Und doch sind sie federleicht, scheinen vom Fußboden nach oben zu schweben. Ihr Gewicht ist ein Trick: Eine leichtes Antippen mit der Hand und ihr ritueller Zusammenhang entpuppt sich genauso als Illusion wie ihr Gewicht. Sie gehören zu keiner

ritual references become as much an illusion as their weight. They belong to no church, have no cultic significance beyond the suspect and ironized religion of art. They are decorative, not sacred.

Nevertheless, they still preserve within them a touch of the sacral, a memory of the cultic past of art which they maintain even as they negate it. Adorno once claimed that "Art is magic freed from the lie that it is truth" [Kunst ist Magie, befreit von der Lüge, Wahrheit zu sein (252).] On the most obvious level, this indicates that the truth of art is that it is a fiction, that it deals in fictions. Art is magic redeemed from the Enlightenment demand that all sorcery be banished, redeemed by the fact that it knows its illusionistic and illusory nature. We can apply this notion to Hyde's work. Through the negation of the negation, by showing that its truth is a lie and its lie is its truth, it is a form of magic that sustains itself through its own self-negations, through its crossing of visual axes.

It has been argued elsewhere by a noted art historian that the persistence of abstraction — of the sheer irreducible and inert stuff of painting — in the wake of the shattering of the modernist project shows a chastened commitment to the remaining shards of hope from within that project. This renewed abstraction thus entails a rejection of the easy bliss of the first post modernist explosions of emancipatory energy. The double negations of Hyde's postmodern magic show that no such shortcuts are possible, while acknowledging why one would want a shortcut in the first place. At its best, Hyde's work reminds us of the serious need that underlies the child's excitement when the magician pulls coins out of the apparently insubstantial air, the wish that in our world such things could indeed take place. The trick might well be an illusion, but the hope that maintains it remains authentic, even now.

Kirche, haben keine kultische Bedeutung jenseits der verdächtigen und ironisierten Kunstreligion. Sie sind dekorativ und nicht sakral.

Und trotzdem haben sie etwas Sakrales behalten, sind Erinnerung an die kultische Vergangenheit von Kunst. Diese bleibt ihnen, auch wenn sie sie negieren. Adorno schrieb "Kunst ist Magie, befreit von der Lüge, Wahrheit zu sein". Vordergründig besagt das, daß die Wahrheit der Kunst darin besteht, daß sie eine Fiktion ist, daß sie mit Fiktionen handelt. Kunst ist Zauber, erlöst vom Anspruch der Aufklärung, alle Zauberei zu verbannen, erlöst dadurch, daß sie ihren illusionistischen und illusorischen Charakter kennt. Dies gilt auch für Hydes Kunst. Durch die Negation der Negation, indem sie zeigt, daß ihre Wahrheit eine Lüge und ihre Lüge ihre Wahrheit ist, ist sie eine Form von Zauberei, die sich durch ihre eigene Selbstverneinung, durch das Durchkreuzen verschiedener Blickachsen aufrecht erhält.

Eine bekannte Kunsthistorikerin hat an anderer Stelle behauptet, das Fortleben der Abstraktion (der nicht reduzierbaren, trägen Masse von Malerei) über den Zusammenbruch der Moderne hinaus entspringe einem geläuterten Engagement für die verbleibenden Hoffnungssplitter eben dieser Moderne. In dieser erneuerten Abstraktion steckt somit eine Absage an die einfache Glückseligkeit der ersten postmodernen Explosionen emanzipatorischer Energie. Die doppelten Negationen von Hydes postmodernem Zauber zeigen uns, daß solche Abkürzungen nicht möglich sind, während sie zugeben, warum man eine Abkürzung überhaupt will. Hydes Arbeiten erinnern uns an jenen Wunsch, den ein Kind hat, wenn ein Zauberer aus der scheinbar unstofflichen Luft Geldstücke hervorzaubert, an den Wunsch nämlich, daß solche Dinge in unserer Welt wirklich möglich sind. Der Trick mag eine Illusion sein, aber die Hoffnung, die sie am Leben erhält, bleibt authentisch, sogar heute.

NOTES

1. Theodor W. Adorno, *Minima Moralia* (Frankfurt: Suhrkamp, 1951).
2. Arthur Danto, *Beyond the Brillo Box* (New York: Farrar, Strauss, Giroux, 1992).
3. Ad Reinhardt, *Art As Art* (Berkeley: University of California Press, 1991).

MARGINALIA

Frontispiece, 1, 3. Ad Reinhardt, various cartoons (Gurdrun Inboden und Thomas Kellein, *Timeless Painting*, Stuttgart: Staatsgalerie Stuttgart, 1985. Photo: Heinz Vogelmann).

2. Ad Reinhardt, Detail, *Black Painting*, 1965
- 4.-5. *RANT*, 1992, fresco, board, steel, 71 x 81 x 86".
6. *GATHER*, 1992, copper, cast concrete, 113 x 65 x 33".
7. *SPELL*, 1993, cloth, tape, pushpins, 19 x 33".

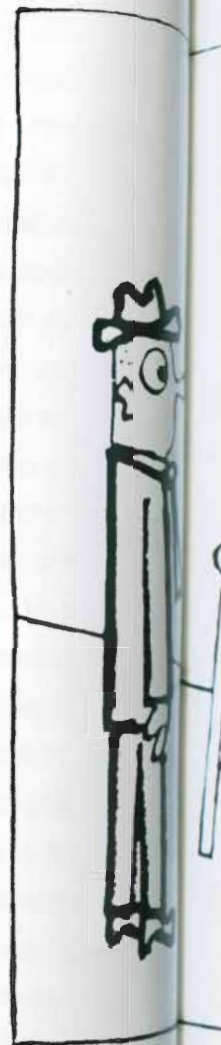
ANMERKUNGEN

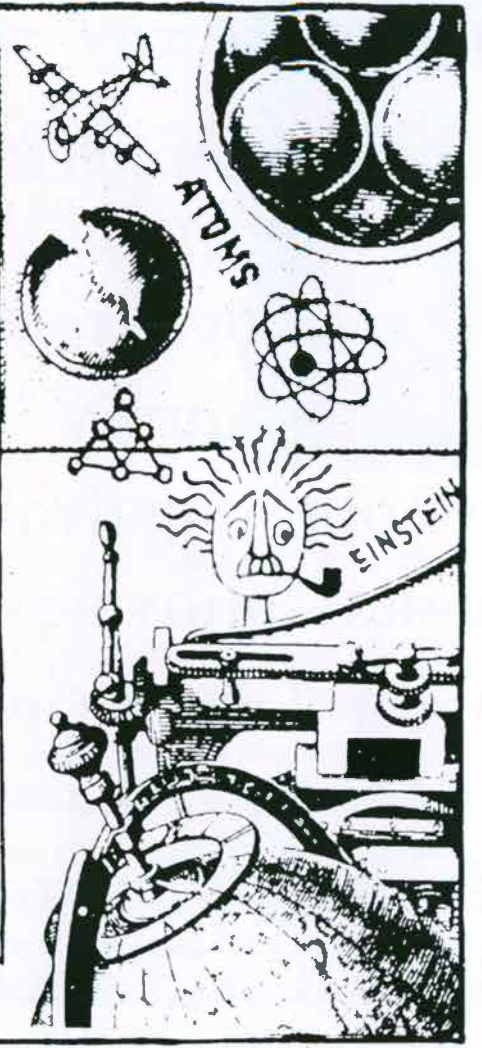
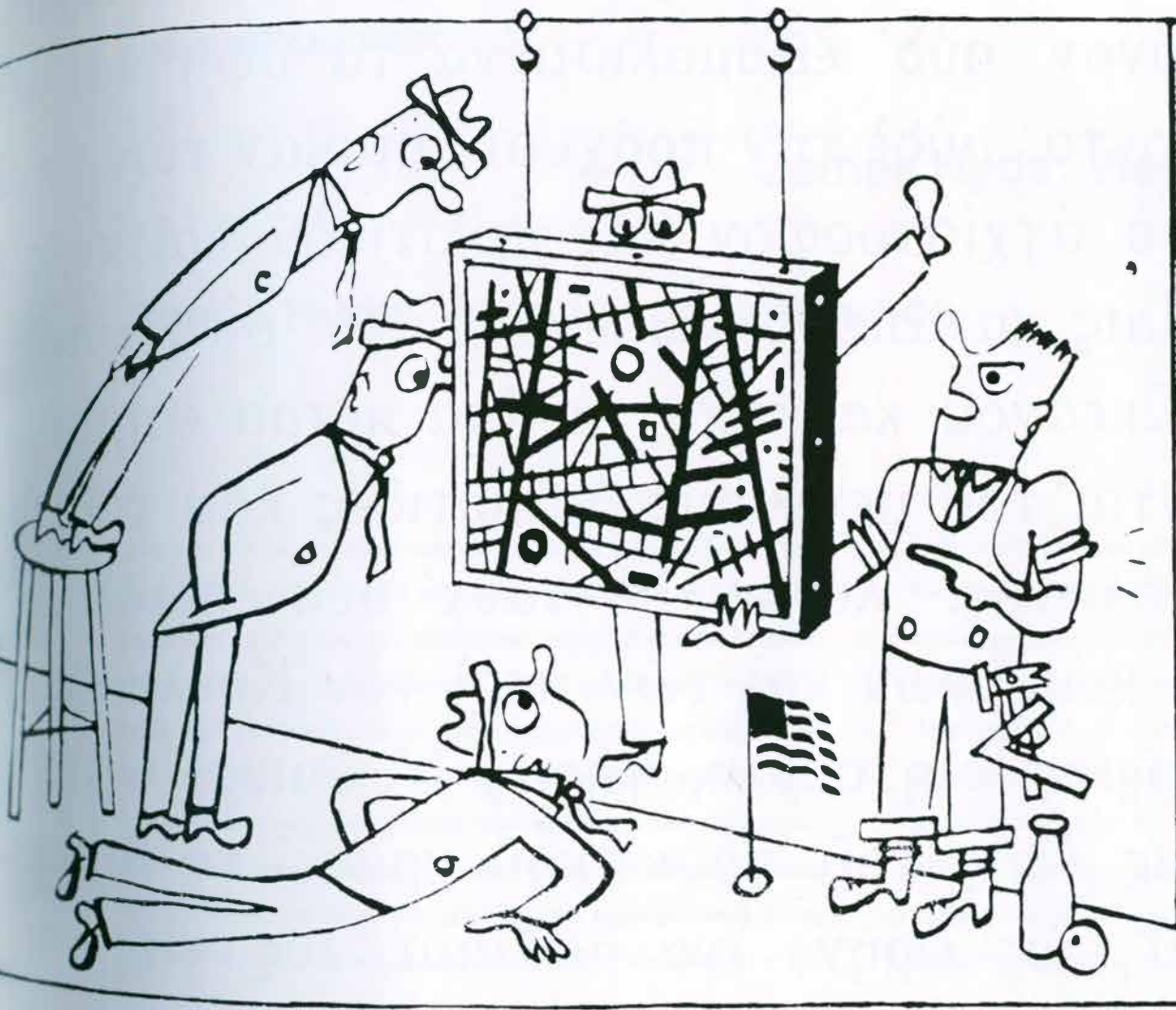
1. Theodor W. Adorno, *Minima Moralia* (Frankfurt: Suhrkamp, 1951).
2. Arthur Danto, *Beyond the Brillo Box* (New York: Farrar, Strauss, Giroux, 1992).
3. Ad Reinhardt, *Art As Art* (Berkeley: University of California Press, 1991).

MARGINALIA/RANDBEMERKUNG

Frontispiz, 1, 3. Ad Reinhardt, verschiedene Karikaturen (Gurdrun Inboden und Thomas Kellein, *Timeless Painting*, Stuttgart: Staatsgalerie Stuttgart, 1985. Photo: Heinz Vogelmann).

2. Ad Reinhardt, Detail, *Black Painting*, 1965
- 4.-5. *RANT*, 1992, Brett mit Freskomalerei, 71 x 81 x 86".
6. *GATHER*, 1992, Kupferblech, Beton 113 x 65 x 33".
7. *SPELL*, 1993, Stoff, Reißnägel 19 x 33".





μέγεθος. οὐ γὰρ ἔτι τοῖς Ἰλιακοῖς ἐκείνοις ποιήμασιν ἴσ
αὔθα σώζει τὸν τόνον, οὐδ' ἐξωμαλισμένα τὰ ὕψη καὶ ἴ
α μηδαμοῦ λαμβάνοντα, οὐδὲ τὴν πρόχυσιν ὁμοίαν τῶν ἔπο
ων παθῶν, οὐδὲ τὸ ἀγχίστροφον καὶ πολιτικὸν καὶ ταῖς
ἀληθείας φαντασίαις καταπεπυκνωμένον, ἀλλ' οἷον ὑποχ
ντος εἰς ἑαυτὸν Ὠκεανοῦ καὶ περὶ τὰ ἴδια μέτρα ἐρημου
τὸ λοιπὸν φαίνονται τοῦ μεγέθους ἀμπώτιδες κὰν τοῖς
οἰσι καὶ ἀπίστοις πλάνος. λέγων δὲ ταῦτ' οὐκ ἐπιλέλησ
ἐν τῇ Ὀδυσσεΐα χειμῶνων καὶ τῶν περὶ τὸν Κύκλωπα
ων ἄλλων, ἀλλὰ γῆρας διηγοῦμαι, γῆρας δ' ὅμως Ὀμήρ
ην ἐν ἅπασιν τούτοις ἐξῆς τοῦ πρακτικοῦ κρατεῖ τὸ μυθικ
οξεβῆν δ' εἰς ταῦθ', ὡς ἔφην, ἵνα δείξαιμι, ὡς εἰς λῆ
οτε ῥᾶστον κατὰ τὴν ἀπακμὴν τὰ μεγαλοφυῆ παρατρέπει
τὰ περὶ τὸν ἄσκον καὶ τοὺς ἐκ Κίρκης συμορφουμένον
ὁ Ζωΐλος ἔφη χοιρίδια κλαίοντα, καὶ τὸν ὑπὸ τῶν πελε
ν ὡς νεοσσὸν παρατρεφόμενον Δία καὶ τὸν ἐπὶ τοῦ να
υ δέχ' ἡμέρας ἄσιτον τὰ τε περὶ τὴν μνηστηροφονίαν

Thomas Zummer

James Hyde: Vielfältige Referenzen

James Hyde: Varieties of Reference



James Hyde's recent works continue to tamper with the formal and performative configurations of Minimalism, playing upon its promissory seductions and violence. Embedded within discourses about 'phenomenality,' 'presence' and 'materiality' is another, tacit, register of tropes having to do with address, closure, disappearance and subjection. It is in this territory, defined by the interplay of perception and discourse, between phenomena and figuration, that Hyde's work takes up its task. Minimalism's anxious repetitions, Utopic claims, systematic regresses and threatened intimacies (the proper names might be Serra, Judd, Newman, Morris, Lewitt or Acconci) were directed at the spectator in the form of a feint or a promise, making palpable the relationship between physical presence and potential danger. By re-deploying the referential "markers" of Minimalism and Abstract Painting, Hyde addresses both their ideological complicities and their rhetorical tactics.

In pieces such as *RUB*, a piece of cast glass is bound up with its own reflection — literally as well as figuratively — in having a mirrored glass

James Hydes Arbeiten setzen das Spiel mit den formalen und affektiven Konfigurationen des Minimalismus fort, indem sie dessen vielversprechende Verführungen und dessen Heftigkeit geschickt ausnutzen. In Diskurse über "Phänomenalität," "Präsenz" und "Materialität" ist ein stillschweigendes anderes Register von Tropen eingebettet, das mit Ansprechen, Zum-Schluß-Kommen, Verschwinden und Unterwerfen zu tun hat. In diesem Feld von Wechselwirkung zwischen Wahrnehmung und Diskurs, Phänomenen und Figuration sieht Hydes Kunst ihre Aufgabe. Die ängstlichen Wiederholungen, die utopischen Ansprüche, die systematische Regression und die bedrohten Intimitäten des Minimalismus (man könnte Serra, Judd, Newman, Morris, LeWitt oder Acconci nennen) richteten sich in Form einer Finte oder eines Versprechens an den Betrachter und machten so die Beziehung zwischen physischer Präsenz und potentieller Gefahr greifbar. Indem Hyde die referentiellen "Markierungen" des Minimalismus und der abstrakten Malerei neu geltend macht, spricht er deren ideologische Machenschaften und rhetorische Taktiken an.



2. GIAN LORENZO BERNINI, *CONSTANTINE*, ST. PETER'S BASILICA
 PRECEDING PAGE: FRANCESCO GUARDI, *FANTASTIC LANDSCAPE*

taped to its back with chrome-yellow duct tape. The tape has two functions: first, it interrupts the space of interpretation, cutting across the surface of the glass as an indexical marker for visual composition. In this sense it is surprisingly painterly. At the same time this glass, precariously balanced on an elongated iron bracket, is only lightly restrained by the tape, which now serves (like the bracket) as a sculptural

Bei *RUB* ist ein Stück gegossenes Glas in seine eigene Spiegelung eingebunden — im buchstäblichen wie im übertragenen Sinn; ein verspiegeltes Glas befindet sich auf seiner Rückseite. Das Ganze ist mit einem gelben Abdichtungsband umwickelt. Dieses hat zwei Funktionen: Erstens unterbricht es den Interpretationsraum, indem es die Glasfläche als die indexalische Markierung für visuelle Komposition durchkreuzt. In diesem Sinn ist es erstaunlich malerisch. Dann hält es das Glas, das unsicher auf einer länglichen Eisenkonsole balanciert, nur locker zusammen, so daß es (wie die Konsole) auch als skulpturale Markierung dient. Beide Aspekte sind Vortäuschung: Die eine Markierung tritt an die Stelle der Fläche (Malerei), die andere an die des Trägers oder der Stütze (Skulptur). Hyde holt so das allgemeine Problem zwischen Skulptur und Malerei als eines des "Statfindens" hervor, im Sinn von Heideggers "zum Sein kommen"; ein Werk schafft seinen eigenen Raum und Interpretationshorizont sowie den Sinn dafür, wie ein Territorium zu besetzen oder etwas anderes zu verdrängen ist.

Der Titel dieser Arbeit löst auch eine Reihe von referentiellen und rhetorischen Spielereien aus: "... there's the rub" (da steckt der Haken) im Sinne von Shakespeare irritiert. "To rub the wrong way", gegen den Strich streichen, impliziert, daß man auch im richtigen Strich streichen kann, wodurch man einer (verdrängten) Freude am Streichen nachgibt. Gleichzeitig denkt man an die Vorstellung von "to rub out", auslöschen, ausrotten, entstellen oder beseitigen. Die Anspielung an Shakespeares Satz ist auch eine ironische Verbindung zu "'there is'to Rub" (Platz für Rub), ein Anspruch auf Platz. Der Humor und die Laune dieser Wortspiele sind gerade nicht überzeugend genug, um die Interpretation endgültig abzuschließen. Hydes rhetorische Strategien vervielfältigen

marker. Both aspects are a pretense: one marker takes the place of surface (painting), the other, support or armature (sculpture). In this way Hyde draws out a common problematic between painting and sculpture as one of "taking place" in the Heideggerian sense of "coming into being" as a work, creating its own space and horizon of interpretations; there is also the sense of occupying a territory, even of displacing something else.

The name of this piece also sets into motion a series of referential and rhetorical plays: "...there's the rub..." in Shakespeare's sense, as an irritant- "to rub the wrong way," against the grain, implying that there just might be a right rub, giving way to a — displaced — pleasure (frottage). There is at the same time a trace of the notion "to rub out" — to erase, eradicate, distort or eliminate. The allusion to Shakespeare's phrase is also ironically an attachment of the "there is' to *RUB*, a claim to place. The humor and whimsy of these word-plays remains just unconvincing enough to preclude the closure of interpretations. Hyde's rhetorical strategies pluralize the process of "reading" by problematizing the contextual markers of painting, sculpture, minimalism, abstraction.

The use of rhetorical and classical tropes in reading Hyde's work is what might be called a *weak* strategy, in that it circumvents topical arguments about 'appropriation,' 'abstraction,' 'post-modernism,' *et al*, and 'leaves the work alone' enough to problematise its assignment to a habitual register of considerations. In this sense, reading Hyde's work becomes both provisional and plural, neither claiming a privileged definition nor precluding other interpretations. It is possible to pose — differently, and from the outside — the questions of the relation of this work to a tradition of abstraction, for example, or to the field of Minimalism and subsequent 'formations.' It is a reading that also at times falls away,

die "Lesarten", indem sie die kontextuellen Markierungen von Malerei, Skulptur, Minimalismus und Abstraktion problematisieren.

Hydes Kunst mit rhetorischen und klassischen Tropen zu lesen, könnte als "schwache" Strategie bezeichnet werden, weil sie wichtige Auseinandersetzungen wie "Appropriation," "Abstraktion," "Postmoderne" u.a. umgeht und "das Werk sich selbst überläßt," gerade soweit, um seine Bestimmung im gewohnten Betrachtungsregister zu problematisieren. In diesem Sinn kann Hydes Kunst provisorisch und vielfältig zugleich gelesen werden, denn sie beansprucht weder eine bevorzugte Definition noch schließt sie andere Interpretationen aus. Es ist möglich, die Fragen nach der Beziehung dieses Werkes zur Tradition der Abstraktion zum Beispiel oder zum Minimalismus und den darauffolgenden "Manifestationen" — anders und von außen — zu stellen. Eine solche Lesart fällt manchmal auch weg oder ist für ein



3. DETAIL, *CONSTANTINE*

or is not appropriate or illuminative to a specific work. A rhetorical reading is not — can never be — exhaustive. But the advantage is one of being able to trace some of the tamperings with forms of attention and questions of reference that motivate Hyde's work as an artist.

*There is another space, a figural space. It must be supposed as buried; it gives itself neither to be seen nor to be thought. It is indicated in a lateral or fugitive fashion at the heart of discourse and perception as that which troubles them.*¹

— Jean-Francois Lyotard

In Hyde's works the figural is no longer an irruption of the visible into the discursive, but its inverse as well. All of the indexical signs of minimalism and abstraction — color, material, scale, proximity, the evidentiary traces of labor or process — are set into motion so as to contaminate and destabilize each other. This *auto-deconstruction* of painting is not limited to a level of formal or technical operations, but operates in a figural dimension as well, where Hyde addresses the deep presumptions of art and spectatorship within the framework of modernity.

Catachresis, prolepsis, paronomasia, apostrophe are among the tropes active within these works. In *CALL*, for example, the interplay of surface and structure may be seen as a species of visual *pun* (*paronomasia*), operating between appearance and sense. *CALL* is a monochromatic yellow-ochre fresco on an immense block of Styrofoam which convincingly mimics the effects of scale, visibility and presumed mass of minimal/abstract works. The *pun* occurs somatically, at the level of a reflex, when one is 'caught' between perception and discourse, recognizing the pretense. The feeling is similar to what happens when one reaches for a piece of granite and unknowingly picks up a movie

gewisses Werk weder angemessen noch aufschlußreich. Eine rhetorische Lesart ist nicht erschöpfend — kann es nie sein. Sie kann jedoch einige der Experimente mit Form- und Referenzfragen, die Hydes Tätigkeit als Künstler motivieren, aufspüren.

*Es gibt einen anderen Raum, einen figuralen Raum. Er muß als verborgen angenommen werden; er bietet sich weder zum Sehen noch zum Denken an. Er ist auf laterale oder flüchtige Weise mitten im Diskurs und der Wahrnehmung als das angezeigt, was diese stört.*¹

— Jean-Francois Lyotard

In Hydes Kunst ist das Figurale nicht mehr nur das Einbrechen des Sichtbaren in das Diskursive, sondern auch das Umgekehrte. Alle indexalischen Markierungen des Minimalismus und der Abstraktion — Material, Farbe, Nähe, Maßstab, die sichtbaren Spuren von Arbeit oder Prozeß — werden in Bewegung gesetzt, um einander zu verunreinigen und zu destabilisieren. Diese "Selbst-Dekonstruktion" der Malerei beschränkt sich nicht auf die Ebene formaler oder technischer Vorgangsweisen, sondern betrifft auch eine rhetorische Dimension, mit der Hyde die tiefverwurzelten Mutmaßungen von Kunst und Betrachter innerhalb der Moderne anspricht. Katachrese, Prolepse, Paronomasie, Apostrophe sind Figuren, die in Hydes Kunst ins Spiel kommen.

Bei *CALL* zum Beispiel kann die Wechselwirkung zwischen Fläche und Struktur als eine Art von visuellem Wortspiel (*Paronomasie*) gesehen werden, das zwischen Erscheinung und Sinn wirksam ist. *CALL* ist ein monochromes ockergelbes Fresko auf einem riesigen Styroporstück, das die Wirkungen von Maßstab, Sichtbarkeit und mutmaßlicher Masse von minimalistischer Skulptur/abstrakter Malerei — eindrucksvoll —

prop: there is an anticipation (*prolepsis*) of something — indicated by various clues — which turns out to be something entirely different. A similar effect occurs with *LOAD*, a small fresco panel, also on styrofoam. The surface of this piece is incised, cut into, worked, apparently giving evidence to a great deal of physical labor. One recognizes — perhaps more slowly than with *CALL* — that the marks of labor belie the fragility of the piece, engaging the spectator in another intricate pretense.

The notion of pretense is very important in Hyde's work. To pretend is "to stretch forth, hold before, put forward or allege"; a pretense is "professed, feigned, dissembling, fictitious" (OED); a pretense may also be a claim (a 'pretender to the throne') or it may refer to something taking the place of something else, a mimicry or simulation. With Hyde's continuous re-deployment of its traits and signs, the form of (a) painting itself awakens its own familiar significations, which then compete in the same space as the spectator's active experience. Hyde's paintings both pretend to be paintings and accomplish that fact. *Irony* is perhaps the most difficult of all rhetorical figures to define. It is the implication of a meaning opposite to the literal; the more complex the *irony*, the more it rests on implication. It is in certain respects related to both *allegory* and *pun*, in its juxtaposition of surface and 'real.' In James Hyde's work the constant re-marking between the perceptual and the discursive is divulged through a rhetoric which reinscribes the spectator into a mobile and heterogeneous relation to artifact and reference.

PURVEY also has to do with surface and structure, real and supposed. It is a large vapor-chamber of sealed plate glass and water, leaning against the wall with its outermost edges resting on the edges of two steel brackets, one bare metal, the other painted in a two-tone automotive blue. In *PURVEY* there is a misappropriation of metaphors

nachmacht. Das "Wortspiel" tritt in somatischer Weise auf, auf der Ebene eines Reflexes, dann nämlich, wenn man zwischen Wahrnehmung und Diskurs "gefangen" ist, indem man die Vortäuschung erkennt. Ein ähnliches Gefühl hat man, wenn man nach einem Stück Granit zu greifen glaubt und merkt, daß es eine Filmkulisse ist: Man erwartet etwas (*Prolepse*)— durch verschiedene Hinweise angezeigt —, das sich als etwas anderes herausstellt. Eine ähnliche Wirkung hat *LOAD*, ebenfalls ein Fresko auf Styropor. Die Oberfläche dieses Werks ist eingekerbt, eingeschnitten, bearbeitet, was auf intensive physische Arbeit hinweist. Man erkennt — langsamer als bei *CALL* — daß die Spuren der Arbeit der Fragilität des Werkes widersprechen, wodurch der Betrachter wieder in eine komplexe Vortäuschung verwickelt wird.

Die Idee der Vortäuschung ist für Hydes Kunst sehr wichtig. Das englische Wort "pretend" bedeutet "to stretch forth, hold before, put forward, or allege" (flunkern, vorgeben, in den Vordergrund schieben oder behaupten), "pretense" (Vortäuschung, Vorwand) ist nach "Oxford English Dictionary" (OED) "professed, feigned, dissembling, fictitious" (zugegeben, vorgegeben, verborgen oder fiktiv), "pretense" kann aber auch Anspruch ("pretense to the throne", Anspruch auf den Thron) bedeuten oder auch, sich auf etwas beziehen, oder den Platz von etwas anderem einnehmen — eine Nachahmung oder Simulation. Dadurch daß Hyde die Merkmale und Zeichen der Malerei neu geltend macht, weckt die Form der Malerei selbst ihre eigenen bekannten Bedeutungen, die dann in demselben Raum der aktiven Erfahrung des Betrachters wetteifern. Hydes Malereien geben vor, Bilder zu sein, sind es aber auch gleichzeitig. *Ironie* als rhetorische Figur ist wohl am schwierigsten zu definieren: Sie impliziert eine Bedeutung, die der wörtlichen entgegengesetzt ist. Je komplexer die *Ironie*, desto mehr beruht sie

(*Catachresis*) which verges on the hilarious: the piece is certainly "atmospheric," it "holds a veil up," but one can "see through it in no time," and so on.

There is an apparent conflation of modernist and baroque pictorial space in *FLOAT*, as an abstract color-field consisting of a vibrant maroon double-knit fabric and a translucent blue plastic "break the frame" in what may be read as incommensurate and competing forms of excess.

A different sort of "breaking" occurs with *INDUCE*, an inverted "triptych" consisting of two large rectilinear steel shapes and an open framework of iron, roughly the same size and dimension. The steel is unfinished, except for a 'spill' of industrial-toned bright blue paint, and the framework is a painted a pale yellow. The piece rests on the floor, with the two steel forms adjacent, and the yellow framework on one end. There is something indefinable and disturbing about this piece, something uncanny. All of the traces of labor and all of the signs of media are there, and they are well and carefully wrought. Even the 'spill'



4. STUDIO DETAIL, CUT STYROFOAM

auf Implikation. In gewisser Weise ist sie mit der *Allegorie* und mit dem Wortspiel verwandt, nämlich in ihrem Nebeneinander von Oberfläche und "Realem". In Hydes Kunst wird das fortwährende Neu-Markieren zwischen Wahrnehmbarem und Diskursivem durch eine Rhetorik enthüllt, die den Betrachter in eine mobile und heterogene Beziehung zwischen Kunstwerk und Referenz neu einschreibt.

PURVEY hat ebenfalls mit Fläche und Struktur, Wirklichem und Angenommenem zu tun. Es ist eine große Dampfkammer aus, die mit ihrer oberen Kante an die Wand lehnt und auf zwei Stahlkonsolen ruht, die eine unbemalt, die andere in einem zweitönigen Autolack-Blau. *PURVEY* eignet Metaphern falsch an (*Katachrese*), was ans Übermütige grenzt: Die Arbeit ist sicher "atmosphärisch", sie "hält einen Schleier vor", aber "man kann nie hindurch sehen", usw.

Die Arbeit *FLOAT* zeigt eine Verschmelzung aus modernem und barockem Bildraum, indem ein abstraktes Farbfeld aus einem vibrierenden kastanienbraunen Strickgewebe und ein durchsichtig



5. JAMES HYDE, *INDUCE*

of blue paint bears the mark of careful intention (Pollock comes to mind). But amidst these familiar and expected configurations something strange happens: there is an incommensurability between the optical and the conceptual, which operates at the level of a reflex — things don't fit together. Things don't fit together without that reflex turning in on itself, making itself salient as an act of reading, calling in a form of suspicion not only on itself as artifact, but on the hermeneutic field within which it, among many other works, occurs. The unfamiliar irrupts within the familiar as *the familiar*. The uncanny is within the spectator. (Pollock again comes to mind, a moment of shock subsumed within a canonical history; this is perhaps what haunts this work: that it is both within and outside of that genealogy).

Modernism's abhorrence of the physical body — subjective corporeality thematized as an absent spectator or witness — is another of Hyde's preoccupations in tampering with minimalist protocols. Within the modernist paradigm the body, as presence, figure and reference, is evacuated from painting and statuary, and is reinscribed into the fictionalized place of the spectator. In much the same way that the audience in film is generalized and continuously replaceable, even though the forms of address appear as though directed to an individual, the 'subject' of minimalism is similarly remanded to a fictional position. The performative structure of promised violence demands anonymity, and within the space of Minimalism operates as pretense as well. The trope which names this form of address, to an absent witness (or of an incompleteable process, or a potential action) is *apostrophe*.

PACT is one of a series of recent paintings in which an admixture of pigments and media such as oil or axle-grease constructs the space of

blauer Kunststoff "den Rahmen sprengen", da sie als unangemessene und widerstreitende Exzeßformen gelesen werden können.

Eine andere Art von "Sprengen" findet sich in der Arbeit *INDUCE*. Es ist ein umgekehrtes "Triptychon" aus zwei großen, langen rechteckigen Stahlstücken und einem offenem Eisenrahmen, der ungefähr dieselben Ausmaße hat. Der Stahl ist unbearbeitet, außer einem "Tropfen" aus leuchtendem Industrie-Blau, der Rahmen ist blaß gelb bemalt. Die Teile stehen auf dem Boden, die Stahlstücke nebeneinander und der gelbe Rahmen auf einer Seite. Dieses Werk hat etwas undefinierbares und Beunruhigendes, etwas Unheimliches. Die Spuren von Arbeit und Material sind alle vorhanden, sie sind gut und genau verarbeitet. Sogar der blaue "Tropfen" hat etwas Absichtsvolles (man denkt an Pollock). Aber mitten in diesen bekannten und erwarteten Konfigurationen ereignet sich etwas Eigenartiges: Zwischen dem Optischen und Konzeptuellen tut sich eine Unmeßbarkeit auf, die auf der Ebene eines Reflexes wirksam wird — die Dinge passen nicht zusammen. Sie passen nicht zusammen ohne diesen Reflex, der sich auf sich selbst richtet, sich als Lesevorgang manifestiert und ein Mißtrauen auslöst, nicht nur gegenüber sich als Kunstwerk, sondern auch gegenüber dem hermeneutischen Feld, in dem es sich mit vielen anderen Arbeiten einfindet. Das Unvertraute bricht in das Vertraute ein *als das Vertraute*. Das Unheimliche ist im Betrachter. (Wieder denkt man an Pollock: ein Moment des Schocks eingeordnet in eine kanonisierte Geschichte. Das, was dieses Werk vielleicht so eindringlich macht, ist, daß es sich gleichzeitig innerhalb und außerhalb dieser Genealogie befindet.)

Die Ablehnung des physischen Körpers durch die Moderne — subjektive Körperlichkeit, thematisiert als abwesender Betrachter oder

painting inside a sealed glass rectangle. The dimensions are similar to earlier 'vapor chamber' pieces, but here the work addresses different notions of fluidity, actual and metaphoric. *PACT* is irritating and unstable in the material register — it is actually a very beautiful work, with a sensuality reminiscent of Richter — but with a potential to continue to 'paint itself' in relation to physical and atmospheric factors and fluid economies. It is also irritating in a figural register in that *PACT* problematises the suture between the metaphoric and the material aspects of *fluidity*. Where metaphor presupposes a given stability (in the order of reference) so as to render a deviation or reinscription which subsumes its referent, Hyde's interlocution of this armature sets both figure and reference in motion. The fluidity of painting is already arrested in a description, the marks of fluidity standing for fluidity itself.



6. JAMES HYDE, *PACT*

Zeuge — beschäftigt Hyde in seinen Spielereien mit dem Minimalismus ebenfalls. Im Paradigma der Moderne ist der Körper — als Anwesenheit, Figur und Referenz — aus der Malerei und Plastik vertrieben und in den erdachten Ort des Betrachters neu eingeschrieben. Ähnlich wie der Film, der den Zuschauer generalisiert und auswechselbar macht, obwohl er ein Individuum anzusprechen scheint, verweist der Minimalismus das "Subjekt" auf eine "fiktive" Position. Die affektive Struktur der versprochenen Heftigkeit verlangt Anonymität; sie funktioniert innerhalb des Minimalismus ebenfalls als Vortäuschung. Die rhetorische Figur, die diese Art von Anrede eines abwesenden Zeugen (eines unvollendbaren Vorgangs zum Beispiel oder einer möglichen Aktion) ausdrückt, nennt man Apostrophe.

PACT gehört zu einer Reihe von neueren Arbeiten, bei denen eine Mischung von Pigmenten und Materialien wie Ölfarbe oder Schmieröl den Bildraum innerhalb eines versiegelten Glasrechtecks aufbaut. Die Ausmaße sind ähnlich wie bei den früheren "Dampfkammern", aber hier werden verschiedene Vorstellungen von Flüssigkeit angesprochen, reale wie metaphorische. *PACT* ist beunruhigend und unstabil, was das Material betrifft — es ist wirklich eine sehr schöne Arbeit, die an die Sinnlichkeit von Richter erinnert — hat aber bezüglich der physischen, atmosphärischen Faktoren und der Beschaffenheit von Flüssigkeit das Potential, "sich selbst weiter zu malen". Das Werk ist aber auch im Figuralen beunruhigend, weil es die Nahtstelle zwischen den metaphorischen und den materiellen Aspekten von "Flüssigkeit" problematisiert. Dort, wo die Metapher Stabilität in der Referenzordnung voraussetzt, um eine Abweichung oder eine Neu-Einschreibung, die ihren Referenten subsumiert, wiederzugeben, setzt Hyde Auseinandersetzung mit diesem Gefüge sowohl Figur wie Referenz in Bewegung. Die "Flüssigkeit"

In *PACT* this relationship is overturned, and a tension between painting and the discourse about painting irrupts, as it were, in the wrong place.

There is always a certain consensus as to what a 'painting' is or is not, and a recourse to legitimating gestures, texts, objects, precursors, or events. There is, then, a *principle* which demarcates and delimits the field of practical endeavor such that it determines the nature of the objects and the conditions of recognition that occur within that field. Hyde's *unprincipled* interrogations of the relations between discourse, perception, phenomenality and reference have produced a diverse and remarkable body of work. Painting, in this last decade of the twentieth century is not dead, although in the hands of James Hyde it is certainly undergoing something like a vivisection.

NOTES

1. J-F Lyotard, *Discours/Figure*, Klincksieck, Paris, 1976.

MARGINALIA

Frontispiece: Detail from Dionysius S. Longinus, *De Sublimitate Libellus*, (Teubner, 1867).

p.49. Francesco Guardi, *Fantastic Landscape*, 1765. Photo: James Hyde.

- 1.-2. Gian Lorenzo Bernini, *Constantine*, 1654-70. St. Peter's Basilica, Vatican State (Saskia Ltd./Art Resource, New York).
3. Studio detail, cut Styrofoam. Photo: James Hyde.
4. *INDUCE*, 1993, sign paint, steel, 22 1/2 x 54 x 52".
5. *PACT*, 1993, oil, grease, glass, enamel, steel 23 x 18 3/4 x 7".

eines Bildes ist schon festgehalten, wenn man es beschreibt, die Spuren der Flüssigkeit stehen für die Flüssigkeit selbst. In *PACT* wird diese Beziehung umgestoßen, und eine Spannung zwischen Malerei und dem Diskurs über Malerei bricht sozusagen am falschen Ort ein.

Es besteht immer ein gewisser Konsens über das, was "Malerei" ist und was sie nicht ist. Man greift dabei auf legitimierende Gesten, Texte, Objekte oder Ereignisse zurück. Dann gibt es ein Prinzip, das das Feld der Praxis so ab- und eingrenzt, daß es die Beschaffenheit der Objekte und die Anerkennungsbedingungen, die in diesem Feld auftreten, bestimmt. Hydes "prinziplose" Befragungen der Beziehung zwischen Diskurs, Wahrnehmung, Phänomenalität und Referenz haben eine beachtliche Anzahl von Werken zutage gefördert. Die Malerei ist im letzten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts nicht gestorben, obwohl sie in den Händen von James Hyde einer Art von Vivisektion unterzogen wird.

ANMERKUNGEN

1. J-F Lyotard, *Discours/Figure*, Klincksieck, Paris, 1976.

MARGINALIA/RANDBEMERKUNG

Frontispiz: Detail von Dionysius S. Longinus, *De Sublimitate Libellus*, (Teubner, 1867).

p.49. Francesco Guardi, *Fantastic Landscape*, 1765. Photo: James Hyde.

- 1.-2. Gian Lorenzo Bernini, *Constantine*, 1654-70. St. Peter's Basilica, Vatican State (Saskia Ltd./Art Resource, New York).
3. Detail von atelier, Gechnittenes Styropor, Photo: James Hyde.
4. *INDUCE*, 1993, Stahl, Emaille gestrichen, 22 1/2 x 54 x 52".
5. *PACT*, 1993, Ölfarbe, schmiero, Glas, Emaille, Stahl, 23 x 18 3/4 x 7".

Ideological Impieties in the Works of James Hyde

Context, historians tell us, can help us better understand the art of any era. To understand the origin and growth of the art of James Hyde, some observations about New York in the 1980s and 1990s are in order.

Nancy Reagan's portrait on the cover of *Interview* magazine is perhaps as clear a metaphor as we need for perceiving the Reagan era in New York. Budget cuts in social spending and arts funding were part of an overall strategy to reduce domestic spending and fund the biggest peacetime military budget in history. Reagan's "tax simplification" plan denied a previous allowance for donating works of art to museums. Great works of art that had hitherto been destined for The Met or MOMA were instead seen on the cover of the latest auction catalogues from Sotheby's or Christies.

Artists who got the most attention moralized about consumption and commodification, all the way to the bank. Conceptual artists discovered how to "package" an idea into an object. Jeff Koons' lessons from his MOMA membership drives and his experience on Wall Street caught on with a new group of artists. Ashley Bickerton's self-referential works produced one example that contained an LED read-out that followed the dollar value appreciation of itself, right before our very eyes.

Neo-expressionism, new-geo, graffiti-art, and other hyphenated schools flourished. New York and its satellite markets in Cologne and Los Angeles formed a triumvirate that re-cycled selected artists of the moment, occasionally mixing in a few artists from the colonies. Painting was not only dead, but retro, unoriginal (not that anything could be original) and public enemy number one of the institutionalized avant-garde.

Why would anyone choose to be an abstract painter? Why would a young, extremely well-read, talented, and ambitious college drop-out move to New York and make paintings using the traditional Italian medium of fresco?

When this question was put to James Hyde, he replied: "Abstract painting was the most direct way for me to deal with a radical re-imagining of art."¹ Hyde also remarked:



"There is no such thing as art that is not Romantic. I have a romantic attachment to abstract painting. Abstract painting allows me to deal with painting as a model and idea."²

Geometry and Gesture

Historically, one can say that there have been two ways to make an abstract painting: through gesture or geometry. With Hyde and a new generation of painters, a third approach has evolved: combining the two.

Until about 1988, geometry was Hyde's preferred approach to painting. Hyde's varied use of media hinted at gesture, as the poetic materiality of each medium (the natural swirl in a piece of marble, the marks on a piece of weathered anodized aluminum) was emphasized as part of a rigorous structure that examined notions of symmetry, expectation, and memory.

The physicality of these pieces was quite rough. A rectangular fresco on concrete work might have a large chunk missing from a corner. When I first viewed such works, I was perplexed. They were anathema to the minimalist strictures to which they obviously referred. They seemed an insult to both craftsmanship and the viewer. I remember asking the artist: "Uh, Jim, Couldn't you have *fixed* the corner on that piece?" His answer was equally direct: "The idea of the rectangle is perfect. If I approximate the form, there is no need to go further. I cannot replicate or improve upon an ideal. To try to do so becomes fetishistic."³

I couldn't help thinking about the endless fetishistic discussions that engaged Donald Judd and his fabricators. It could be argued that the weak link in Judd's work is the disparity between Judd's absolute clarity of intent and his desire to match his objects perfectly with his ideas. One thinks of the sagging, "imperfect" sheet metal box in contra-distinction to the row of perfect boxes it accompanies, or the smudge on a highly polished brass bullnose progression caused by some European collector's inability to resist touching.

Hyde's work, however, seems to incorporate that smudge, using imperfection to make his work more believable and less rarefied. Hyde's relationship to Judd bears examination.



JESSICA STOCKHOLDER, *UNTITLED*, 1994

While Judd's three dimensional artworks often were labeled "sculpture," he defined his work more in accordance with the principles of painting. Similarly, Hyde is coyly adamant when he describes his off-the-wall constructions of steel, glass, plastic, and a myriad of other materials as "paintings." Like Judd, Hyde's work emphasizes color, texture, form, and composition. It literalizes many of the components of painting.

Unlike Judd, Hyde's work is non linear, metaphorical, complicated, imperfect, and is indifferent to an ideal. While indebted to artists like Agnes Martin, Donald Judd, Carl Andre, and Richard Serra, Hyde's work blasts open the parameters of the minimalist model, and owes more perhaps to artists like Eva Hesse and Blinky Palermo.

A new work, *ELSE* (1994), exemplifies the development that Hyde's work has taken in recent years, literalizing gesture, and emphasizing the dramatic difference between Hyde and his Minimalist predecessors. *ELSE* can be seen as both an homage and a gentle poke in the eye of reductive art, as well as a fully realized incorporation of his ideas about gesture and geometry.

On the one hand, the work has the quality that provokes the viewer into asking, as Jeremy Gilbert-Rolfe did: "What the fuck is *that*?"⁴ On the other hand, *ELSE* possesses some familiar modernist moves: a dignified hunk of rusted steel attached "truthfully" to the wall, a glass box, "propped" between wall and support, and inside the box: action painting. Hyde globs oil paint (mixed with grease) and smears and scrapes it across all six interior glass planes ("It was much harder to do than it looks,"⁵ he said).

This "painting" can be seen as what the critic Donald Kuspit calls an artifact and an "arty fact."⁶ Hyde freezes the act of creation in all of the glass box paintings he has made to date, sealing each box with silicone, keeping the painting perpetually "wet." Further, by distancing the viewer from the painting, Hyde's box parallels the plexiglass museum box, while possessing a visual sleight-of-hand that plays off the ship inside the bottle trick.

In this, and other recent works, Hyde has literally turned Abstract Expressionism inside out, pilloried Minimalism, and extended the idea of truth in materials *ad absurdum*. That *ELSE* is almost humble in its simplicity is a miracle. Echoing his original intention of "radical re-imagination," Hyde has stated that "gesture is the act of re-imagining. It's indirectness separates it from geometry."⁷

Don't Forget the Art

Andy Warhol, in his book *Popism*, recounts a story about two portraits he made of Henry Geldzahler. In the early sixties, Warhol presented Geldzahler with a portrait. Not having heard from his friend, he was afraid that Geldzahler didn't like the painting. At a party they both attended, Andy asked him about the painting. Geldzahler replied that he liked it very much but that it was missing something: "Andy, you forgot to put the art in it." Sometime later, Warhol presented with him a second portrait, saying "I hope you like this one, Henry, because this time I put some art in it."⁸

"Art about art" has a catchy ring to it and indeed "critically" has been an important component to much post-fifties art, and particularly to the art of the last decade. "Art about art," however, presents big problems when it forgets to "put some art in it."

James Hyde's effectiveness and significance lies in his ability to be both critical and progressive. Few works of his do not contain some element of parody or homage to his modernist predecessors. Yet Hyde is able to use history as a starting point, exaggerating, deconstructing, recombining concepts and emerging with a fresh viewpoint and startling objects. Like many of his contemporaries, including Jessica Stockholder, Fiona Rae, Moira Dryer, Fabian Marcaccio, and even Robert Gober, Hyde is liberated rather than burdened by the weight of art history (embracing a huge hunk of Styrofoam that he was about to desecrate with the noble medium of Italian *affresco buono*, Hyde once stated that "Lifting helps me think").⁹

Hyde's combination of the sacred and the profane, the rational and the irrational, the old and the new, the ridiculous and sublime, and the gestural and the geometric have opened up a new way of looking at Modernism without being caught up in the cynicism of Postmodernism. Hyde's work embraces visual seduction while it revels in ideological betrayal.

John Good
New York, NY



WILLIAM DEKOONING, DETAIL, *EASTER MONDAY*, 1955-56

Notes

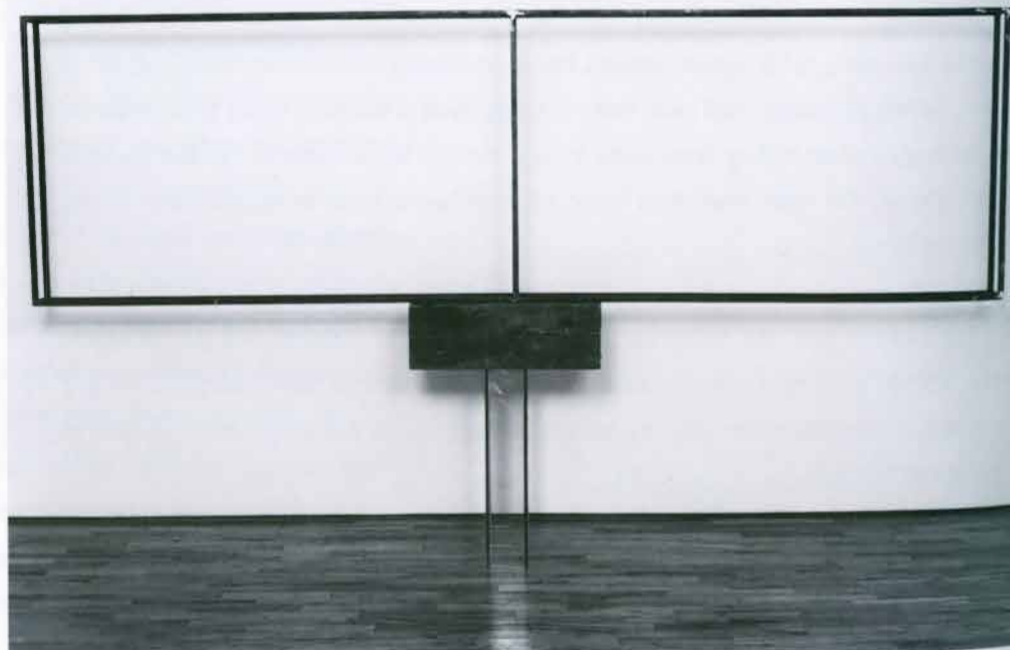
1. Conversation with the artist, at "Jerry's" May 20, 1994.
2. Ibid.
3. Studio visit, Dean St. Brooklyn, New York, circa 1986.
4. Jeremy Gilbert-Rolfe, "The Current State of Nonrepresentation," *Visionare*, p.4 1089
5. Conversation with the artist, 1994.
6. Donald Kuspit "The Short Happy Life of the Work of Art: From Art fact to Art to Arty Fact" *Tema Celeste* no. 36 Summer 1992.
7. Conversation with the artists, at "Jerry's," May 20, 1994.
8. *Popism*, Andy Warhol, Harcourt Brace Javonovich, 1980.
9. Studio visit, Sackett Street, Brooklyn, New York, 1993.

Elke Uebel

Wenn die Gebundenheit des Materials endet wird es unendlich

James Hyde geht frei mit Material um. Er beachtet und betrachtet es, sieht Form, Farbe, Struktur — macht es sich zu eigen und gibt ihm eine neue Identität ohne Willkür. Dieser Vorgang beinhaltet keine Nostalgie, eher Einfühlung und Humor. Das Vorhandene, Alltägliche wird in einem Teil seiner Arbeiten in Bezug gesetzt: Schwingung entsteht, Dialog.

Ich bin James Hyde zum ersten Mal 1989 in New York begegnet. Es war etwas in seiner Kunst, das mich sofort berührte. Freiheit der Gestaltung, Umgang mit Material und Raum basierten in der amerikanischen Tradition, dennoch schienen Wurzeln in Europa zu liegen. Ich sehe Parallelen zur Malerei der Renaissance, der Offenbarung und dem Geheimnis des Freskos, das Distanz und Nähe birgt.



JAMES HYDE, *LOOSE*, 1991

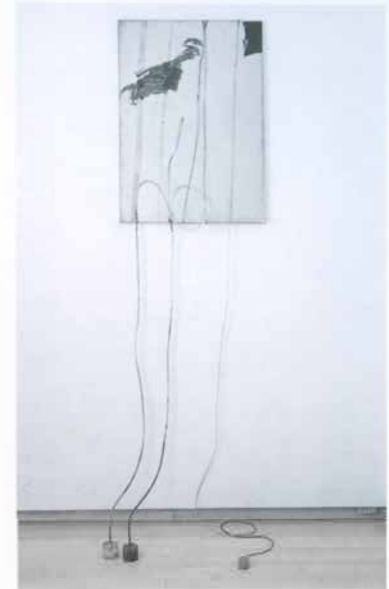
1991 entstand *LOOSE* aus Stahl, Holz und Glas. Die klare, reduzierte Formensprache öffnet den metaphysischen Raum als wäre sie dessen Sinnbild. Diese Arbeit ist eine der schönsten und stillsten, die ich gesehen habe. Es gibt monochrome Bildtafeln von Hermann Glöckner (1889-1987), die ich dazu zählen würde. James Hyde kennt die Arbeiten dieses Künstlers, der in Dresden lebte und unbeirrt seinen Weg ging. Er schätzt sie wie er auch der Kunst von Gerhard Hoehme (1920-1989) seine Referenz erweist, dem großen Maler des Informel. Wie dieser sucht und findet James Hyde immer wieder neue Formen und Mittel des Ausdrucks. Seine Bilder und Objekte sind keine Reihungen zu einem Thema — im Gegenteil: Sie entstehen in der wachen reflektierenden Auseinandersetzung mit einer sich in Bewegung und Veränderung befindlichen Welt. Seine Kunst ist dem Menschen zugewandt. Es ist der Mensch an sich, dem sein humanes Interesse gilt, in seinen sichtbaren und unsichtbaren Vernetzungen und Relationen.

An jenem Tag, als mein Mann und ich bei John Good die Arbeiten von James Hyde zum ersten Mal sahen, waren er und seine Frau zufällig in der Galerie. Es war der letzte Tag seiner Ausstellung und der Beginn unserer gemeinsamen Freundschaft.

Im Herbst 1992 habe ich in der Galerie Art In eine Einzelausstellung mit Arbeiten von James Hyde gemacht, der eine weitere im Herbst 1994 folgen wird.

Elke Uebel

Nürnberg, im Mai 1994



GERHARD HOEHME, *FLUG UND FLUSS*, 1967

*And a familiar music of the machine
Sets up its Schwärmerei, not balances
That we achieve but balances that happen*

— Wallace Stevens

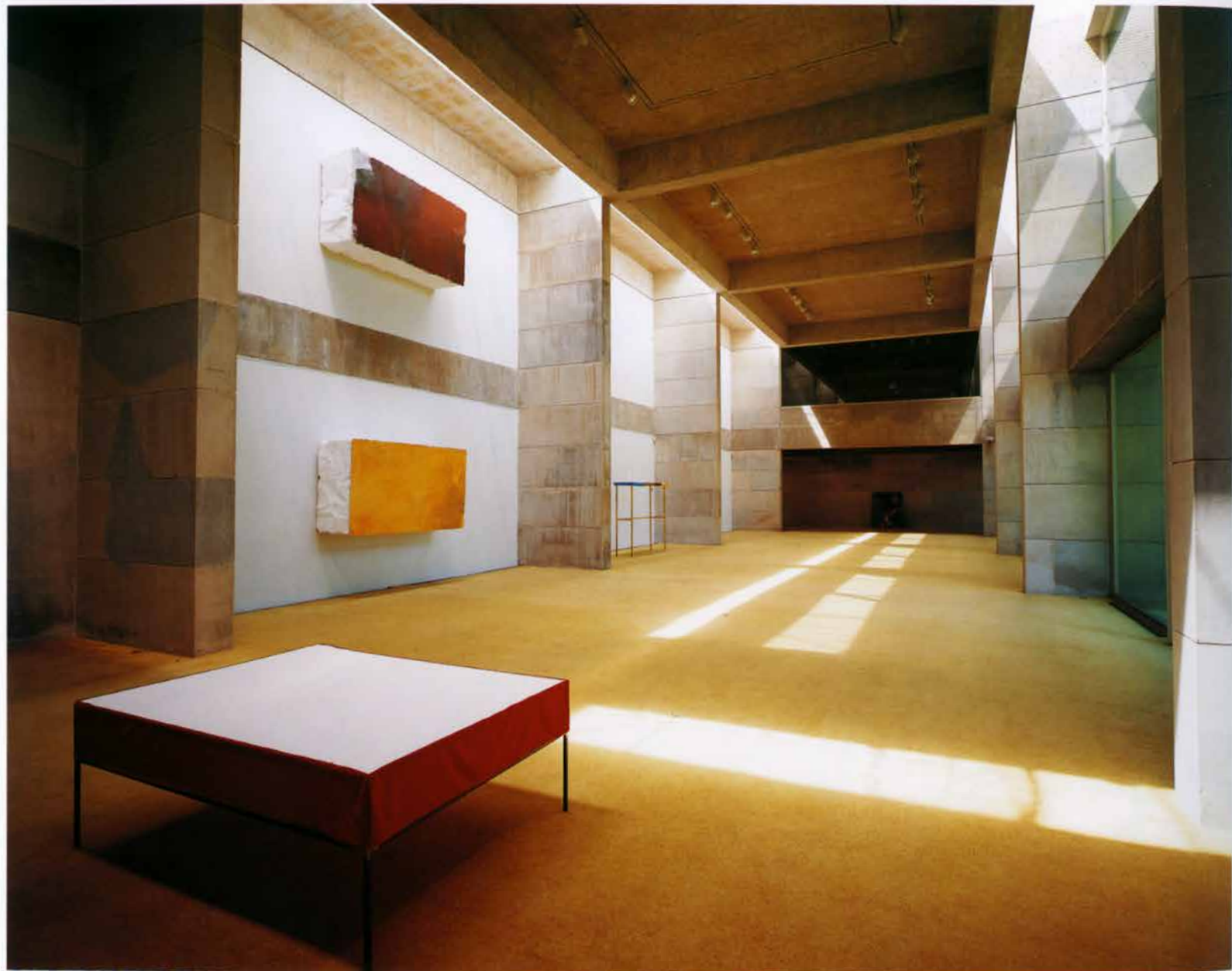


























14. *DOUBLES*















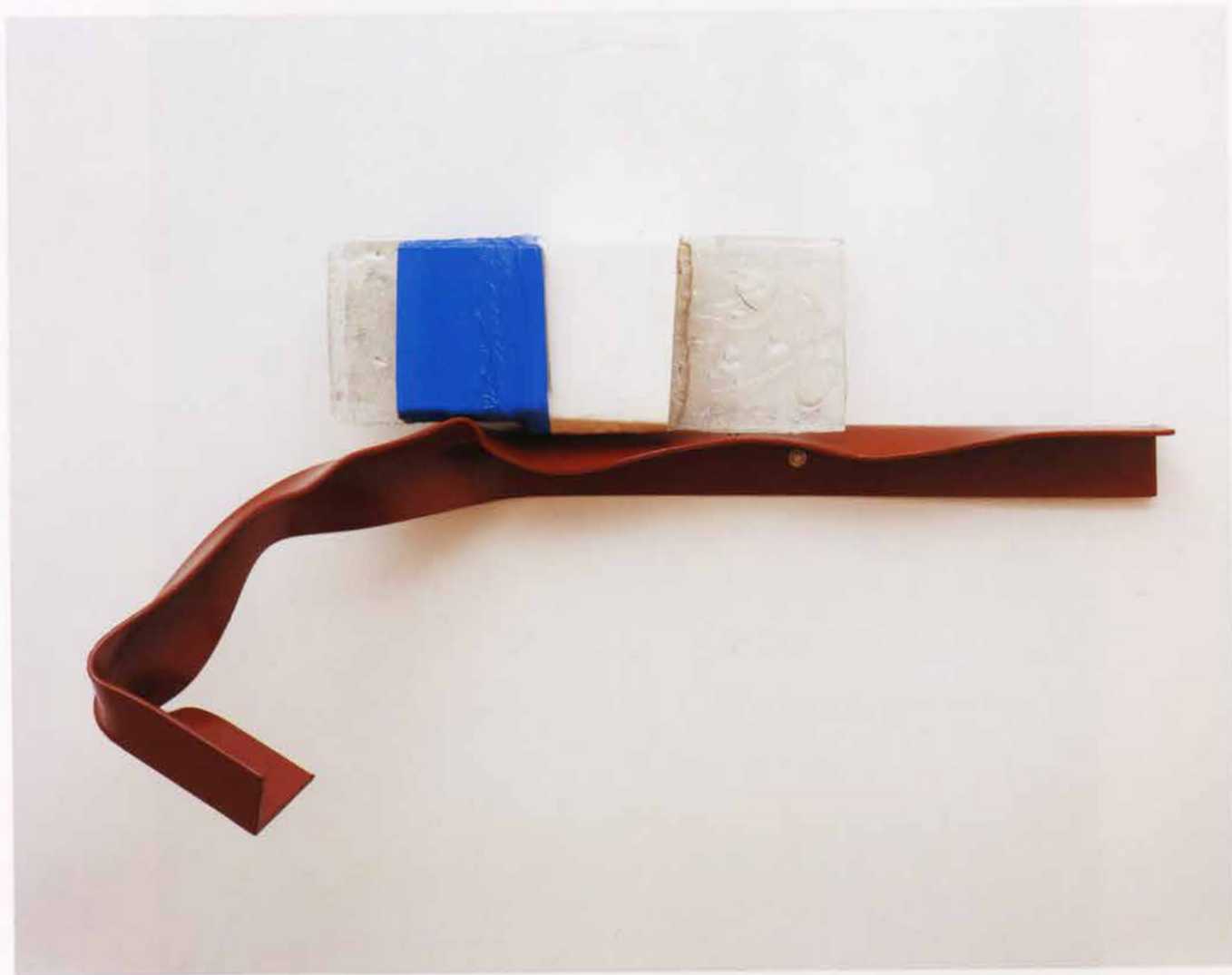
















PLATES

Excerpt from *Notes Toward a Supreme Fiction*, Wallace Stevens, p. 64.

1. *BREACH*, 1994, cast glass, tape, paint, steel bracket, 10 x 4 1/2 x 3".
2. *KEEP*, 1993, paper, board, nails, 82 x 49 x 2".
3. *CIRCUIT*, 1993, glass, silicone, water vapor, 78 x 55 x 25".
4. *RUB*, 1993, tape, glass, plastic, steel, 36 1/2 x 10 x 4 1/2".
5. *CALL*, 1993, fresco, Styrofoam, 49 x 91 x 25".
6. Installation, Zilkha Gallery, Wesleyan University, 1993 (front: *BET* / wall (top): *TIP* / wall (bottom): *CALL* / middle floor: *SERVICE*).
7. Installation, Angles Gallery, Los Angeles, 1993 (front: *TIP (second state)* / side: *SUMMON*).
8. *SUMMON*, 1993, oil, glass, steel bracket, 42 x 35 x 8 1/2".
9. *INDUCE*, 1993, sign paint, steel, 22 1/2 x 54 x 52".
10. *TRUE*, 1993, primer, steel, cast glass, 28 3/4 x 31 1/2".
11. *BLUFF*, 1992, sign paint, wood, cast concrete, 22 1/2 x 24 x 56 3/4".
12. *FLOAT*, 1993, fabric, plastic, tape, 82 x 135 x 48".
13. *VENT*, 1993, enamel, steel, etched glass, 37 7/8 x 29 1/2 x 9 1/2".
14. *DOUBLES*, 1992, steel, metal, primer, 63 3/4 x 12 1/4 x 46 1/2".
15. *SPELL*, 1993, cloth, tape, push pins, 19 x 33".
16. *MATCH*, 1991, cast concrete, fresco, board, 56 x 78".
17. *FLUTTER*, 1994, cotton polyester, rayon, PVC tarpaulin, 45 1/2 x 93 x 47".
18. *ELSE*, 1994, oil paint, axle grease, silicone, glass, 47 x 7 1/2 x 13".
19. *GATHER*, 1992, cast concrete, copper, 113" x 65" x 33".
20. *COAX*, 1991, enamel, fresco, board, paper, twine, plaster, 41" x 25".
21. *SUIT*, 1991, fresco, board, steel bracket, 90 3/4 x 51 1/4 x 44".
22. *PACT*, 1993, oil, grease, glass, enamel, steel, 23 x 18 3/4 x 7".
23. *RANT*, 1992, fresco, board, steel, 7 x 81 x 76".
24. *BOLT*, 1993, fresco, glass, steel 89 x 62 x 36 1/2".
25. *FINISH*, 1994, glass, gaskets, enamel, steel, 28 1/2 x 35 x 6".
26. *REFRAIN*, 1993, cast glass, tape, steel, 24 x 50".
27. *CHANGE*, 1992, fresco, board, enamel, steel, 35 1/2 x 88 x 37 1/2".
28. *LOAD*, 1993, fresco, Styrofoam, 22 1/2 x 11 1/2 x 3 1/4".

JAMES HYDE

1958 BORN PHILADELPHIA, PENNSYLVANIA
1975-77 UNIVERSITY OF ROCHESTER

AWARDS

1994 PROGRESSIVE COORPORATION COMISSION PROJECT
1990 NEW YORK EXPERIMENTAL GLASS WORKSHOP FELLOWSHIP
1982 CAPS GRANT

SOLO EXHIBITIONS

1994 GALERIE ART IN, NÜRNBERG
JOHN GOOD GALLERY, NEW YORK
ART HOTEL, AMSTERDAM
PAOLO BALDACCI, NEW YORK
JOHAN JONKER GALERIE, AMSTERDAM
1993 JOHN GOOD GALLERY, NEW YORK
WESLEYAN UNIVERSITY, EZRA AND CECILE ZILKHA GALLERY CONNECTICUT
GALERIE ART IN, NURNBERG
1992 JOHN GOOD GALLERY, NEW YORK
1991 JOHN GOOD GALLERY, NEW YORK
1989 JOHN GOOD GALLERY, NEW YORK
1988 JOHN GOOD GALLERY, NEW YORK
1985 ESTHER RAND GALLERY, TOMPKINS SQUARE LIBRARY NEW YORK
1984 BACK ROOM, GERMANS VAN ECK GALLERY, NEW YORK
1983 MEMORIAL ART GALLERY, ROCHESTER MUSEUM, ROCHESTER
1982-83 DEAN STREET INSTALLATION
1982 ST. PETER'S CHURCHAT CITICORP, NEW YORK

GROUP EXHIBITIONS

1994 "TIGHT," HALES GALLERY, LONDON
"A SURVEY OF AMERICAN DRAWING," LORIENT, FRANCE
"POSSIBLE THINGS: A DRAWING SHOW," CURATED BY VIK MUNIZ, BARDAMU GALLERY
NEW YORK
"WORKS ON PAPER," JOHN GOOD GALLERY, NEW YORK
"CRASH," CURATED BY ROB REYNOLDS & THOMAS ZUMMER, THREAD WAXING SPACE, NEW YORK
"COLLECTORS CHOICE," CURATED BY IRVING & NATALIE FOREMAN, CHARLOTTE
JACKSON FINE ART, SANTA FE
"ACROSS THE RIVER AND INTO THE TREES," CURATED BY COLLINS & MILAZZO, THE
RUSHMORE FESTIVAL, WOODBURY
1993 "PLANE TRUTHS," WASHBURN GALLERY, NEW YORK
"STUART ARENDS, JAMES HYDE, ROBERT TIEMANN," ANGLES GALLERY, SANTA MONICA
"SUMMER GROUP EXHIBITION," JOHN GOOD GALLERY, NEW YORK
"ELVIS HAS LEFT THE BUILDING (A PAINTING SHOW)," CURATED BY COLLINS & MILAZZO, NEW YORK
"SILENT ECHOES," TENNISPORTARTS, LONG ISLAND CITY
"FRAGMA," ATELIER PIERRE ZARCATE, PARIS
"THE INAUGURATION," TENNISPORTARTS, LONG ISLAND CITY
"RE: PARCELING PERCEPTION," FOUR WALLS, BROOKLYN
"JOURS TRANQUILLES A CLICHY" (QUIET DAYS AT CLICHY), ORGANIZED BY ALAIN KIRILI, PARIS
"HYPERCATHESIS," STUX GALLERY, NEW YORK
"IRONY AND ECSTASY," CURATED BY KLAUS OTTMAN, SALAMA-CARO, LONDON
1992 "RE-FRAMING CARTOONS," CURATED BY THOMAS ZUMMER, WEXNER CENTER FOR THE
ARTS, OHIO
"STUART ARENDS, JAMES HYDE," ANGLES GALLERY, LOS ANGELES
"WHO'S AFRAID OF DUCHAMP, MINIMALISM AND PASSPORT PHOTOGRAPHY," CURATED
BY COLLINS AND MILAZZO, ANNINA NOSEI, NEW YORK
"PUSHING PAINTING," STARK GALLERY, NEW YORK
"CULTURAL FABRICATION," JOHN GOOD GALLERY, NEW YORK, RUTH BENZACAR
GALLERY, BUENOS AIRES
"RUMORED PAINTING," ANNE PLUMB GALLERY, NEW YORK
"JAMES HYDE, JODY LOMBERG, FABIAN MARCACCIO," ARENA, NEW YORK
1991 "THE FETISH OF KNOWLEDGE," CURATOR, REAL ART WAYS, HARTFORD, A/C PROJECT
ROOM, NEW YORK

- "SYNTHESIS," JOHN GOOD GALLERY, NEW YORK
 1990 "JAMES HYDE, EMIL LUKAS & VIK MUNIZ," MENDELSON GALLERY, PITTSBURGH
 "III. INTERNATIONAL BIENNIAL OF PAPERART," LEOPOLD-HOESCH MUSEUM, DUREN, GERMANY, TRAVELING EXHIBITION TO DENMARK, JAPAN & CANADA
 "NONREPRESENTATION," CURATED BY JEREMY GILBERT-ROLFE, SECURITY PACIFIC CORPORATION, LOS ANGELES
 "RE: FRAMING CARTOONS," CURATED BY BARBARA BROUGHEL & THOMAS ZUMMER, LOUGHTELTON GALLERY, NEW YORK
 "UNTITLED," JOHN GOOD GALLERY, NEW YORK
 "PROVOCATIVE ABSTRACTION: NEW PAINTING NEW YORK," KARL BORNSTEIN GALLERY, SANTA MONICA
 "CONTEMPORARY FRESCO," STARK GALLERY, NEW YORK
 "JAMES HYDE AND MIKE METZ," 55 MERCER GALLERY, NEW YORK
 1989-90 "THE ART OF THE CONTEMPORARY TRIPTYCH," JAMISON/THOMAS GALLERY, NEW YORK
 "CONTEMPORARY ABSTRACT PAINTING: THEMES AND VARIATIONS," HBO CORPORATE HEADQUARTERS NEW YORK
 1989 "CONTEMPORARY WORKS ON PAPER," JOHN GOOD, NEW YORK
 "POST-MODERN PAINTERS," JOHN GOOD GALLERY, NEW YORK
 "CLIMATE 89: NANCY HAYNES, JAMES HYDE, CHRIS MARTIN," JOHN GOOD GALLERY, NEW YORK
 1988 "NUMERATORS," JOHN GOOD GALLERY, NEW YORK
 "REAL ABSTRACT," JOHN GOOD GALLERY, NEW YORK
 "ALMOST WHITE," GABRIELLE BRYERS GALLERY, NEW YORK
 1987 "STIMULATION," JOHN GOOD GALLERY, NEW YORK
 "RIGOR," CURATED BY STEPHEN WESTFALL, JOHN GOOD GALLERY, NEW YORK
 "ART AGAINST AIDS," JOHN GOOD GALLERY, NEW YORK
 "FINER DISTINCTIONS," R. C. ERPF GALLERY, NEW YORK
 1986 TWO-PERSON EXHIBITION WITH MARIO SOTOLONGO, JOHN GOOD GALLERY, NEW YORK
 "GEOMETRY NOW," CURATED BY RUTH KAUFMANN, CRAIG CORNELIUS GALLERY, NEW YORK
 1985 "55 MERCER PRESENTS FOUR ARTISTS," 55 MERCER GALLERY
 1983 JOURDAN ARPELLE FINEARTS, NEW YORK
 "GREY MATTER," BARBARA GUGGENHEIM, NEW YORK
 BRAINERDART GALLERY, POTSDAM, NEW YORK
 1982 LEHMAN COLLEGE ART GALLERY, BRONX
 NEW MUSEUM BENEFIT, NEW YORK
 1981 PHOTOCOLLECT, NEW YORK

BIBLIOGRAPHY

- PAGEL, DAVID: ARTFORUM, DECEMBER 1993, "JAMES HYDE"
 COTTER, HOLLAND: THE NEW YORK TIMES REVIEW, "JAMES HYDE," FRIDAY, MARCH 12, 1993
 THE NEW YORKER: "JAMES HYDE," MARCH 15, 1993
 NURENBERGER G. SEPTEMBER 1992
 AZ FEUILLETON: "VON POMPEJI LAUSSIG IN DIE POSTMODERNE," SEPTEMBER 1992, p. 29, ILL.
 THE JOURNAL OF CONTEMPORARY ART: INTERVIEW WITH BUZZ SPECTOR, VOL. 5, NO. 2, FALL 1992
 SMITH, ROBERTA: THE NEW YORK TIMES REVIEW "GROUP SHOW/ARENA," FRIDAY, JUNE 26, 1992
 THE ART NEWSPAPER: "PANZA DI BIUMO'S PIECES IN LUGANO," NO. 17, APRIL 1992
 CARRIER, DAVID: TEMA CELESTE, AUTUMN 1991, "JAMES HYDE," p. 103 ILLUSTRATION
 WELISH, MARJORIE: ARTS MAGAZINE, OCTOBER 1991 "JAMES HYDE," p. 76 ILLUSTRATION
 DE VUONO, FRANCIS: ARTNEWS, OCTOBER 1991, "JAMES HYDE," p. 131 ILLUSTRATION
 THE JOURNAL OF ART: "THE AMBIGUITY OF FREEDOM: THREE PAINTERS DISCUSS ABSTRACTION NOW," p. 29, JUNE/JULY/AUGUST 1991
 THE NEW YORKER: "JAMES HYDE," MAY 27, 1991
 CYPHERS, PEGGY: ARTS MAGAZINE, MARCH 1989. NUMERATORS REVIEW
 WESTFALL, STEPHEN: FLASHART, SUMMER 1988 JAMES HYDE, p. 133, ILL.
 FRACKMAN, NOE: ARTS MAGAZINE, JUNE 1988 JIM HYDE p. 91, ILL.
 RUSSELL, JOHN: THE NEW YORK TIMES, APRIL 8, 1988 GROUP SHOW/GABRIELLE BRYERS p. C28
 SPECTOR, NANCY: ARTSCRIBE, JANUARY/FEBRUARY 1988 RIGOR, p. 68-69
 MEYER, JAMES: 108 MAGAZINE, JULY/AUGUST 1987, RIGOR
 COGOI, ANDREA: JULIETART MAGAZINE, FEBRUARY/MARCH 1987, REVIEW ILLUSTRATION
 WESTFALL, STEVEN: ARTS MAGAZINE, FEBRUARY 1986, JAMES HYDE
 MOYNEHAN, BARBARA: FLASHART, NOVEMBER 1983, JAMES HYDE
 RUB, TIMOTHY: ARTS MAGAZINE, NOVEMBER 1983, REVIEW

CATALOGUES

- FRAGMA: EXHIBITION CATALOGUE, ESSAYS BY CHRISTINE BUCI-GLUCKSMANN AND THOMAS ZUMMER, ATELIER PIERRE ZARCATE, PARIS, MAY 1993

- JAMES HYDE: EXHIBITION BROCHURE, TEXT BY JAMES HYDE. EZRA AND CECILE ZILKHA GALLERY, CENTER FOR THE ARTS, WESLEYAN UNIVERSITY, CONNECTICUT, SPRING 1993
 "IRONY AND ECSTASY": EXHIBITION CATALOGUE, TEXT BY KLAUS OTTMAN SALAMA-CARO, LONDON, SPRING 1993
 "WHO'S AFRAID OF DUCHAMP, MINIMALISM AND PASSPORT PHOTOGRAPHY" EXHIBITION CATALOGUE: TEXT BY COLLINS & MILAZZO, ANNINA NOSEI GALLERY, NEW YORK, FALL 1992
 "NONREPRESENTATION" EXHIBITION CATALOGUE: ESSAY BY JEREMY GILBERT-ROLFE, SECURITY PACIFIC CORPORATION, LOS ANGELES, 1990
 LEOPOLD-HOESCH MUSEUM, DUREN GERMANY, III. INTERNATIONAL BIENNIAL OF PAPERART, 1990
 JAMES HYDE: EXHIBITION CATALOGUE, JOHN GOOD GALLERY, NEW YORK, 1989
 KAUFMANN, RUTH: GEOMETRY NOW, CRAIG CORNELIUS GALLERY, NEW YORK, OCTOBER 1986

MUSEUMS AND PUBLIC COLLECTIONS

- BROOKLYN MUSEUM, NEW YORK
 ALLEN MEMORIAL ART MUSEUM, OBERLIN COLLEGE, OHIO
 THE MEMORIAL ART GALLERY, ROCHESTER

NOTES ON THE CONTRIBUTORS

Joseph Masheck is Associate Professor of Art History and Coordinator of the Graduate Humanities Program at Hofstra University. He is a contributor to many scholarly and critical journals, and the author of *Marcel Duchamp in Perspective, Historical Present: Essays of the 1970s, Modernities: Art Matters in the Present, and Building-Art: Modern Architecture Under Cultural Construction*. He was Editor-in-Chief of *Artforum* from 1977 to 1980.

David Kaufmann teaches English at George Mason University, has written a number of articles on literature and theory, and is the author of *The Business of Common Life: Novels and Classical Economics Between Revolution and Reform*.

Thomas Zummer is co-editor, with Robert Reynolds, of *Crash: Nostalgia for the Absence of Cyberspace*, and has written a number of other catalogue essays. He is also an artist and curator and lives in Brooklyn.

John Good is the owner of John Good Gallery in New York City.

Elke Uebel is the owner of Galerie Art In in Nürnberg, Germany.

Jimmy Raskin is a documentarian/artist residing in New York City. He is the author of *The Prologue The Post And A Shorter Story On The Line*, forthcoming.

German text translated from English by Annemarie Hürimann.

NOTES

Front cover: detail, *CALL*, 1993. / Back cover: "Pela" with *CALL*. Photo Liz Kotch. / Inside cover: Vic Muniz photographing *TIP* and *CALL*, 1993, Zilkha Gallery, Wesleyan University. Photo: James Hyde. / p. 1. Marion Tandé photographing *BOTH*, 1993, fresco, Styrofoam, 13 1/2 x 12 1/2 x 17 1/4", Zilkha Gallery, Wesleyan University. Photo: James Hyde. / p. 2. Installation, John Good Gallery, 1993. Left to right: *RUB, FLOAT, KEEP, PURVEY*. / p. 3. Installation, Galerie und Verlag, 1993. Left to right: *MATCH, BLUFF, STRUT*. Photo: Hans-Jörg Zierold. / p. 4. *PAINTING*, 1992, board, tape, plastic, 21 x 26" / p. 6. *PART(s)*, 1983, fresco on Styrofoam, various dimensions. / p. 7. *PART*, 1994, fresco on Styrofoam, 8 x 7 x 3 3/4". / p. 96. Marion Tandé photographing *RELAY*, 1993, oil, axle grease, glass, 63 x 31 1/2 x 21", Zilkha Gallery, Wesleyan University.

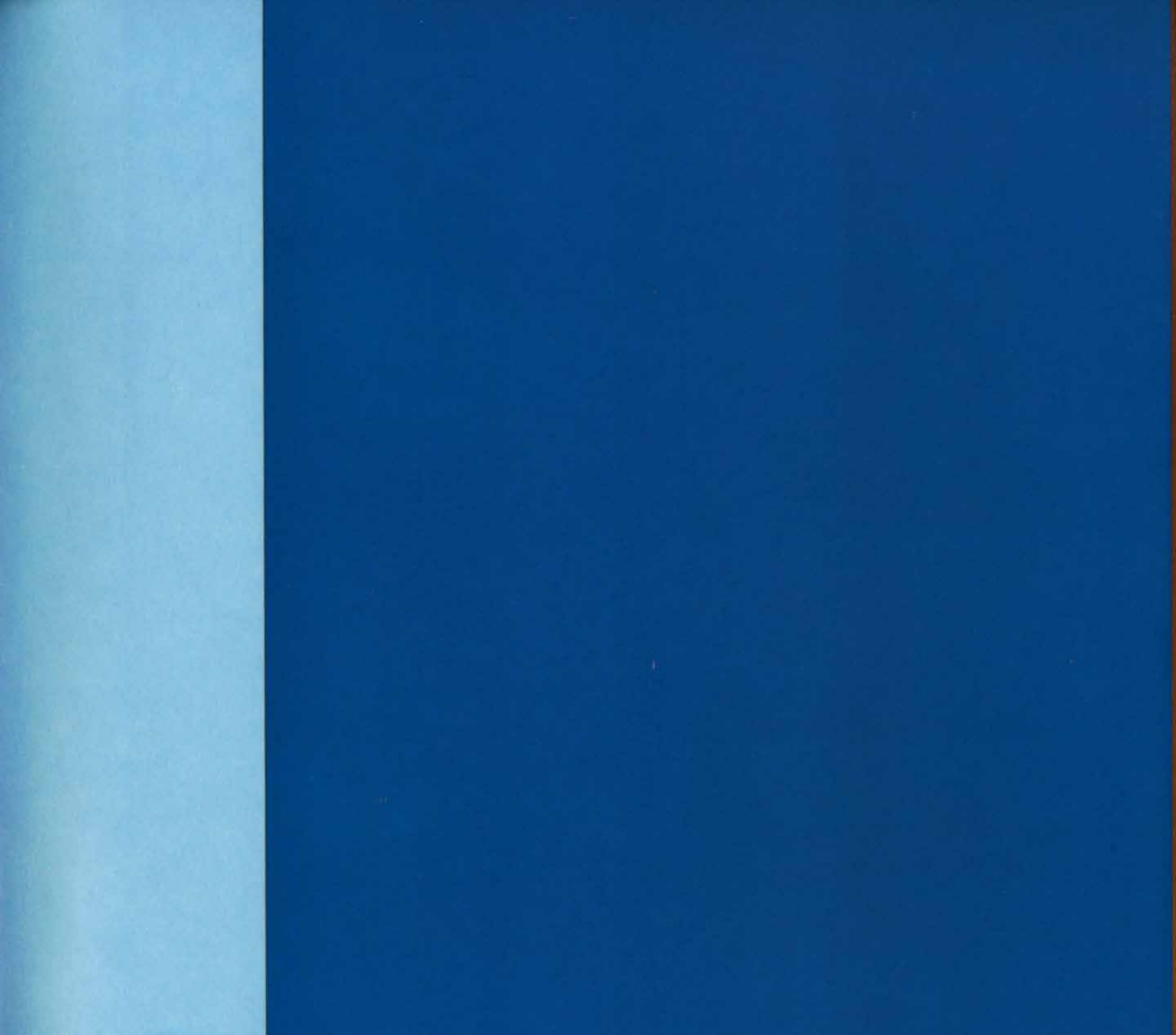
Photo credits: Tom Warren, Marion Tandé

ACKNOWLEDGMENTS

Special thanks to Liz Koch, Klaus Ottman, Carol Greene, Alexander Uebel, Jack Uebel, Paolo Baldacci Gallery, Angles Gallery, and Ruth Kaufmann for their contributions.









ISBN 0-9642891-0-5



203099