

# Muntean/Rosenblum

- 01 Ursula Maria Probst – Drawing Now – de – 2015
- 02 Ursula Maria Probst – Drawing Now – en – 2015
- 03 Fernando Huici – In Pursuit of a True Image – en – 2013
- 04 Mark Gisbourne – Double Act – de – 2008
- 05 Mark Gisbourne – Double Act – en – 2008
- 06 Augustín Pérez Rubino – Noli me tangere – de – 2006
- 07 Augustín Pérez Rubino – Noli me tangere – en – 2006
- 08 Andrew Renton – ... also immer wieder neu anfangen – de – 2006
- 09 Andrew Renton – ... so begin always again and again – en – 2006
- 10 Adam Szymczyk – The Sublime Void To Die For – en – 2002

# Drawing Now 2015

Ursula Maria Probst

In den Kompositionen ihrer Zeichnungen wenden das Künstlerpaar Markus Muntean und Adi Rosenblum Methoden des Samplings und Resamplings von Sujets aus der Kunstgeschichte und gegenwärtigen Populärkultur an. Eine intensive Auseinandersetzung mit Pathosformeln der Kunstgeschichte und die Hinterfragung dessen, wie dadurch zum Ausdruck gelangende Emotionen und Affekte in verschiedenen Epochen unterschiedlich artikuliert und interpretiert werden, bilden dabei einen Ausgangspunkt. Motiviken, wie wir sie aus Passionszyklen kennen, werden auf psychologische Dispositionen zeitgenössischer Existenz angewendet und teils zum Ausdruck einer Apathie, die an die Empathie des Gegenübers appelliert. Angestellt wird eine Übertragung von historisch überwältigenden Bildsujets in die Gegenwart, die gleichzeitig eine Diskussion über mediale Bedingungen auslösen, durch die heute Bilder produziert werden. Durch das Aufgreifen von Sprache und Schrift dringt in den Zeichnungen von Muntean/Rosenblum eine weitere Ebene ins Bild, die Einblicke in die Komplexität der Herausforderungen gibt, der sich ein subtiles Medium wie die Zeichnung heute zu stellen hat. Dabei befassen Muntean/Rosenblum sich auch mit dem Aspekt eines nomadisch Narrativen. Die Textcollagen bilden in Relation zu den szenischen Kompositionen Aphorismen, die pointiert Phrasen der Populärkultur konterkarieren und durch ihre paradoxe Verknüpfung mit figuralen Darstellungen ein doppeltes Bewusstsein wecken. Der Kunsthistoriker William John Thomas Mitchell, der als Vordenker des *pictorial turn* gilt und dessen Schriften die interdisziplinäre Bildforschung wesentlich prägte, ging ebenfalls in seiner Hinterfragung dessen, »Was wollen Bilder wirklich« und »Was ist visuelle Kultur«, heute von einem denkenden Sehen aus. Gegenüber einem beliebigen globalen Bildkapitalismus und dessen Äußerungen setzen die Zeichnungen von Muntean/Rosenblum klare Akzente. Die Verletzlichkeit menschlichen Lebens interpretieren sie in der Umsetzung ihrer Motive neu und unterziehen die Lesbarkeit der Welt und das Unbehagen der Kultur zeichnerisch mit einer stilistischen Direktheit einer Analyse.

# Drawing Now 2015

Ursula Maria Probst

In the compositions of their drawings, the artist couple Markus Muntean and Adi Rosenblum use methods of sampling and resampling of subjects from art history and present-day popular culture. The starting point is an intensive confrontation with the pathos formulas of art history and the questioning of how emotions that find expression as a result are articulated and interpreted in different eras. Motifs that we know from Passion cycles are applied to the psychological dispositions of contemporary existence, sometimes as the expression of an apathy that appeals to the empathy of the beholder. Historically overwhelming pictorial subjects are transferred into the present day, while at the same time triggering a discussion of the media conditions in which pictures are produced today. As a result of the use of language and lettering, a further plane penetrates into the drawings of Muntean/Rosenblum and gives insights into the complexity of the challenges which a subtle medium such as drawing has to face up to today. In the process, Muntean/Rosenblum also take an interest in the aspect of the nomadic narrative. The text collages form, in their relationship with the scenic compositions, aphorisms which pointedly contradict phrases of popular culture, and, through their paradoxical link with figural representations, awaken a dual consciousness. In his questioning works *What Do Pictures Really Want?* and "What Is Visual Culture?" the art historian William John Thomas Mitchell, who is regarded as the pioneer of the pictorial turn and whose writings are an important influence on interdisciplinary picture theory, also starts out from a cognitive vision. In opposition to an undifferentiated global capitalism of pictures and its expressions, the drawings of Muntean/Rosenblum set clear accents. They reinterpret the vulnerability of human life in the implementation of their motifs, and subject the interpretability of the world and the unease of culture to analysis with stylistic directness in their drawings.

Drawing Now: 2015 (Kat. Ausst., Albertina, Wien 2015), München 2015,  
Klaus Albrecht Schröder/Elsy Lahner (Hg.)

# In Pursuit of a True Image

Fernando Huici

“It was more the deeper, more tragic and universal conflict of which the celebrity paradox was a part. The conflict between the subjective centrality of our own lives versus our awareness of its objective insignificance. Atwater knew – as did everyone at *Style*, though by some strange unspoken consensus it was never said aloud – that this was the single great informing conflict of the American psyche. The management of insignificance.”

David Foster Wallace: “The Suffering Channel”

In October 2011 the artistic duo comprising the Austrian Markus Muntean and the Israeli Adi Rosenblum presented an installation at the Frieze art fair for which they entirely appropriated the space of Georg Kargl’s booth in a project that the artists entitled *Nemesims*. Since then they have shown subsequent versions of this work in Tel Aviv, Vienna and at the present time in New York, coinciding with the exhibition now on display at the CAC Malaga. As various writers have noted, this initiative once more focuses our attention on the presence in Muntean/Rosenblum’s work of an approach that they opted for in an earlier phase of their career in the 1990s, with interventions that totally redefined the space in which they were shown, either in the form of their own work or more frequently a selection of works by fellow artists. The two types were once again to be seen on the booth at Frieze.

In specific terms, the *Nemesims* project arose from the appropriation of various distinctive codes from the famous video game *The Sims*, a simulator of social behaviour strategies created by the designer Will Wright which, since its appearance in 2000 and in its three successive versions and numerous extensions, has become the top-selling video game of all time.

As is widely known, *The Sims* allows the player the choice of one or more avatars and the subsequent control of their conduct in a context that strictly adheres to the parameters of American suburban communities based around large shopping malls and leisure options, which is a model that has now been cloned on a global scale. These are, furthermore, microcosms in which the avatars’ codes of conduct and satisfaction are governed by the endless alienation cycle of work-consumption. Their original reference point acquires its most grotesque, dark and revealing expression (once again initially formulated in the USA but now replicated in many other countries) in the case of endogamous communities created by large companies for their employees in which the employees preferably socialise with each other, buy or rent houses built by the company, purchase in their stores and make use of leisure options that also belong to the

firm. As a result, the money that they earn in the form of their salaries ultimately ends up back in the “starting box”, as it were, in a situation that is ultimately nothing other than a sophisticated, modern-day form of slavery.

We should bear in mind that the project constructed by Muntean/Rosenblum on *The Sims* game has the title of *Nemesims*, a syncretic term that involves an explicit reference to Nemesis, the Greek goddess who mercilessly punished human excess in the sense of a departure from restraint and balance. This is an idea which, despite the multiple readings that interpret *The Sims* in terms of a platform for the dissemination of a highly ideologised model of behavioural patterns associated with the endless cycle of consumption, could well (in more ambivalent and ironicterms) be suggested by the game itself if we bear in mind the words of its creator Will Wright. In the year 2000 he suggested something of this kind: “If you play *The Sims* in an excessively materialistic manner you will soon learn that maintaining the objects demands so much time that the player ends up becoming their slave [...] Materialism is a sort of false promise.” This is something that in the end we have all had to learn ourselves at first hand over the past few years, albeit reluctantly.

Both Axel Stockburger and Aaron Bogart have emphasised the evident critical element associated with the reference to the theatrical and objectual universe of *The Sims* in the context of an art fair, acritical intent that is equally applicable to the context of the galleries that have presented other versions of *Nemesims* and which also participate as elements within the art market system. Although lesssophisticated and complex than their presence in the art market created in the “metaverse” of *Second Life*, works of art (both paintings and sculptures) are among the range of consumer goods that theSims can acquire and add to their homes, thus raising their satisfaction levels. But, as Matteo Bittantiand Mary Flanagan pointed out in their interesting monograph *The Sims. Similitudini, simboli esimulacri* (2003), within the context of the game the satisfaction that a painting (which in this context has exactly the same importance as any other consumer item) offers the avatar is in no way associated with contemplation of or interaction with the work but merely with the act of acquisition and possession, and thus strictly with its status as merchandise.

For the present exhibition at the CAC Malaga, Muntean and Rosenblum have devised an installation that to some extent moves away from the approach that characterises their previous versions of the *Nemesims* cycle. As a consequence of its design the central gallery of the CAC Malaga has inspired a formula that moves away from the domestic settings used by the artists in the series up to now and rather opts for a theatrical solution which, using some of the elements from the game, constructs a sort of temple-gymnasium. In fact, this is a formula

that has a possible source of metaphorical inspiration in one of the settings recently added to version 3 of *The Sims*. I refer, of course, to the luxurious fitness-spa complex that has the eloquent name of “Olympian Physique”<sup>1</sup>. This is thus a temple dedicated to the cult of the body based on one of the omnipresent clichés of late capitalist societies today and which is closely connected with what the adolescent figures that recur in Muntean/Rosenblum’s iconography function to question. In line with what I have stated above in relation to the theatrical space in which the spectator is involved in the different versions of *Nemesims*, this introduces an important qualification of a critical nature (and one that no longer refers to the mercantile context of art but to the “paradox of celebrity”, i.e. the reference to the museum or art centre as a temple that ironically “consecrates” the prestige of the artist and his/her work). At the same time it encourages a reverent attitude on the part of the viewer rather than an authentic interaction with the works, in a process that, just like exercise carried out on a treadmill, refers both to the banality of a superficial and cosmetic improvement of one’s appearance and to the obsessive undertaking of an effort that ultimately turns out to be a journey to nowhere.

Whatever the case, despite the perhaps rather tangential connection that it maintains with the universe of *The Sims*, the exhibition devised for Malaga by Muntean/Rosenblum seems above all to place its emphasis on another, no less revealing connection. In this sense, the exhibition’s title, *The Management of Insignificance*, makes explicit reference to a concept formulated by the American novelist David Foster Wallace in his remarkable tale “The Suffering Channel”, which is one of the stories of his volume of fiction *Oblivion*.

Beyond the specific issue chosen by the two artists as the title and theme of the exhibition (to which I will return later in this text) in my opinion “The Suffering Channel” contains other interesting aspects relating to the work of Muntean/Rosenblum. The story recounts the process set in motion by a reporter who proposes to the magazine for which he works (called *Style*, a fictitious mass circulation publication focusing on the detailed presentation of human interest stories, curious facts and society gossip) that he write an article on a peculiar, unknown artist whose bizarre talent lies in defecating sculptural figures of astonishing and exact realism including recreations of famous works by artists of the early avant-gardes. Described as such one might think that this is the usual type of satire that sets out to criticise the “extravagances” of contemporary art. In fact, what Foster Wallace constructs from this idea is a moving, disturbing and complex metaphor of the creative process (something that he associates with an interior wound and with something that the artist has to extract, without knowing how to, from his own innards), on the inherent ambivalence regarding the result (is it really something important or on the contrary just his own shit in a literal sense?), and on the pathetic, cruel and

grotesque traits that are often constructed around his public projection. Also undoubtedly of interest for Muntean/Rosenblum's approach is the episode in Foster Wallace's tale in which the editorial team's discussion of the scatological dimension of such unusual sculpture ultimately disturbs the perception that all the team members have of their own bodies, as, incidentally, does the conversation on artistic issues that takes place between a chief editor and an intern while they are doing exercise – guess where – in a gym.

Beyond the circumstantial events of this story, Muntean/Rosenblum's decision to focus on this reference to David Foster Wallace is anything but a chance one. Firstly, because they are of exactly the same generation given that they were all born in 1962. In addition, and possibly because of that fact, they reveal very similar key concerns in the initial orientation of their creative options. Interviewed by the writer Eduardo Lago in 2002, Foster Wallace stated that what had finally led him to write *Infinite Jest*, his key novel, was strictly speaking the following: "[..] the desire to confront the malaise of US culture from the viewpoint of the youngest generations [...] Many upper middle-class young people experienced enormous sadness and emptiness in our lives despite the material possessions that were available to us. One of my aims was to focus on the concerns of people who were younger than me because I had the impression that they might constitute the last generation of my country." Foster Wallace's concept of "the management of insignificance" ultimately signifies the challenge of confronting that existential malaise that overwhelms the destiny of the younger generation. This is exactly what Muntean/Rosenblum are exploring (obviously from the standpoint of visual expression figures that they present in their paintings, videos and tableaux vivants. Similarly, the key role of "pathos" in their work corresponds to Foster Wallace's idea that in literary creation it is emotion that is central, that ability to "make you feel a knot in your stomach."

Focusing on the management of insignificance and hence on the intention to give full voice through genuine emotion to the angst of the youngest generation and their trivial existence within the social context of the present day is exactly the challenge to which Muntean/Rosenblum also respond in their creative activities. In fact, it is even more of a challenge given that the resources and devices that they use, which are out of step with the superstition that still largely prevails in the late 20<sup>th</sup> early 21<sup>st</sup> century, oblige us to pose the question of their ability to achieve the "pathos" that their goal requires. In their paintings and drawings Muntean/Rosenblum depict scenes almost entirely occupied by young people in their late teens in everyday interiors or bland urban locations such as petrol stations, empty plots of land, building sites, squalid corners beneath flyovers, swimming pools, parking lots and breakers yards for cars, as well as increasingly in natural settings. The characterisation and

clothing of these figures and the nature of the settings highlight the most anodyne and alienated aspects of life in modern societies. Nonetheless, in the actual composition of the image and above all in the emphasis placed on the dramatic arrangement of the figures Muntean/Rosenblum adopt stereotypes derived from the Western pictorial tradition, generally ranging from Mannerist sources to Romanticism. Although it is occasionally possible to identify the source that lies behind the appropriation of a particular element, this does not constitute a reference to that specific work nor is it a recreation or version of it. What essentially interests our two artists is the use of codes or models formulated by pictorial tradition with regard to the treatment of the figure, with the aim of imbuing that figure with dignity and dramatic intensity. From the starting point of this cultural baggage and from a repertoire made up of these archetypes of theatrical composition and dramatic arrangement of the figures, they can then proceed to explore whether their strategic application to the inane and soulless image that the mass media has imposed as its spectral image of the youngest generation is capable of rescuing those bodies and giving them back the capacity to voice their interior anguish.

Alongside this iconic dimension, Muntean/Rosenblum's strategy makes use of another, no less important resource. Framed by a white border, their canvases (and frequently the sound tracks of their videos) often include phrases at the lower edge that refer to key concepts including death, failure of communication and the difficulty of achieving empathy. These are literal quotations from leading novelists, thinkers or poets of the past or the present day. In the case of the compositions now on display at the CAC Malaga, they are taken from a wide range of authors including Montaigne, Dostoyevsky, Virginia Wolf, D. H. Lawrence, Steinbeck, Updike, Carson McCullers, Saul Bellow, Susan Sontag, Nicole Krauss and Jonathan Franzen.

Strictly speaking, like their possible references to works of art from the past the use of these striking phrases that unfold at the bottom of the canvases should not be seen as something referred to in the respective scenes to which they have been assigned. What Muntean/Rosenblum are aiming for with this association does not in any way resemble the type of identification characteristic of the tradition of emblems in which the image visually recreates the written text in order to facilitate its comprehension and make it more easily memorable. In addition, the equation that is established here between image and word is of an entirely different kind. Firstly, despite their objective intensity and eloquence the quotations possess a considerable degree of cliché: famous phrases that have come to form part of a repeatedly used repertoire located among the commonplaces of mass culture. As such they acquire a status that can be compared in terms of the two artists' pictorial activities to the visual vocabulary of

recurring stereotypes found in the theatrical arrangement of Muntean/Rosenblum's figures. Within this parallel, what they are seeking out in the interaction of image and writing is (aside from any harmonious association) a type of resonance and feedback that aims to increase the emotional power and veracity of the pictorial composition (with the literary quotation functioning here as a multiplying mechanism). Word and painting joining forces from their position of undefined fragility in the ever elusive management of insignificance.

<sup>1</sup> In fact, the original model for *The Sims*' suburban universe explicitly excluded any reference to religion as Will Wright, strictly maintaining political correctness, stated that he wished to avoid any potential offence to the player. In fact, only one of the extensions to the game, *The Sims Medieval*, makes any reference to religion with churches and two imaginary sects as a consequence of a certain degree of historical accuracy. In addition, in version 3 of the game it is possible to obtain unofficial building elements and accessories developed by *Sims* fans that allow for the construction of churches, primarily as the setting for weddings between avatars.

The Management of Insignificance – Muntean/Rosenblum (Kat. Ausst., cacmálaga, Centro de Arte Contemporáneo Málaga, 2013), ISBN 978-84-939376-8-3

## Double Act: zwei Künstler – ein Werk

Mark Gisbourne

Markus Muntean stammt aus Graz, Adi Rosenblum aus Haifa. Die beiden Künstler fanden 1992 zueinander und entschieden sich für eine Verschmelzung ihrer Identitäten in einem Künstlerduo. Der Großteil ihres Werkes besteht aus Gemälden, es entstanden aber auch Videos, Textcollagen, Fotografien, Installationen und Skulpturen – Letztere meist als Teil von Installationen und um ihre zweidimensionale Arbeit bei Ausstellungen besser zur Geltung zu bringen. Was ihre Beziehung und ihr Arbeitsverhältnis als Künstlerduo betrifft, gingen sie von Anfang an strategisch und konzeptuell vor. Rosenblum: „Diese doppelte Autorenschaft passt uns sehr gut ins Konzept. Ich glaube, dass sie einer Maskerade sehr ähnlich ist. Die Maske verhalf uns beiden zu einer gemeinsamen Identität, in deren Schutz ich der problematischen Identifizierung mit meiner Rolle als Malerin entkommen konnte.“<sup>1</sup>

Der malerische Ansatz von Muntean/Rosenblum ist traditionell, obwohl er sich ebenso sehr aus dem kollektiven Gedächtnis der Figurendarstellung in Populärmedien und Modemagazinen, wie aus den Motiven der Renaissance, des Barock und des Neoklassizismus speist. Doch es ist gerade die konventionelle Darstellung der Figuren im Vordergrund der Bilder, die dazu führt, dass man diese wie Friese aus der Zeit der neoklassizistischen Historienmalerei betrachtet. Als Folge neigt man dazu, das Gezeigte eher von links nach rechts oder von rechts nach links zu lesen, als es im Sinne eines Geschehens im perspektivischen Raum zu verorten. Die Bilder präsentieren sich als Tableaus des Daseins in der Jugend und sind sämtlich von einem weißen Rand umgeben. An den Ecken leicht abgerundet, erinnern sie im Format entfernt an ältere Fernsehapparate oder Comics. Handschriftliche Maximen, Aphorismen oder Kommentare unter jedem Bild sind so gehalten, dass sie sich nie direkt auf eine bestimmte Figur in dem Bild beziehen. Es sind Sinsprüche, die im Zusammenhang mit dem Bild zweideutige oder vage Inhalte entfalten, von denen man aber nie genau sagen kann, in welcher Weise sie sich auf das Gezeigte beziehen. Das Werk von Muntean/Rosenblum wurde öfter als allegorisch bezeichnet, und doch sind ihre Bilder keine Allegorien im Sinn der klassischen Rhetorik. Insofern sich die Texte auf die Bilder beziehen, tun sie dies als in das Bildliche hinein erweiterte Metaphern, doch es fehlen die fabulierenden, parabelhaften oder dezidiert moralischen Aspekte der Allegorie. Die Jungen und Mädchen stehen meist an der Schwelle zum Erwachsenwerden und scheinen wie ergriffen von einer Ermattung oder Lethargie. Alle sind jung und attraktiv, aber man erfährt als Betrachter nichts über ihr Innenleben, das man unmittelbar einordnen könnte.

Die Gestalten wirken trotz der Frische und strahlenden Schönheit der Jugend zutiefst gelangweilt. Das, was vordergründig dargestellt wird, entgleitet uns zunehmend beim Betrachten, und obwohl uns diese jungen Leute mit ihrer modischen Kleidung, ihren Sportschuhen, ihrem bürgerlichen Lebensstil und dessen materiellen Requisiten vertraut vorkommen, entsteht weder eine Identifikation mit ihnen noch auch nur der Wunsch danach.

Zu Unrecht könnte nach dieser Beschreibung der Eindruck entstehen, dass Muntean/Rosenblum düstere oder pessimistische Bilder malen. Denn in jeder anderen Hinsicht sind diese Werke außergewöhnlich. Sie verdeutlichen die grundsätzliche Problematik jeder figürlichen Malerei in der heutigen Zeit. Was die Künstler eine „polyphone Struktur“ nennen, gerät zu einem genau austarierten System der Ambivalenzen, in dem jedes Element zugleich auf sich bezogen und selbtkritisch bleibt. „Eines der wichtigsten Themen ist für uns die heutige Vorstellung von Subjekt und Identität.“<sup>2</sup> Muntean/Rosenblums Analysen und Erforschungen der figürlichen Gesten und Posen kommt einer Art Iconologia unserer Zeit ziemlich nahe.<sup>3</sup>

Wenn man ihre Gemälde mit ihren scheinbar taxonomisch angelegten Fotografien von Jugendlichen in den immer gleichen Posen und Gesten (den Arbeiten von Thomas Ruff durchaus ähnlich) vergleicht, so zeigt sich, dass den Künstlern in der Malerei eine ambivalente, symbolische Übersetzung und ein Akt der Idealisierung gelingt – was noch weiter dazu beiträgt, ihre Modelle mit einer allgemeinen Anonymität und einer Art Identitätsvakuum zu umgeben. Muntean/Rosenblum vollziehen eine Aneignung dieser jungen Möchtegern-Darsteller – worauf schon deren T-Shirts mit den von den Künstlern selbst entworfenen Mustern hindeuten. Keine Narben oder Makel verunzieren diese schönen jungen Menschen. Es gibt keine Gewalt und keinen rauen Umgang miteinander – nicht die geringste Spur des Elends bestätigt, was ansonsten normal und ein sichtbarer Ausdruck unserer Realität ist. Die passiven Figuren sind immer hochgewachsen, schlank und gedehnt. Sie verdeutlichen, dass es in diesen Werken mehr um die Konventionen der Malerei als um Wiedererkennbarkeit oder das Erzählen von Geschichten geht. Die Figuren werden nicht beschrieben, sondern als typologische Einheiten vorgeführt – nur ihre persönliche Habe nimmt dabei den Charakter eines Markenzeichens an. Es gibt daher auch keine Richtschnur oder vorgeschriebene Lesart der Bilder, und genau darin entfernen sie sich von der Tradition der Musterbücher in der Malerei: Sie machen uns keinerlei Vorgaben.

Paradoxalement geht es Muntean/Rosenblum in ihrer Malerei genau um das Gegenteil dessen,

was sie vordergründig zeigen – den lebendigen Augenblick. Der alles umfassende *ennui* ihrer Figuren verweist auf ein Gefühl des Verlustes, das sie eigentlich kennzeichnet – die jugendliche Suche nach Sinn und Identität. Das ist es auch, was Muntean die „lamentoartige Struktur“ der Bilder genannt hat. Als Betrachter neigen wir intuitiv dazu, in dieses Klagen einzustimmen, jedoch ohne genau zu wissen, warum. Es ist wahrscheinlich der einzige mögliche Zugang zu diesen Bildern. Sie bringen uns dazu, die Frage zu stellen, ob es „überhaupt noch so etwas wie ein kohärentes Selbst gibt“ und wie wir es eventuell wiederfinden könnten. So betrachtet ist das österreichisch/israelische Gespann ein Paar von melancholischen Manieristen, denn natürlich ist der Manierismus von allen Stilen der am meisten selbstbezügliche und selbstreflektierte. Im Manierismus sind die Regeln *a priori* bis zum Äußersten gedehnt, zergliedert und bereits überwunden.

Muntean/Rosenblums Gemälde haben auch mit dem Tod zu tun, oder zumindest lässt sich sagen, dass sie eine, wenn auch dunkle und verworrene, eschatologische Seite haben. Das Vorführen von Jugendlichen und der Jugend als solcher offenbart nicht nur den scheinbaren Pessimismus dieser jungen Leute, sondern umfassender einen Zustand der gegenwärtigen Welt: einer westlichen Welt, in der uns alle Formen der gesicherten Identität kontinuierlich entgleiten, da wir uns selbst immer mehr in einem Zustand virtueller Existenz erfahren oder verlieren.

In einer Serie neuerer Malereien wird ein grundlegender Wandel auf der formalen Ebene deutlich. Anstelle der früheren, friesähnlichen Darstellung tendieren die beiden nun verstärkt zur auskomponierten Geste und zu einem komplexen Spiel der Haltungen, verbunden mit dem Einsatz von Repoussoirs (Gegenständen im Vordergrund zur Verstärkung der Tiefenwirkung) – Letzteres besonders deutlich in der Arbeit *Untitled (The landscape looked both...)* (2006). Die Figuren strukturieren und formen hier die Bildtiefe. Sie erzeugen einen Parallaxeneffekt durch die Leitungsmasten auf der linken Seite und die Gleise auf der rechten. Die Gesten und Haltungen der linken Figuren sind ein Rückgriff auf Géricault, wogegen sie in der rechten Bildhälfte eher an ein Relief von Donatello erinnern, auf den vermutlich die Ikonografie der ausgestreckten Arme zurückgeht. Der blonde junge Mann liegt ermattet auf dem Rücken, in perspektivischer Verkürzung zwischen den Gleisen im Vordergrund. Er ist unverletzt und wirkt auch sonst in jeder Hinsicht unberührt. Ein Zug, der über diese verlassenen Gleise irgendwo im Niemandsland einer Stadt rollen könnte, ist nicht zu erahnen und doch ist die Darstellung von einer eigenständlichen Hysterie geprägt. Die Figuren in ihren Posen inmitten dieser leeren Landschaft stehen für eine innere Trostlosigkeit. Das Bild ist eine bruchstückhafte Erzählung

über das Verweigern einer erzählerischen Entwicklung. Die Figuren haben vor allem mit ihrer eigenen Daseinsform als bloße Figuren zu tun, und wie üblich gibt der beigelegte Text oder Aphorismus keine erhellende Auskunft über das, was sich hier abspielt. In allen Gemälden von Muntean/Rosenblum wird die Hermeneutik der Malerei infrage gestellt. Wie kann man dieses Bild interpretieren? Was bedeutet es? Was wird damit ausgesagt? Die gleiche Wirkung hat eine Landschaft wie *Untitled (It was as though...)* (2006), denn wir fühlen uns hier vor ein durchkomponiertes Bühnenbild versetzt. Es ist ein Barocktheater oder eine Opernaufführung, wenn auch übertragen in die Bildsprache heutiger Kostüme. Dieses Theater ist eines der kompositorischen Wechselverhältnisse. Der perspektivisch verkürzt dargestellte junge Mann mit seinen ausgestreckten Armen bildet einen Verbindungsbo gen zu einem weiter links sitzenden Cowboytypen mit Flinte. Die gelbe Decke ist mit ihren Falten fast identisch mit jenen, die für die florentinische Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts typisch sind.

Vielleicht gehört es überhaupt zu den größten Leistungen von Muntean/Rosenblum, dass sie die früheren Unterscheidungen zwischen Abstraktion und Figuration grundlegend aufgehoben oder auch umgangen haben. Ihr Werk macht deutlich, dass die Moderne eine willkürliche Dichotomie erzeugt hat, indem sie diese beiden Kategorien einführte. Denn angesichts der Figuren von Muntean/Rosenblum fällt es leicht, diese sofort in abstrakte Wechselverhältnisse von Farbe und Form zu übertragen. Der Malerei von Muntean/Rosenblum scheint es wenig um dieses oder jenes Sujet zu gehen, als um die Malerei als solche. Das Sujet dient nur als Vorwand, um die Unmittelbarkeit der Malerei zu bestätigen. Man könnte die beiden Künstler so verstehen, dass das zeitgenössische figürliche Malen (als Malerei) zu einem Echoraum oder trügerischen Boden geworden ist, auf den man sich nie verlassen kann. Die Werke von Muntean/Rosenblum sind also keine Abbildungen des zeitgenössischen Lebens im Sinne einer Tradition der Moderne, die Edouard Manet begründet hat. Sie versuchen auch nicht die Historienmalerei zu überwinden, sondern eher die Fragilität (manchmal auch Oberflächlichkeit) und die unendliche Wiederholbarkeit von deren bildlichem Vokabular in den Blick zu rücken. Wenn die Malerei von Muntean/Rosenblum, wie schon gesagt, etwas von einem Lamento hat dann handelt es sich um das Beklagen der inneren Leere, um das traurige Mantra der ewigen Wiederkehr oder Wiederholung des Gleichen. Es geht darin, mit anderen Worten, um die gemeinsten Ware unseres täglichen Lebens, und das vor allem im Kontext einer Jugendkultur mit ihren großen Verheißungen, die dann so leicht in einem *ennui* der Mattigkeit und Enttäuschung enden.

Auszug aus: Mark Gisbourne, *Double Act. Künstlerpaare*, hrsg. von Ulf Meyer zu Küingdorf, Prestel, München/Berlin/London/New York 2007. Mit freundlicher Genehmigung © Prestel Verlag.

---

<sup>1</sup> Markus Muntean und Adi Rosenblum im Gespräch mit Cerith Wyn Evans, in: *To Die For, Muntean/Rosenblum*. Ausst.-Kat., de Appel, Amsterdam 2002, S. 55. Es handelt sich um ein Zitat von Rosenblum.

<sup>2</sup> Ebd., S. 53.

<sup>3</sup> Cesare Ripa. *Iconologia*. Rom 1593. Ein im 17. und 18. Jahrhundert enorm einflussreiches Musterbuch zur Darstellung von Figuren, Formen und Posen.

*Mark Gisbourne*, Kunsthistoriker, Kritiker und Kurator, lebt und arbeitet in Berlin. Zu seinen jüngsten Büchern zur zeitgenössischen Kunst zählen *Double Act. Künstlerpaare* (Prestel, München/New York 2007) und *Kunststation Berlin* (Knesebeck, München 2006. Englische Ausgaben: Berlin Art Now, Thames & Hudson, London 2006 und Abrams, New York 2007).

Muntean/Rosenblum (Kat. Ausst., Arnd & Partner Berlin/Zürich, 2008), ISBN 978-3-86678-167-2

## Double Act: Two Artists – One Expression

Mark Gisbourne

Markus Muntean is an Austrian artist born in Graz, and Adi Rosenblum an artist who comes originally from Haifa, in Israel. They came together and sublimated their subjective singularity into a double act in 1992. The greater body of their work is painting, though it is equally true that they also make videos, text-based collages, photographs, installations and sculpture. The sculpture often forming a part of specific exhibition-project installations. By intention the sculpture complements and reinforces the experience and understanding of their two dimensional work when exhibited. From the outset as regards their relationship and partnership—their becoming a double act—they took up a position that was both conceptual and strategic “This twofold authorship completely suits our concept. I think it is similar to the concept of the mask. Through the mask we created the identity of two of us and it allows us to escape the problems of my identification of my role of being a painter.”<sup>1</sup>

Muntean/Rosenblum’s compositional approach to painting is traditional, though as much derived from the collective memory of figuration in popular media (fashion magazines) as it is from the direct appropriations from Renaissance, Baroque, and Neo-Classical motifs. This said, the artist’s conventional presentation of the figures in the foreground space, leads one to experience them in related terms of the frieze familiar to Neo-Classical history painting. As a result in the larger paintings one tends to read the images in a lateral sense, rather than in terms of a recessive space. Presented as tableaux of adolescent life, the images are always lozenge-like with a surrounding border of white. In visual terms they are not without similarity to an old-fashioned television set or popular comic images. Written in a hand-script is an accompanying maxim, aphorism, or expressive comment, though it is never directly connected to a particular figure within the image. The texts are emblematic, and form a deliberately ambiguous or liminal content. This is to say they form a threshold in which they are neither explicitly related to the image, but nor are they not related to the painting. Much has been said that the works are expressions of allegory. However, they are not allegorical in the classical sense of rhetoric. If they are related, it is rather in a sense of extended metaphor into the imagined, but without any notion of the fabulous or parable or directed moral contents. The adolescent boys and girls are most often static and gripped with a sense of lassitude. They are young and invariably attractive, but any easily readable psychological content is denied to the viewer. They appear bored regardless of the fact that they possess the fresh and vibrant

attractiveness of youth. The subject matter constantly slips away from the viewer, and though we recognise these young people through their trendy clothes, their trainers, and their familiar bourgeois lifestyle and material acquisitions, it does not immediately open up any sense and/or wish for a personal identification.

While my analysis might suggest a sombre or negative tone, they are extraordinary images in every other respect. Muntean/Rosenblum show the problematic nature of figurative painting today. In what they refer to as a polyphonic structure, they create a system of precise ambiguity with each element being knowingly self-referential and simultaneously self-critical “one of the main issues is the contemporary notion of the subject and the question of identity.”<sup>2</sup> Hence their analysis and investigation of the use of the figurative poses and gestures in painting today, is something of a modern *Iconologia*.<sup>3</sup>

If we consider Muntean/Rosenblum’s pseudo-taxonomic photographs of adolescents (not unlike those of Thomas Ruff), with their set poses and repetitions (another important thematic in the artist’s works), we find that their ambivalent symbolic translations into paintings is a deliberate act of idealization—further stressing the subject or sitter’s general anonymity and lack of identity. These young would-be sitters are thus appropriated as types, further emphasised as they wear T-Shirt designs painted by the artists. There are no scars or blemishes on these beautiful young people, no violence or overt truculence expressed towards each other, nothing squalid that affirms what is often the natural circumstance and visible reality of the world. The passive figures are made invariably tall, slim and elongated, which indicates they are more about the conventions of painting than merely recognition or storytelling. The figures are not focused on description so much as on their being typological entities—only their material belongings take on a sense of being an identifiable brand. Hence there is no determined line of reading to follow, and in this sense they depart from the conventional notion of the pattern book—they are not prescriptive.

In a paradoxical sense, Muntean/Rosenblum are addressing in painting the opposite of what they appear to portend (a life event), and are able in and through their chosen characters state of general *ennui*, to show their subjects indexical sense of loss—the adolescent search for meaning and identity. It is what Markus Muntean has called their ‘lament-like structure’. We might as the viewer be said to intuitively connect with this lament, while being uncertain as to why we do so. It is our vital but narrow point of access. The paintings are able to evoke the

question, “is there still a coherent structure to self,” and if there is how can we find it again? In this sense the Austrian/ Israeli double act are melancholy-mannerist painters, and mannerism is of course the most self-reflexive and self-knowing of all forms of painting. In mannerism the rules have been already learnt, dissected and assimilated *a priori*.

The paintings of Muntean/Rosenblum are also linked to death, or rather one should say through its eschatological aspects, which is another recurrent if somewhat obtuse and complex theme in their painting. The artist’s use of adolescence and youth as a syntactical trope not only reveals the seemingly pessimistic reality of these young lives, but points in a wider sense to the contemporary condition of the world today. A Western world where all forms of secure identity are in a state of continual slippage, as we increasingly experience or abandon ourselves to a state of virtual existence.

In a whole series of recent paintings there is a decisive shift in formal terms. Rather than their earlier frieze-like presentation there is greater compositional gesture and posed complexity, allied to the use of *repoussoir* in a painting like *Untitled (The landscape looked both...)*, (2006). The figures block and shape the recessive depth creating something of a parallax effect of the poles on the left with the rail track and figures on the right. The gestures and poses of the left figures also recall something of the earlier Géricault subject, while on the right they are reminiscent of a Donatellesque relief, where, perhaps, the iconography of forward stretched arms find their ultimate origins. The blond haired youth lies supine and foreshortened on the railway lines foreground, unharmed and apparently (as yet) inviolate. No train is apparent that might run across these desolate urban rail lines, and the subject matter is quite deliberately hysterical. The posed figures are thus representative of a desolation in themselves. It is a fragmented narrative painting about the non-making of a determinate narrative. The composed figures are concerned with their own condition of being just figures, and as usual the accompanying text or aphorism gives no enlightening of structured access to what is actually taking place. Throughout all the painted works of Muntean/Rosenblum, the hermeneutics of painting are always questioned and challenged. How can this image be interpreted? What do they mean? What is being said? The same effects are evident in a landscape setting such as *Untitled (It was as though...)* (2006), where we feel we are looking at a compositional stage set—a Baroque or operatic theatre performance conveyed through the visual relocation into contemporary dress. It is a theatre of compositional interrelations, the foreshortened youth with his arms outstretched forming an arc of inclusion with the cowboy-like figure holding a rifle and seated centre left. The yellow blanket with its V-inverted drapery folds, almost identical

with those invented in fourteenth and fifteenth century Florentine painting.

Paradoxically, perhaps, among the most striking achievements of Muntean/Rosenblum, is their ability to have fundamentally digested and elided former distinctions between abstraction and figuration. If modernism set the two positions apart, indeed, created an arbitrary dichotomy between abstraction and figuration, transposing Muntean/Rosenblum's figurative compositions into abstract block relations can be achieved instantaneously in the mind of the viewer. Their paintings seem to suggest they are less about subject matter, than the matter of painting suborned by a subject that merely reinforces their reality as paintings. The artists seem to be saying that contemporary figure painting (as painting) has become something of an echo, a shifting ground that is never certain and/or perpetually indeterminate. Hence their works are not literal paintings of contemporary life in the modernist sense of the tradition instituted by Edouard Manet, and they do not attempt to transcend history painting so much as expose to view its fragile (sometimes facile) and eternally repeatable vocabulary. If they are laments, as has already been stated, they are the lamentations of human emptiness, the isolated mantra of an eternal return or incessant repetition. In short the most common commodity of our everyday lives, but particularly so among a youth culture with promised expectations which are easily suffused into an ennui of lassitude and disappointment.

---

Excerpt from: Mark Gisbourne, Double act: two artists, one expression, edited by Ulf Meyer zu Küingdorf, Munich, Berlin, London, New York: Prestel, 2007. Courtesy © Prestel Verlag.

<sup>1</sup> Markus Muntean and Adi Rosenblum in conversation with Cerith Wyn Evans, To Die For. Muntean/Rosenblum. ex. cat., de Appel Foundation, Amsterdam, 2002. p. 55. The quotation used was stated by Adi Rosenblum.

<sup>2</sup> Ibid., p. 53.

<sup>3</sup> Cesare Ripa, *Iconologia*, Rome, 1593. An enormously influential emblem book for the depiction of figures, forms, and poses, in the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries. It is a historical and standard text and has been translated and reproduced many times.

Mark Gisbourne, art historian, critic and curator, is based in Berlin. Amongst his most recent books on contemporary art are *Double Act: Two Artists—One Expression* (Munich, New York: Prestel, 2007) and *Berlin Art Now* (London: Thames & Hudson, 2006; and New York: Abrams, 2007).

# Noli me tangere

Gespenster in einem System der Doppeldeutigkeit  
Augustín Pérez Rubio

Das Neue Testament erzählt im Johannes-Evangelium, wie Jesus Christus nach seinem Tod Maria Magdalena erschien, als sie zu seinem Grab ging, das noch offen war. Sie weinte vor Schmerz, weil sie den Leichnam nicht fand, begegnete einem Mann „und weiß nicht, dass es Jesus ist. Spricht Jesus zu ihr, Weib, was weinst du? Wen suchst du? Sie meint, es sei der Gärtner, und spricht zu ihm, Herr, hast du ihn weggetragen? So sage mir, wo hast du ihn hingelegt? So will ich ihn holen. Spricht Jesus zu ihr, Maria. Da wandte sie sich um und spricht zu ihm, Rabuni, das heisst Meister. Spricht Jesus zu ihr, Röhre mich nicht an, denn ich bin noch nicht aufgefahren zu meinem Vater.“

Das ist einer der biblischen Berichte, die in der Kunstgeschichte eminente Bedeutung gewonnen haben, angefangen bei Giotto und Fra Angelico in der Frührenaissance über die Barockzeit mit Correggio, Tizian bis hin zum Manierismus El Grecos. Das Thema behandelt die Annäherung an den auferstandenen Christus, die greifbare Vorstellung, dass der Sohn Gottes Fleisch geworden ist, und seine Nähe zu den Menschen, die Busse getan haben, symbolisiert im Bild der Maria Magdalena. Diese Art der Darstellung hatte in verschiedenen Perioden der Geschichte namhafte Anhänger. Epochen, die von einer doktrinären Politik bestimmt waren, die von den mächtigen Institutionen, zum Beispiel der Kirche, stets mit besonderer Sorgfalt und Gründlichkeit betrieben und dazu verwendet wurde, ihre Macht auszuspielen. Dazu entwickelte sich im Barock das gesamte ikonografische Universum der Illusion, Maskerade, *trompe-l'œil*, *tableau vivant*, optische Täuschung usw. Kurz, der zu erweckende Anschein stellte, wie in unserer Gesellschaft heute, einen Kanon dar, der zu befolgen war und sehr treu die philosophischen Strömungen der Zeit und die Art und Weise widerspiegelte, wie die Gegenwart erlebt wurde.

*Noli me tangere* ist als Bericht oder Geschichte schon für sich allein interessant – da der Akt des Sehens zum Bindeglied wird zwischen Ausdruck und Kondensation von Empfindungen in der Beziehung zu einem Körper, der bereits tot war, und dieser faszinierenden Episode der Auferstehung, Verklärung des Fleisches und Identität, wenn das Fleisch erst einmal nur irdisch geworden ist – so wie die künstlerische Transposition, die als ihr zentrales Thema in diesen Etappen der Kunstgeschichte, die Faszination für Gesten, Schemata und Formen und das gesamte Bildinventar gewählt hat, das mit ihr verknüpft ist. Der Imperativ „rühr mich nicht an“

kann als die Aufforderung verstanden werden „entblöße mich nicht, ich will nicht, dass du mir die Maske nimmst, ich will nicht, dass du weisst, ob ich wirklich bin oder ob ich ein Gespenst bin, ich will nur, dass du mich siehst, aber ich will dir nicht erlauben, tiefer in mich einzudringen“. Diese begriffliche und bildliche Verschiebung, die in *Noli me tangere* vorhanden ist, könnte sich in gleicher Weise bei vielen Gemälden, Zeichnungen und anderen Arbeiten von Muntean/Rosenblum ereignen. In ihren Bildern führen sie durch die Konstruktion dessen, was wir vor uns haben, eine mühselige Analyse durch. Obwohl es diesen beiden Künstlern, die inzwischen schon seit über vierzehn Jahren zusammenarbeiten, im Laufe ihres Schaffens gelungen ist, einen perfekten, der Konstruktion von Bildern und Berichten gewidmeten begrifflichen Rahmen zu entwickeln, in dem sie uns keine biblischen Geschichten mehr vorführen – wenngleich sie sich in vielen Fällen auf solche beziehen oder, mit einem Augenzwinkern, auf die pikturalen Postulate des Barocks und Manierismus zurückgreifen –, verwenden sie bei der Schaffung ihrer Werke doch bewusst eine systematische Ordnung in der Beziehung zum Betrachter.

Wenn wir die Vielzahl ihrer Werke genauer betrachten, begegnen uns gezeichnet, gemalt, als live sculptures, fotografiert usw. eine Reihe westlicher junger Leute, die zu unserer heutigen Wohlstandsgesellschaft gehören. Diese jungen Leute konnten die Vorteile der Wohlstandsgesellschaft in vollem Massen ausnutzen und hatten alles in Reichweite, und doch fühlen sie sich verwirrt, desillusioniert, behindert und haben alles satt, sogar ihr Leben. In vielen Fällen fühlen sie sich wie Geister ihrer selbst. Doch wenn wir sie uns auf den Gemälden näher ansehen, fragen wir uns unweigerlich: Wer sind diese Menschen wirklich, die wir hier vor uns haben? Wir sind gehalten, sie nicht nur als Modelle auf den Titelseiten von Illustrierten oder in Werbekampagnen zu sehen, auch nicht als coole Kultsymbole, die dem Blick unserer Jugend präsentiert werden. Denn wenn sie auch vorher das Bild einer Wirklichkeit gewesen sein mögen – erst Fotografie, dann Gemälde –, so hat sie doch die Art, wie sie dargestellt werden und wie sie sich geben, in reine Gespenster verwandelt, denn sie befinden sich nicht in ihrem eigenen Kontext, sondern erscheinen einem anderen anverwandelt. Dekontextualisiert und rekontextualisiert, in harmlose Innenräume oder in weite Außenräume versetzt, die wir unmöglich eingrenzen und bestimmen können, befinden sie sich auf einem unbestimmten Terrain. Aus diesem Grund werden wir beobachten, dass sich der Rest des Bildes allmählich aufbauen wird, wie der Körper Frankenstein, aus Fetzen und Fragmenten, aus Bildern und Texten.

Ich möchte aufzeigen, dass Muntean/Rosenblum diese zeitgenössische Hermeneutik der Malerei ausserordentlich präzise bewerkstelligen. Die Personen, die wegen ihres Alters und

modernen Looks ausgewählt wurden, sind als Spiegel der Gesellschaft beabsichtigt, zu der wir gehören. Wenn wir eine Zeitschrift öffnen oder unsere Fernseher einschalten, begegnen wir ständig und unausweichlich Geistern, Gespenstern, maskierten Menschen, deren Persönlichkeit, so oft sie in unserem Alltag auch erscheinen mögen, leer ist und noch zu definieren sein wird. In den meisten Fällen geschieht das, weil unsere technische Annäherung aus der Ferne die gleiche ist wie die der jungen Männer auf dem Gemälde, ein völliges Misstrauen und Überdruss, und weil wir uns einen enormen Schutzpanzer zugelegt haben, um nicht sehen und berühren zu müssen, was wir „unsere Wirklichkeit“ nennen, ohne dass wir genau sagen könnten, was das alles eigentlich bedeutet. Ebenso weist die Mehrzahl ihrer Gemälde am Ende der Leinwand eine solche umhüllende Abgrenzung in der Form eines Schirms oder einer Folie auf, das heisst, es ist ein doppelter Rahmen der Darstellung vorhanden. Diesen Panzer oder Rahmen der Abgeschiedenheit tragen wir im täglichen Leben mit uns herum. So sollte es nicht verwundern, dass sich die Zeitungen mit immer alarmierenderen Nachrichten über junge Leute füllen. Die Drogenabhängigkeit steigt mit zunehmend jüngerem Alter; die Gewalt der Jugendlichen gegenüber ihren Eltern nimmt zu; Jungen und Mädchen in dieser Altersgruppe konsumieren die meisten gewaltorientierten Video- spiele; und in Japan isoliert die schreckliche Kulturkrankheit *Hikikomori*, eine Art freiwilliger Rückzug junger Männer in ihren Wohnbereich, der oft über Jahre dauert und sich gegen den ausgeprägten Druck der Eltern auf den ältesten Sohn richtet, Tausende von Familien im Land. Jeden Tag werden uns diese Zahlen, Daten und Statistiken präsentiert, als wären sie Gespenster oder nur Ideen dessen, was sie sind, die aber mit der Welt, die uns umgibt, wenig zu tun hat, so als befänden sich diese Menschen ausserhalb der Wohlstandsgesellschaft, in der wir leben, einer Gesellschaft, deren tragische Nebeneffekte wir nicht gewahr werden. Trotzdem funktioniert all das, wie wir den Arbeiten von Muntean/Rosenblum entnehmen werden, als begrifflicher und sozial akzeptierter Hintergrund zur Aktualisierung ihrer Praxis.

In diesem Text möchte ich die Vermutung äussern, dass sich Muntean/Rosenblum nicht nur für die Kultur- und Sozialpolitik interessieren, die sich an Heranwachsen- de richtet, sondern dass ihnen die Art, wie diese jungen Leute präsentiert werden, als Rechtfertigung dient, uns die weit verbreitete Desillusionierung, die Krise der Identität, die Gültigkeit und kritische Bewertung von Utopien, die Veränderungen der menschlichen, sozialen und moralischen Werte, die Faszination für den Einzelnen und den Verlust der Hoffnung und, vor allem, die Bedeutung des Todes im weitesten Sinne vor Augen zu führen und von uns selbst weiter verbreiten zu lassen. Wie wir sehen werden, erreichen sie mit ihren Arbeiten die Inter-Subjektivität des Betrachters – jeden Alters –, und mit dieser gelingt es ihnen, das Fragment oder vorgebliche Thema als

Rechtfertigung für Fragen zu nehmen, die im Prinzip nicht schwierig zu beantworten sind und unseren eigenen Zugang zu dem Werk betreffen, wer wir sind, worin wir eingebunden sind.

Manche sehen in dieser Malerei nur einen Drang zum Ästhetizismus, sie glauben, die Kritik der Banalität in unserer Gesellschaft sei ihrerseits, und paradoxe Weise, ebenfalls banal. Tatsache ist, dass dieses intelligente Spiel, das diese Künstler einsetzen, darauf abzielt, zu einer kritischen Neuformulierung zu gelangen, indem sie eben diese Werkzeuge benutzt, die sie zu kritisieren beabsichtigten. Leider sind nicht alle in der Lage, dieses Spiel kritischer Macht zu erkennen, und sie kontextualisieren es auf die gleiche Weise, wie sie sich eine Fernsehwerbung, ein Reklamefoto oder eine Realityshow ansehen. Mit anderen Worten, wir dringen nicht weiter als bis zur Oberfläche des Werkes vor, verbieten uns bei dieser Art der Annäherung, die nicht ohne herben kritischen und politischen Hintersinn ist, dass Verstand und Sinne die allerkleinste Übung in Sachen der metaphorischen Auslegung absolvieren. Und dieser Effekt wird, wie wir sehen werden, im Betrachter erzeugt, in seiner mehr oder weniger grossen Kompromissbereitschaft, die verschiedenen Formen der Ernüchterung zu akzeptieren, von denen wir umgeben sind. Kurz, all jene, die es schwierig finden, diese Doppeldeutigkeit über die Arbeitsweise von Muntean/Rosenblum zu stellen, beweisen nur ihre Unfähigkeit, mehr als das zu betrachten, wenn nicht gar zu sehen, was an der Oberfläche ist. Sie merken es nicht und fragen sich nicht: Wer sind sie? Was machen sie da? Wie haben es diese Leute fertiggebracht, uns voraus zu sein? Wer redet? Sind sie es? Ist es ein höheres Wesen? Welches Schicksal hatten sie? Warum sind sie gekommen? Was wollen sie uns sagen?

Der ästhetische Kern des Werkes von Muntean/Rosenblum, der zentrale politische Widerstand konzentriert sich auf die Konstruktion ihrer Bilder, seien es Gemälde, Zeichnungen, bewegte Bilder oder Performance. In ihren Gemälden und Zeichnungen formulieren sie eine ganze Theorie über Identität und Maskerade. Wenn die Wesen, die sich zur Schau stellen, als Ergebnis ihrer Dekontextualisierung keine eigene Identität mehr haben, wenn sie in eine neue, durch die Subjektivität der Künstler geschaffene Realität versetzt werden und diesen Bildern der Textteil der Geschichte in Form einer Fussnote oder Sprechblase eines Comics beigegeben wird, können wir sehen, dass beide Realitäten – die des Bildes und die des Textes – selbst eine neue Realität haben. Dabei versteht sich, dass sie anderen Kontexten entnommen sind und das, was wir sehen, nicht mehr die Realität ist, aus der sie kommen, sondern durch dieses Spiel des Ausschneidens und Klebens entstanden ist – im übertragenen und wörtlichen Sinn; denken wir an die Kompositionen der Texte in ihren Zeichnungen. Die neuen Personen stellen ihre eigene Realität, die sie beanspruchen oder auszudrücken scheinen, in den Vordergrund. Sie sind ihre eigenen Maskeraden in einem onanistischen, narzistischen Spiel, das die Unwirklichkeit des

Bildes und der Geschichte selbst bestätigt. Durch diese strukturelle Polyphonie, in ihrem weitesten Sinn als Disziplin wie auch in der inneren Struktur jedes Werkes, entsteht ein brillantes „System der Mehrdeutigkeit“. Innerhalb dieses Systems ist jedes Element selbstbewusst und selbst-kritisch und erzeugt eine Art Spannung mit dem/den anderen. Entsprechend spiegeln in diesem System der Mehrdeutigkeit Bild und Text einander auf struktureller Ebene. Doch wie funktionieren diese Arbeiten strukturell im Betrachter? Klar ist, dass die Gemälde und Zeichnungen von Muntean/Rosenblum scheinbar nichts sagen; die dargestellten Personen drücken nichts Eigenes aus und haben auch gar nicht das Bedürfnis. Sie sind tot, sie sind die Geister anderer Körper, aus anderen Literaturen oder anderen Welten. Sie akzentuieren mit stillem Ausdruck, mit ihren eigenen Werkzeugen und über doppeldeutige, wenig aufschlussreiche Botschaften diese unmöglichen Bilder, die sich auf halbem Wege zwischen einem falschen sozialen Realismus und einer subjektiven und unmöglichen Erfassung der fotografischen Realität befinden. Doch paradoxe Weise ermutigen sie uns als Betrachter, gründlich darüber nachzudenken, warum und wie wir fasziniert, gefangen, erregt werden, traurig und auf die gleiche Weise unzufrieden sind wie die Personen, die wir beobachten.

In der ständigen Dichotomie zwischen Natürlichkeit und Künstlichkeit. Klassizismus und Gegenwart lassen Muntean/Rosenblum die Malerei für uns wie einen Spiegel funktionieren, wenn es darum geht, unserem Bild oder dem, was wir sind, Gestalt zu geben, so dass wir es sehen, annehmen und gleichzeitig als Spiegelung wahr- nehmen, wenn wir die „Un-Orte“ betrachten, an denen die Personen dargestellt sind. Wenn wir diese Botschaften lesen, viele von ihnen doppeldeutig, manche ohne Bedeutung, stellen wir außerdem fest, dass das wahre Gesicht der Werke das Gesicht des Betrachters – unser Gesicht – ist, der sich auf eine elegante Übung einlässt, um den Künstlern in die Falle zu gehen. In gleicher Weise, wie wir zu dem Schluss kommen, dass diese Arbeiten keine klare oder eindeutige Bedeutung haben, legen sie unbestimmte Deutungen nahe und schaffen es in vielen Fällen, uns zu verwirren. Muntean/Rosenblum sind nicht einfach nur eine Künstlermarke, die verschiedene Lebensweisen offenlegt – Verlassenheit, Angst, Nostalgie, Sehnsucht oder Unzufriedenheit unter den Jüngsten, den Teenagern, und ihren Lebensstil –, sondern die das gesamte spätkapitalistische Lebenssystem des Westens in Frage stellt. Zu diesem Zweck setzen sie diese Figuren junger, gut aussehender Jugendlicher, die sich trendy und cool geben, als Köder ein. Sie gebrauchen und missbrauchen bewusst ihre Schönheit und das Portrait dieser Altersgruppe, um die Unsicherheit, Fragilität und Desorientierung bei der Konstruktion einer Identität hervorzuheben, nicht nur dieser geisterhaften Modelle, sondern aller, die ihnen begegnen. Diese Modelle oder Personen betonen die Kritik an der Konstruktion einer Identität und auch eines

nicht besonders mutigen Blicks in die Zukunft durch eine scharfe Kritik der Gegenwart. Der Wendung *Memento mori* kommt eine grosse Bedeutung zu, verweist sie doch auf die Vergänglichkeit des Lebens (von den jungen Leuten selbst repräsentiert), auf den Zeitpunkt des Übergangs, den diese voraussetzt, sowie auf den Umstand, dass wir uns mit überflüssigen, faden und absurd Dingen umgeben, die unsere Bindung an das Leben und die Furcht vor Alter und Tod widerspiegeln, den Tabus in unserer Gesellschaft.

Diese Personen werden absichtlich als Vorwand genommen, sie dienen als kleine Fallen, in denen wir uns gespiegelt finden, denn die jungen Leute wissen in gleicher Weise wie die Erwachsenen, die sich als Betrachter vor die Werke stellen, was es bedeutet, halbwüchsig zu sein und sich in diesem Lebensabschnitt verletzt und verwirrt zu fühlen. Muntean/Rosenblum spielen damit auf unsere individuelle und kollektive Erinnerung an, während sie gleichzeitig mit einer ewigen Dichotomie spielen und uns bei der Betrachtung ihrer Werke in eine entmutigende Erfahrung führen. Sie zeigen uns eine harte, absolut subjektive Wirklichkeit, und während sie von einer bestimmten Altersgruppe ausgehen, um über die übrigen zu reflektieren, sprechen sie nicht über einen besonderen Lebensabschnitt, sondern über eine bestimmte Lebensauffassung, die vom Besonderen (Jugend) ausgeht und sich zum Allgemeinen (Lebensumstände) bewegt. Jeder von uns, unabhängig vom Alter des Einzelnen, wäre bestürzt, wenn er auf der Basis der Bilder und Geschichten, die uns dargeboten werden, diesen unmöglichen Körper à la Frankenstein zu bauen hätte, und wir gehen in die Falle, die uns gelegt wurde, durch eine Täuschung der Art, wie sie der Barock mit seinem *trompe-l'œil* oder Blendwerk benutzte, als er eine Illusion zum Leben erweckte. Muntean/Rosenblum sind jedoch noch viel perverser: Sie setzen ihre Ressourcen bewusst ein, um diese Illusion zu schaffen, und werden auf diesem Wege zu perfekten Sozialkundlern, die über die Gefühle und Emotionen ihrer Betrachter Studien treiben und sie spüren lassen, was sie selbst „Intensität“ nennen, wenn sie ihre Werke betrachten.

Hier ist nichts so, wie es auf den ersten Blick scheint, wie in der Fernsehserie von David Lynch mit dem Titel *Twin Peaks* – der Name einer kleinen Stadt, deren scheinbar vernünftigste Bewohner in Wahrheit die verrücktesten waren. Das heisst nicht, dass Muntean/Rosenblum in ihren Gemälden lügen, sondern dass sie Wert darauf legen, über das Dargestellte und den ersten visuellen Eindruck hinauszugehen, indem sie eine umfassendere Botschaft bieten, ohne festen oder präzisen Punkt in ihrer Kritik.

Um ein Korrelat zu schaffen, das in den Strukturen, die ihren Arbeiten zugrunde liegen und ihnen Bedeutung geben, einen Sinn hat, setzen Muntean/Rosenblum stets die Dualität zwischen

Sein und Schein ein und bedienen sich dabei des ewigen Themas der Maskerade – in der ihre eigene Form der Repräsentation, durch diese Signatur, darauf verweist. Damit allerdings zu erkennen ist, wie sehr sie tatsächlich von der Konstruktion dieser Parameter der Identität besessen sind, nicht nur individuell, sondern kollektiv, sozial usw., verlagern sie ihre gesamte Syntax aus dem Innern der Gemälde auf die Syntax des Ausstellungsraumes. Es ist daher nicht überraschend, dass sie den Ausstellungsraum als Plattform oder Bühne einsetzen, auf der verschiedene Aktionen ausgeführt werden – das Sehen der Ausstellung –, das den Betrachter – eine ganze Klasse von Besuchern – zu einem Teil dieser Handlungen macht und ihn in eine Art von Raum setzt, der nicht der Ort ist, der er zu sein scheint.

Für die Ausstellung *Where Else* der Wiener Secession im Jahr 2000 schufen sie eine Installation, in der sie den Besucher in eine Art Cafeteria oder Fastfoodrestaurant platzierten, das auch als Bühne für ihre Gemälde und *live sculptures* diente. Dieser ganz aus Plastik gebaute und mit Pflanzen dekorierte Raum zog die Aufmerksamkeit vor allem deshalb auf sich, weil er nicht das zeigte, was er zu sein vorgab, sondern von der Rekonstruktion einer Realität ausging, um eine Fiktion aufzubauen, da ja wiederum diese angebliche Cafeteria der Ausstellungsort war, wo einige der Arbeiten untergebracht waren, die zu der gesamten Ausstellung gehörten. In dieser Ausstellung war der Vorwand das Fastfood, die Nahrung, die, zumindest in der Theorie, von jungen Leuten häufiger verzehrt wird, ein Symbol für die Freude am schnellen Konsum und die Veränderungen bestimmter Gewohnheiten in der Gesellschaft. Der Syntax zwischen den Bildern und Texten auf ihren Gemälden vergleichbar, geben auch diese rekonstruierten Räume ihre Bedeutung nicht völlig zu erkennen.

2002 folgte *To Die For*, ihre erste Einzelausstellung, in der De Appel Foundation in Amsterdam, wo sie im Ausstellungsraum eine gewissermassen unmögliche Turn- halle nachbauten. Ein Laufband, das mehrere Räume durchquerte, ein paar Fahrräder, die nicht zu benutzen waren, Bälle und Matten auf dem Boden, wie sie in einer Gymnastikhalle zu finden sind, waren ein Teil der Bühne, wo es ein Video oder die Zeichnungen an der Wand zu sehen gab. Bei dieser Gelegenheit waren die Begriffe Körper, Anstrengung, Image, das gesunde Superimage und die Erholung für den realen Körper, die sicherstellen sollte, dass er nicht durch die Massenmedien verschwinden würde, ein Teil der in dieser Installation enthaltenen Kritik. Wieder einmal sind jedoch Sport und Gymnastik nicht nur das Reservat der jungen Leute. Wenn wir in eine Fitnesshalle schauen, sehen wir Yuppies auf Laufbändern, Mütter, die auf dem Stepper ihre Bäuche, Cellulitis oder breiten Hüften loswerden wollen, oder die Älteren, die Aerobics betreiben, nicht zu reden von den Fitnessgeräten und den Verletzungen, die von ihnen ausgehen.

Für die Ausstellung *Make death listen* im MUSAC, Leon, schliesslich haben Muntean/Rosenblum eine Rauminstallation realisiert, in der sie den Begriff der künstlerischen Bühne als solchen untersuchen, indem sie die Dichotomie zwischen dem modernen Ort und dem „Un-Ort“, dem Künstlichen und dem Natürlichen erneut anwenden und verlagern. Besonders deutlich wird das in vielen Fällen im musikalischen Klassizismus ihrer Videos und in der faszinierenden Beobachtung, dass die Konstruktion des Künstlichen mehr Emotionen hervorrufen kann als das Natürliche. Hier setzen Muntean/Rosenblum der Kälte des neuen modernen Kunstmuseums, dessen Wände aus weissem Beton und über sechs Meter hoch sind, mehrere Boxen entgegen, die uns vortäuschen, klassische Ausstellungsräume zu betreten. Die raffinierte Raumaufteilung, die Hängung an den Wänden, die klassische Form und der klassische Kanon könnten uns glauben machen, wir befänden uns im Louvre, im Prado, im Metropolitan oder in einem beliebig anderen Galerieraum. Doch wir können erkennen, dass diese Räume all das nicht vollständig repräsentieren wollen, sondern andere Orte sind, Räume, die uns an etwas zu erinnern scheinen, doch in Wahrheit „Un-Orte“, die als Bühnen für ihre Arbeiten benutzt werden. Wir könnten zum Beispiel eine Tür zur Freizeitkultur und zu den Darstellungsformen von Kunst und Kultur öffnen, aber auch diese betreffen nicht allein und besonders die Heranwachsenden.

Die drei als Beispiel angeführten Rauminstallationen sollen die kohärente innere Struktur aufzeigen, die das Werk von Muntean/Rosenblum auszeichnet. Sie erhält in einem Gemälde nicht nur individuelle Züge, sondern breitet sich zuweilen im Ausstellungsraum selbst aus, wenngleich die Künstler dazu – auf die gleiche Weise wie in ihren Skulpturen und Installationen – einen Begriff zu Hilfe nehmen, der in den letzten Jahrzehnten viele ihrer Arbeiten beherrscht hat, den Begriff des Trugbilds, der stets einen tautologischen Aspekt enthält.

Sie haben die Kombination der Begriffe Bühne und *tableaux vivants* den Formen und Epochen des Barocks entlehnt und aktualisiert, um den Betrachter mit dem Spiel der Doppelzüge zwischen Betrachter und Werk anzuregen. Der Gedanke, zu repräsentieren, ähnelt einem Satz russischer Matjoschka-Puppen. Beispiele dafür sind ihre Videos, in denen die Handlung repräsentiert wird und wo, wie in *Disco*, 2005, junge Leute ein *tableau vivant* wie in Géricault *Floss der Medusa* aufführen; oder ihre Fotografien, auf denen Teenager schweigend und fade posieren und T-Shirts tragen, auf denen Muntean/Rosenblum kleine Bilder mit Inschriften aufgebracht haben, bei denen sie den Begriff der Malerei in der Malerei verwenden (noch

einmal der Gedanke der Re-Präsentation). Auf ähnliche Weise erinnert uns ihr Ansatz in ihren *live sculptures*, bei denen die Performer unbeweglich stehen bleiben, wie es auch in ihren Videos *To Die For*, 2002, und *Not to Be. Not to Be at All.*, 2003, geschieht, an das Bildinventar der religiösen Kunst. Den Körperausdruck, den sie den Modellen ihrer Bilder geben – Gesten der Ekstase, Posen der Verehrung, äusserer Schein usw. – rufen die klassischen Formen der Renaissance und des Barocks in Erinnerung. Auch sollten wir diese Rahmen oder weissen Umrandungen auf ihren Zeichnungen und Gemälden nicht übersehen, die – wie eine Trennungslinie nach Art eines Fernsehschirms – in diesem Spiel der Interieurs die Aktionen umgeben und zum Inhalt haben, die sich vom Rahmen des Raumes oder des Museums überhaupt auf die einzelne Figur oder das Fragment des dekontextualisierten Textes ausdehnen.

Wenn wir die Beispiele der drei Ausstellungen und vor allem ihre Titel genauer betrachten, erkennen wir in allen Kontexten und Botschaften ihrer Werke Bezüge auf den Tod. Das erklärt, warum diese *Noli me tangere-Szene*, wenn der Leichnam zum Leben erweckt wird, eine so wesentliche Bedeutung hat – eine Szene, die im Leben eines Menschen die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft und gleichzeitig seine Beziehung zu den anderen umfasst. Diese Art selbstversunkener Unterdrückung des Körpers, dieses „Rühr mich nicht an“, „Wisse nicht“, „Komm nicht näher“ findet sich auch bei Muntean/Rosenblums Figuren, denn sie lassen keine Anzeichen erkennen, dass zwischen ihnen eine Kommunikation stattfände. Diese jungen Leute werden in Gedanken, in sich selbst versunken gezeigt, angewiesen auf Selbstbestätigung. In den Texten bleibt der Bezug auf den Tod, dem stets ein Empfinden der Zeit voraus- geht, immer vorhanden. Damit stehen Muntean/Rosenblum Roland Barthes sehr nahe, der die Zeit als Tod auffasste. Oder um es anders auszurücken, sie bringen uns in die Nähe des melancholischen Gefühls, dass wir abdriften. Diese Arbeiten stellen uns Fragen und leiten uns – durch Erinnerung, Gedächtnis und seine verschiedenen Mechanismen – zu einer tiefen Reflexion über den Gang der Zeit. Der flüchtige Charakter der Gegenwart und ihre Kritik an ihr in diesem ewigen *Memento mori* sowie die Idee des Klagegesang dienen als Gerüst in Muntean/Rosenblums Werk.

Ihre Malerei hat sich in der letzten Zeit verändert; in ihren Anfängen war sie viel flacher und schlichter, näher auch dem Pop, in ihrer Form und eigentlichen Malweise. Die Gemälde sind durch den Barockcharakter ihrer Kompositionen und die Art ihrer Pinselführung emotionaler geworden, in gleicher Weise wie die Soundtracks ihrer Videos ebenso auf den Bereich menschlicher Gefühle wirken. Innerhalb dieser Entwicklung, in der sie weiter auf die Vergänglichkeit der Zeit verweisen, haben wir unlängst feststellen können, dass sie in ihre Gemälde nicht nur junge Gespenster aufnehmen, sondern auch andere Figuren, die bisher

gefehlt haben, zum Beispiel einen alten Mann, der einem modernen Propheten ähnelt, mitten in den städtischen Raum gesetzt, oder eine Frau mit einem weissen Haarzopf in einer bukolischen Szene. Muntean/Rosenblum dehnen also ihren Begriff des Gespensts allmählich noch weiter aus, doch immer in der Überzeugung, dass ihre Malerei weder als Allegorie noch als sozialer Realismus oder Genremalerei verstanden wird.

Die Anspielung auf das Vergehen und die Vergänglichkeit der Zeit und die Konnotationen des Todes sind in ihren Werken allmählich tragischer, dramatischer und barocker geworden. Obwohl sie immer noch jugendlichen Gespenstern Aufmerksamkeit schenken, geben die Geister älterer Menschen ihren Bildern ein höheres Mass an Geheimnis und Doppeldeutigkeit, was noch deutlicher wird, wenn die Jungen und Alten in diesem System der Dichotomien und Doppeldeutigkeiten zusammenfinden. Das ist besonders dann der Fall, wenn wir dieses Schaffen aus der Perspektive der Zukunft betrachten und über die Bedeutung nachdenken, die in kommenden Jahren diese gespenstische Fracht haben wird, ohne die geringste Spur einer Spur oder tatsächlichen Fährte. Wenn wir in der Zukunft die Lagerräume und Sammlungen öffnen, wo diese Stücke aufbewahrt sind, werden sie nicht sprechen können, aber sie werden sich uns so präsentieren, wie sie jetzt sind, ohne die geringste historische Fracht, da das Gespenst als solches nicht mehr das widerspiegelt, was es war, sondern eine andere Identität angenommen haben wird. Sie werden wieder einmal unsere Gefühle im Kern treffen, so wie sie es heute tun, durch die Kunst der Verführung.

Muntean/Rosenblum sind sich der Tatsache bewusst, dass sich jeder einzelne Mensch vor ihren Bildern andere Fragen stellen wird, und ihnen ist ebenso klar, dass diese Arbeiten in den kommenden Jahren lebendig bleiben werden und die vergehende Zeit ihnen eine neue Patina geben wird. Aber die vergehenden Jahre werden ihnen weniger anhaben als den Betrachtern, die eben diese Bilder, Menschen und Posen in einer anderen Zeit und in einem anderen Kontext sehen werden. Wieder einmal wird der Betrachter viele Fragen neu formulieren, während er die Bilder betrachtet, Fragen, die so merkwürdig, geheimnisvoll und unsicher sein werden, dass wir sie uns heute noch nicht einmal vorstellen können.

# Noli me tangere

Spectres in a System of Ambiguity  
Augustín Pérez Rubino

In the New Testament, the Gospel according to Saint John tells the story of how Jesus Christ appeared to Mary Magdalene after His death when she went to visit His tomb that was still open. She was weeping with grief at not finding His body there when she came across a man “and knew not that it was Jesus. Jesus saith unto her, Woman why weepest thou? Whom seekest thou? And she, supposing him to be the gardener, saith unto him, Sir, if thou have borne him hence, tell me where thou hast laid him, and I will take him away. Jesus saith unto her, Mary. She turned herself and saith unto him, Rabboni; which is to say master. Jesus saith unto her, Touch me not; for I am not yet ascended to my Father.”

This is one of the most important religious stories in the history of art, from the early Renaissance with Giotto and Fra Angelico, to the Baroque, with Correggio, Titian, and the Mannerism of El Greco. The theme deals with the approach of the resurrected Christ, the corporeal idea of the Son of God made flesh, and His closeness to mankind that has repented, symbolized in the image of Mary Magdalene. This kind of depiction has been popular in various periods of history, epochs characterized by doctrinal policies in which conventions and manners were always treated with supreme care by the great institutions such as the Church, which used them as a means to indoctrinate and to exercise its power. It was during the Baroque period that the entire iconographical universe of illusion emerged, such as masquerade, *trompe-l'oeil*, *the tableau vivant*, optical illusions, and so on. In short, appearances had to be maintained, just as they are in our society today, and they were a faithful reflection of the philosophies of the day and of the ways of experiencing the present.

*Noli me tangere* is interesting as an account or story in itself, since the action of seeing becomes the thread connecting the expression and condensation of sensations in relation to a body that was already dead, and that entire episode of fascination with the resurrection, and the transfiguration of flesh, and identity once flesh has become merely earthly. It is also interesting in terms of the artistic trans- position that took as its central theme—at these stages of the history of art—the fascination with gestures, schemas, and forms, and the entire imaginary that issues from them. The imperative “Touch me not” is as much as to say “do not reveal me, I do not want you to remove the mask, I do not want you to know whether I am real or whether I am a specter, I only want you to see me, but I do not want to allow you to penetrate me further.” This

conceptual and pictorial shift in *Noli me tangere* could equally occur in many of the paintings, drawings, and other works by Muntean/Rosenblum. In their images they conduct a painstaking study by means of the construction of what we have before us. This pair of artists, who have been working together now for just over 14 years, have succeeded over the course of their career in developing to perfection an entire conceptual framework concerning the construction of images and stories in which they no longer show us sacred stories- even though in many cases they take references and use, by way of a knowing nod, the Baroque and Mannerist pictorial postulates—but instead deliberately employ an entire system and structure in the creation of the works in relation to the spectator.

If we look closely at the bulk of their output, we see before us a series of young Westerners from modern-day society presented in drawings, paintings, in the form of live sculpture, in photographs, and so on. These are young people who have been able to enjoy the benefits of the welfare society and affluence and who have everything within their grasp, and yet they feel confused, disillusioned, thwarted, depressed, and disgusted with everything, even their own existence. In many cases they feel like ghosts of themselves. Yet if we examine them closely in the canvases, we are driven to ponder who they really are. We are invited to observe them not as models on magazine covers or in advertising campaigns, not as cool icons held up for our youth, as evidenced by the fact that even if we were being presented with a real image—the photograph first and the painting later—the way in which they are portrayed and their postures turn them into pure specters, since they are not in their own context but appear reinserted into others. Decontextualized and recontextualized, placed in innocuous interiors and in vast outdoor spaces that are impossible to delimit and recognize, they are situated in a vague terrain. For this reason, we note that the rest of the painting is gradually built, like Frankenstein's body, from clippings and snippets of images and texts.

My purpose is to demonstrate that Muntean/Rosenblum are extremely precise in their mastery of this contemporary hermeneutics of painting. The subjects, deliberately chosen for their age and contemporary look, are intended to reflect the society we are immersed in. If we open a magazine or watch television, we find ourselves inescapably surrounded by specters, ghosts, and masked people who, no matter how often they appear in our everyday lives, remain vacuous personalities yet to be defined. In most instances, this is because our technological and distant approach is the same as the young men in the painting, one of total disbelief and disgust, and because we have built for ourselves an enormous carapace to prevent them from seeing or touching what we term “our reality,” without having a clear idea what that signifies in its totality, just as there is, in most of their paintings, an enveloping dividing line in the final part

of the canvas in the form of a screen or a sheet. In other words, there is a dual frame of representation. We carry this carapace or insulating shell around with us in our daily lives. Hence it is no surprise that newspapers are full of increasingly alarming news about young people. Drug addiction rates are rising at increasingly early ages; abuse of parents by their teenage offspring is on the up; boys and girls in this age group are also the highest consumers of videogames with violent action sequences; and in Japan, the terrible cultural syndrome known as *Hikikomori*, a kind of voluntary withdrawal from society by young men who retreat into their rooms, remaining there for years, in response to heavy-handed pressure from parents on their first-born child, is growing. Thousands of parents around the country are now assailed by this phenomenon. Each day, all these figures, data, and statistics are presented to us almost as if they were specters; we have an idea of what they are, but one that has very little bearing on the reality around us, as if it were outside the welfare society in which we live, a society in which we remain unaware of its tragic secondary effects. Even so, as we observe in Muntean/Rosenblum's images, all of this works as a conceptually and socially accepted backdrop to the updating of their praxis.

In this essay, I aim to provide a glimpse of the fact that Muntean/Rosenblum are not just interested in social and cultural policies to do with teenagers, but that the way these young people are portrayed serves as a pretext for them to show us ourselves, and for us in turn to amplify the widespread disillusionment, the crisis in identity, the questioning and validity of utopias, the changes in human, social, and moral values, the fascination with the subject and the loss of hope and, above all, the importance of death in the broadest sense of the term. As we shall see, with their work they achieve the inter-subjectivity of the spectator—of any age—and through this they succeed in making the fragment or supposition an excuse for raising questions that are not in principle difficult, about our own approach to the work, who we are, and what we are immersed in.

There are some who see nothing in these paintings but a profound interest in aestheticism, who regard the critique of the banality of our society in itself as also, and paradoxically, being banal. The fact is that the intelligent game employed by this artists' brand consists precisely in arriving at a critical reformulation by using the selfsame tools that they seek to critique. Unfortunately, not everyone is able to see these plays of critical power, and they contextualize it in the same way that they observe a television advert, an advertising photo or a reality show. In other words, they penetrate no further than the surface of the work, nor do they allow our intellect or our senses to engage in the slightest exercise in metaphorical readings in this approach that is not without a harsh critical and political meaning, even though, as we shall see, this effect is

produced in the spectator and in his greater or lesser commitment to the various forms of disenchantment that we are immersed in. In short, those who find it difficult to consider this equivocal affirmation on the praxis of Muntean/Rosenblum do nothing but demonstrate their inability to look, if not to see, beyond everything that is on the surface, nor do they realize this to be the case or ask themselves: Who are they? What are they doing there? How did they all manage to place themselves before us? Who is talking? Is it them? Is it a superior being? What was their fate? What have they come here for? And what do they want to tell us?

The aesthetic core, the central political resistance in Muntean/Rosenblum's work revolves around the construction of their images, be they paintings, drawings, the moving image, or performance. In their paintings and drawings they formulate an entire theory on identity and masquerade. If the beings who display themselves no longer have an identity of their own as a result of their decontextualization, which places them in a new reality transferred by the subjectivity of the artists, and if these images are joined by the textual element of the story that goes with them by way of a footnote or speech bubble in a comic, we can see how both realities—the reality of the image and the reality of the text—have a new identity in themselves, it being understood, moreover, that they have been taken from other contexts and what we see is no longer the reality they have come from, but through this game of cutting and pasting, in a conceptual and a literal sense; let us remember the compositions of the texts in their drawings—the new subjects highlight their own reality that they aim or seem to express, being masquerades of themselves in an onanistic, narcissistic game that affirms the unreality of the image and of the story itself. Through this structural polyphony, in its broadest sense as a discipline and in the internal structure of each work, a “system of ambiguity” is brilliantly created. Within this system, each element is self-aware and self-critical, and generates a kind of tension with the other/others. As a result of this, the image and the text reflect each other in the same way at a structural level in this system of ambiguity. But how do these works function structurally in the spectator? What is clear is that Muntean/Rosenblum's paintings and drawings seemingly say nothing; the subjects depicted express nothing on their own account nor do they have the need to do so. They are dead, the specters of other bodies from other literatures and other worlds which, with their silent expressions and their own tools and through ambiguous messages that provide no clarification, heighten these impossible images that are part-way between a false social realism and a subjective and impossible capturing of photographic reality. Paradoxically, however, they encourage the spectator to reflect in depth on why and how we are fascinated, trapped, upset, sad, and discontent in the same way as the subjects we observe.

Muntean/Rosenblum make the painting function as a mirror for the spectator in their continuing dichotomy between naturalness and artificiality, classicism and contemporaneity when it comes to shaping the image or that which we are, so that we can simultaneously see it, receive it, and accept it as their reflection, as we contemplate the "non-places" in which the subjects are portrayed. In addition, as we read these messages, many of them ambiguous in meaning, some of them with no meaning whatsoever, we can see that the true face of the works is the face of the spectator–us, in fact—who engages in an intelligent exercise in order to fall into the artists' trap. Just as we arrive at the conclusion that these works do not have a clear or single meaning, they suggest indeterminate readings and even, in many cases, manage to confuse us. Muntean/Rosenblum is not just a brand of artists that demonstrates various ways of life such as helplessness, anguish, nostalgia, desire, or the dissatisfaction among younger generations, teenagers, and their kind of life, but calls into question the entire Western capitalist system of life. To achieve this they borrow, by way of a lure, these figures of young, good looking, trendy, and cool teenagers. They deliberately use and abuse their subjects' beauty and the portrayal of this age group in order to heighten the insecurity, fragility, and dis- orientation in the construction of an identity, not just in these spectral models, but among those who view them. These models or subjects emphasize the critique of the construction of an identity and also of a not particularly encouraging look at the future, with a harsh critique of the present. This work accords great importance to the term *memento mori* through the allusion to the transient nature of life (depicted in the young people themselves) at the moment of transition that this presupposes, and by the implication of surrounding ourselves with superfluous, anodyne, and absurd elements that reflect our ties to life, and the fear in our society of the taboos of death and old age.

These subjects are deliberate pretexts, small traps that we can see ourselves reflected in since the teenagers as well as the adults who place themselves before the works as spectators know what it means to be an adolescent and to feel vulnerable and confused at this stage of life. Hence Muntean/Rosenblum allude to our individual and collective memory even as they play in an eternal dichotomy and lead us into a disheartening experience as we observe their works. They show us, therefore, an absolutely subjective, crude reality, taking as their starting point a particular age in order to reflect on all ages, since they speak to us not so much of a specific period as of a concept of life that starts from the particular (youth) in order to arrive at the general (state of life). Any of us, regardless of how old we might be, would be stupefied at building this impossible body of Frankenstein by means of the images and tales that are presented to us, and we fall into the trap laid for us, in this kind of deception worked by the

Baroque through its use of *trompe-l'oeil*, by bringing to life a kind of illusion that was not true. Muntean/Rosenblum, however, are much more perverse: by knowingly using all their resources to create this illusion, they transform themselves into perfect social anthropologists who examine spectators' feelings and emotions to make them feel what they themselves term "intensity" as they look at their works.

Here, nothing is what it seems to be at first sight, as in the TV series made by David Lynch entitled *Twin Peaks*, the name of a small town in which the apparently sane are in fact the maddest residents. This is not to say that Muntean/Rosenblum are lying in their paintings, but that they insist on going beyond the depicted and the first visual impression by building a more all-encompassing vision without a single fixed or precise point in their critique.

In order to create a correlate with a certain sense in the structures that organize and give meaning to Muntean/Rosenblum's works, the artists always consider this kind of duality between what is and what seems by returning to the eternal theme of the masquerade, in which their own form of representation, through this signature, refers to it. However, in order to see to what extent they are truly obsessed with the construction of these parameters of identity, not just individual but collective, social, etc., they shift their entire syntax from within the paintings to the syntax of the exhibition space. It is not surprising, therefore, that Muntean/Rosenblum should adopt the exhibition space as a platform or stage on which to mount various actions—those of viewing the exhibition—making the spectator—an entire class of visitors—part of these actions and incorporating him into a kind of place that is not the place it seems to be.

For the *Where Else* exhibition at Secession in Vienna in 2000, the artists made an installation in which they placed the visitor in a kind of cafeteria or fast-food restaurant that also served as a stage for hanging their paintings and installing their live sculptures. This space, built entirely of plastic and decorated with plants, drew attention above all because it did not show what it claimed to be, since it started from the reconstruction of a reality in order to build a fiction, given that this supposed cafeteria was the exhibition venue in which some of the works that made up the full exhibition were installed. The pretext for this installation was fast food, which is, in theory at least, especially popular among young people as an expression of the joy of rapid consumption and of the change in certain social customs. Just like the syntax between the images and the texts in their paintings, these reconstructed spaces do not reveal their meaning in its entirety.

In 2002, they held *To Die For*, their first solo show at De Appel Foundation, Amsterdam, where they recreated a kind of impossible gym in the exhibition space. A running machine that crossed

much of the space from one side of the room to the other, bicycles that could not be used, balls and mats on the floor creating the effect of an exercise room, were all part of the stage for watching a video or for viewing the drawings on the walls. On this occasion, the idea of the body, of effort, of image, of the healthy super-image, and the recovery of the real body, to ensure that it did not disappear through the mass media, was part of the critique that pervaded this installation. Once again, however, sport and gyms are not solely the preserve of the young. If we look inside a gym, we seeuppies on running machines, mothers wanting to get rid of their sagging bellies, cellulite, and large hips by doing steps, and the elderly doing their aerobics; and then of course there are the gym machines and the injuries they give rise to.

Lastly, for the *Make death listen* exhibition at the MUSAC, Leon, Muntean/Rosenblum have made a montage installation of the exhibition in which they explore the very idea of the artistic stage, situating and shifting this new dichotomy between the contemporary and the “non-place,” between the artificial and the natural, that is perfectly understood in many cases through the musical classicism of their videos and through their fascination with observing how the construction of the artificial can be more emotionally moving than the natural. In this case, the coldness of the white concrete walls of the new contemporary art museum, which are more than six meters high, is countered by Muntean/Rosenblum’s design of several boxes that simulate our entry into classic exhibition rooms. The refinement of the layout, the hangings on the walls, and the classical form and canon of these spaces are capable of making us believe that we are in the Louvre, the Prado, the Metropolitan, or any other classical gallery room. However, we can perceive that these spaces do not seek to represent this entirely but are other places, spaces that seem reminiscent of something but which in fact are the “non-places” used as stages for their works. We could, for example, open a door toward leisure culture and the forms of representation of art and culture, but these too are not solely or specifically the concern of teenagers.

In these three spatial examples of Muntean/Rosenblum’s installation work, my purpose is to demonstrate the internal coherence of these artists’ oeuvre. Not only do they individualize it in a painting, but in addition it scatters at times in the exhibition space itself, although for this they take as a referent—as they also do in their sculptures and installations—an idea that prevails in many of their works in recent decades, the idea of the simulacrum, which always has a tautological aspect to it.

They have borrowed the combination of the idea of the stage and the *tableau vivant* from the forms and periods of the Baroque and have brought it up-to-date for the purpose of stimulating

the spectator with their array of dualities between the spectator and the work. Their idea of depiction is similar to a set of Matryoshka Russian dolls. Examples of this are to be found in their videos, in which the action is represented and in which, as in *Disco*, 2005, youngsters perform a *tableau vivant* of Géricault's *The Raft of Medusa*, 1819; or in their photographs, in which teenagers silently pose in anodyne postures and wear t-shirts on which Muntean/Rosenblum have done small paintings with inscriptions, thereby using the idea of the painting within a painting (once again, the idea of re-presentation). Similarly, their approach to their live sculptures, in which performers remain motionless, as also occurs in their videos *To Die For*, 2002, and *Not to Be. Not to Be at All.*, 2003, reminds us of the imaginary deriving from religious art. The expressions adopted by the models in their paintings—gestures of ecstasy, postures of adoration and so on—call to mind the classical forms of the Renaissance and the Baroque. Nor should we ignore that kind of frame or white border in their drawings and paintings, which, like the dividing frame of a television screen, surrounds and contains the actions in this set of interiors that go from the frame of the room or the museum itself to each figure or fragment of decontextualized text.

If we consider these three exhibition examples and in particular their titles, we can clearly see that death features prominently in all the contexts and messages of Muntean/Rosenblum's work. Hence the fact that this *Noli me tangere* scene is so essential, with its dead body restored to life, a scene that encompasses the past, the present, and the future of a man's life and, in turn, his relationship with the other. This kind of self-absorbed oppression of bodies, this “do not touch,” “do not know,” and “do not access” is also to be found among Muntean/Rosenblum's subjects, since there is no sign of any communication between them. These young people are shown lost in thought, or as autistic, and are relegated to self-affirmation. The reference to death, constantly preceded by the sensation of time, is made patent in the texts. In this, Muntean/Rosenblum are very close to Barthes and the idea of time as death. Or to put it another way, they bring us close to a melancholic feeling that we are drifting aimlessly. These works question us and lead us—through recollection, memory, and its various mechanisms—to a profound reflection on the passage of time. The fleeting nature of the present and their critique of it in this eternal memento mori and the idea of lament, serve us as a structure in Muntean/Rosenblum's work.

Their painting has changed in recent times. During their early years, it was much flatter and simpler in composition, closer, even, to Pop in both its form and in the background of the brushwork. Their paintings have increased in emotionality through the baroque nature of their compositions and as a result of the type of brushwork employed, in the same way that the soundtracks of their videos also have an impact on our range of emotions. As part of this

evolution, in which they continue to allude to the passing of time, we have recently witnessed the incorporation into their paintings not only of young specters, but of other figures that have been missing thus far, such as an old man who resembles a contemporary prophet, placed in the middle of the urban space, or a woman with a white plait on a rock in the midst of a bucolic scene. Muntean/Rosenblum are thus beginning to expand still further their notion of the specter, but remain convinced that their painting will not be recognized as an allegory, nor as social realism, nor as genre pieces.

This allusion to the passage of time, and to transience, and the connotations of death, have gradually become more tragic, dramatic, and baroque in their works. Though they continue to pay attention above all to youthful specters, the specters of older people add a heightened air of mystery and ambiguity, which is further accentuated when they are brought together in this system of dichotomies and ambiguities. This is especially the case if we consider it from the perspective of the future and think about the work and the spectral charge that it may have in years to come, without any trace of a vestige or real mark. In the future, when we open up the warehouses and collections where these pieces are held, they will not be able to speak, but they will present themselves to us just as they are now, without any iota of historical charge, since the specter in itself will no longer reflect what it was, but will have acquired another identity. They will once again hit the target of our emotions, just as they do today through the art of seduction.

Muntean/Rosenblum are mindful of the fact that each individual will ponder on different things as they view the works, and are also conscious that these works will remain alive in future years and that the passage of time will give them a new patina. But the passing of the years will affect the works less than the spectators' viewing these selfsame paintings, people, and postures in another epoch and in another context. Once again, the spectator will reformulate many questions as he looks at the works, questions so strange, mysterious, and uncertain that we today cannot even begin to imagine what they might be.

# „... also immer wieder neu anfangen“: Syntaktische Räume, verschuldete Figuren im Werk von Muntean/Rosenblum

Andrew Renton

*Wir glaubten allerdings, dass es sich hier um eine Version dessen handeln musste, wie sich das richtige Leben anfühlt, aber wir hatten uns mehr erwartet. Etwas schwer Beschreibbares, dessen Abwesenheit für uns aber deutlich spürbar war.*

Es fällt schwer, über Namen zu sprechen, denn hier zumindest scheinen sie sich zu entziehen. Zwei Namen, die einander gegenübergestellt sind, was so scheinen könnte, als würden sie sich gegenseitig aus dem Rahmen entfernen oder sich ausschließen. Eine Art der Zusammenarbeit, natürlich, aber auch ein Ort, an dem beide einer anderen Stimme oder einer Folge von Stimmen nachzugeben scheinen, die nie ganz die ihren sind.

Sie werfen ihren Einsatz in einen malerischen Raum, in dem sie sich nie ganz zu Hause fühlen können, denn sie betreten einen Raum, der längst durch Genregesetze und durch einen Restglauben an die Handschrift des Künstlers als wirklichkeitstreues Zeugnis beherrscht ist. Sie betreten die Malereigeschichte im Endzustand ihres Kommentiertwerdens. Immer eine Geschichte der Malerei; eine Geschichte für und in sich selbst. Sie eignen sich Malerei nicht an, eher sind sie ihr verpflichtet. Sie stehen in ihrer Schuld. Sie signieren nicht, denn das könnten sie nicht. Was sollten sie auch schreiben? In wessen Namen?

Die Gegenüberstellung von Namen macht Autorschaft unkenntlich. Und doch ähnelt das Werk mit der Zeit immer mehr dem von ihm besetzten Genre. Es wird malerischer, manierter; innerhalb des Bildes und mit dem Pinselstrich selbst.

Wer stellt diese Werke her? Wie sind sie gemacht? Wir kommen zu spät bei ihnen an, die Geschichte ist schon erzählt, wenig bleibt als Hinweis, wie sie gemacht sein könnten. Wir könnten versuchen, in die Rätselwelt des Ateliers einzubrechen, das synekdochale Funktionieren persönlicher Stile wieder zu finden. Aber das ist eine falsche Fährte, denn hat das Werk erst einmal Gestalt gewonnen, dann lässt sich der Prozess der Zusammenarbeit nicht mehr in seine Bestandteile zerlegen. Ein Werk aus disparaten Einheiten, alle in eine einzige Fläche gebannt.

*An dieser Stelle fühlen wir uns jetzt am wohlsten. Am fernnen, bleichen Rand der Dinge, da liegt unser Leben. Ein bewusstes Gespinst aus einem Paradies, das wir nie gekannt haben. Eine ungeborene Leiche unserer nicht verwirklichten Hoffnungen.*

M/R geben sich große Mühe, alle Referenzpunkte auszuräumen. Sie sind jedoch auffindbar, eingelassen in die Ikonografie des Werks, aber direkte Bezugnahmen bleiben verborgen, wie vertraut die Szenerie auch scheinen mag. Sie machen bewusst Anspielungen, doch ein Schlüssel oder eine erklärende Legende werden nicht mitgeliefert. Wir betreten eine Geschichte, die bereits in vollem Gange ist, ohne jedes Anzeichen, wann oder wo sie begonnen haben könnte, so dass wir uns etwa orientieren könnten. Man hat das Gefühl, glaubt, diese Quellen bestimmen zu können, aber sie sind weit von ihrem Ursprungspunkt. Zitate ohne Anführungszeichen; Gesampeltes, in kleine Stückchen zerbröselt. Kein Bezugspunkt, und doch gibt es ständig Rückverweise auf Genres und Gattungstypen, die darauf bestehen, dass der Betrachter der Bilder nicht weiß, ob er das Bild gerade zum ersten Mal sieht oder es seit Urzeiten kennt. Das immer schon bekannte Bild.

Die Schuld, in der sie hier stehen, betrifft nicht einen bestimmten Maler oder Stil, sondern deren bereits Geschichte gewordene Versionen. In einer Zeit des kulturellen Relativismus machen M/R aus in der Not legitim gewordener Genres eine Tugend und übertragen sie in eine Art Virtualität. Es gibt keine Rückwendung vom schon erreichten Stand in der Malerei von M/R, vielmehr eine aufgehobene Distanz, die auf der Ebene des gemalten Bildes selbst aufgehängt ist.

Wir könnten die Malerei von M/R als die Vollendung des unvollendeten Projekts von Aby Warburg sehen, der auf der Suche nach einer „Ikonologie des Zwischenraums“ war. Warburgs großer *Mnemosyne-Atlas*, 1924–1929, existiert eher als eine Idee oder performative Möglichkeit denn als eigentliches kunsthistorisches Projekt,<sup>1</sup> und wir begegnen ihm durch Fotografien von mehr als 2000 Bildern, die einander eher nach Maßgabe physischer Ähnlichkeit als nach der historischen Nähe zugeordnet sind.<sup>2</sup> Das Projekt wurde noch vor Warburgs Ankunft in Großbritannien aufgelöst, und es liegt keine geringe Ironie darin, dass diese Bilder wohl über das Archiv des Warburg Institute zugänglich sind, dass sich aber ihre physische Zuordnung auf Warburgs eigenen Tafeln, seinen spielerischen Assoziationsflächen, als nur vorübergehend erwies. Warburg ermittelte seine unwahrscheinlichen Bildverbindungen durch eine Abwehr des Zeitlichen, und so war sein Projekt weniger eine Erkundung des Typus oder Stils, sondern eher die Entdeckung irreduzibler Bedeutungseinheiten.

Wie Warburg arbeiten auch M/R mit einem Vokabular der Bilder nach Bildern, gefundenen und vage erinnerten. Diese bilden ein kollektives Gedächtnis, das nie ganz gesichert werden kann und nur augenblicksweise in Fragmenten Bestand hat, willkürlich, hin und wieder zusammengeführt.

*Das Gedächtnis ist nichts als von uns gefühlte Vergangenheit, doch ist es das Gedächtnis, das uns von dem wegführen half, der wir waren und uns zu dem machte, der wir geworden sind.*

Es muss betont werden, dass Malerei hier in besonderem Maße wirkliche Malerei ist, zwar gewissermaßen distanziert, aber nicht ironisch. Am Ende der Malerei ist viel von Ironie die Rede. Doch kennt das malerische Handeln von M/R die Geschichte, die es hervorgebracht hat, und es kann nicht funktionieren, wenn es sich von dieser Geschichte abhebt.

Das ist im Grunde gemeint, wenn gesagt wird, dass sich das Projekt von M/R vom malerischen Akt selbst entfernt. In Filmen wie *To Die For* (2002) sehen wir ein verdoppeltes Eingehen auf Malerei, das sich überraschend in Einklang mit dem Medium weiß. Die Figuren sind hier nicht nur so vorgefunden und aufgestellt, als posierten sie für ein Gemälde. Die Kamera fährt das ab, was man letztlich als malerische Komposition verstehen kann. Der Film ist malerischer als wenn er gemalt wäre. Das kann er sich leisten, denn er weiß genau Bescheid über die Gegenstände der Malerei, die aus ihnen entstehenden Verpflichtungen. Wenn sich die Kamera bewegt, tun die Figuren das nicht so wie der Betrachter, der über die riesigen Szenen auf der Leinwand schaut und sich eine Erzählung zusammenfügt. Es gibt ein Gefühl des Stillstands in der Szene, die zugleich geradezu jene gewaltigen Entfernung zwischen zwei Figuren auf den Punkt bringt, die Hubert Damisch in seinen semiotischen Interpretationen von Renaissancemalerei beobachtet hat.<sup>3</sup>

Also eine weitere Zäsur, ein Riss im Rahmen, geradewegs an der Stelle, an der etwas zusammenkommt. Landschaft, oder etwas Ähnliches im urbanen Zusammenhang wie etwa ein verlassener Parkplatz oder ein Nachtclub am Morgen danach. M/R konstruieren einen Raum für diese Figuren, in dem sie zum Stillstand kommen, den sie aber nicht bewohnen können. Der Stillstand ist unheimlich; sie sind zuhause und sind es doch auch nicht.

*Manchmal haben wir ein Gefühl als würde uns alles entgleiten. Unser ganzes Leben, unsere Erinnerungen, unsere Vorstellungen und alles was in ihnen ist, unsere Persönlichkeit. Alles entgleitet.*

Trotz der ihm innewohnenden Unstetigkeit ist für M/R das Bild eines, das sich ständig wiederholt. Doch die Wiederholung kommt immer erst hinterher. Der Szene haftet etwas Verspätetes an. Etwas, das sich vor so langer Zeit entfernt hat und die dort versammelten Figuren kaum erinnern lässt, warum sie überhaupt gekommen sind. Eine Abwesenheit, die dann Antriebslosigkeit erzeugt. Kaum eine Bewegung, höchstens dann, so mögen wir vermuten, wenn sie vergessen stillzuhalten.

Wenn hier nun jede Geste bedeutungsschwer erscheint, dann entsteht das außer- halb der Figur, die sich zwischen Hochmanierismus und Straßencoolness herum- drückt. Da ist kein Beweggrund auszumachen. Fast gar nichts, das Aktion anzeigen würde, geschweige denn Interaktion. Sie warten, vermitteln ein erwartungsvolles Gefühl. Sie könnten den Blick des Betrachters erwidern, mit einem Desinteresse, das andeutet, dass ihre Aufmerksamkeit von kurzer Dauer sein wird. Sie haben kein Thema.

Aber hier sind wir schon mitten in der Überinterpretation, geben dem natürlichen Bedürfnis nach, der Szene einen Sinn zu geben. Als seien wir darauf trainiert, noch einmal den Wiederholungsakt des Werkes zu betrachten und an einer Subjektivierung dessen teilzunehmen, was hätte sein können. Doch eine Erzählung mit dieser komplexen Zusammenstellung von Zäsuren und Lücken zu interpretieren, würde zugleich bedeuten, ein Produktionsmodell festzuschreiben, das M/R in strategischer Absicht unaufgelöst gelassen haben.

Es gibt andererseits auch eine starke Komponente der Überinterpretation, die bereits im Werk selbst angelegt ist. Wir könnten den Text oder den gesprochenen Kommentar als strategische Überdetermination begreifen. Bedeutung fällt in sich selbst zusammen, sowie dem Text solche Bedeutung zugemessen wird.

Der Betrachter wird immer von der Abstraktion weg lesen wollen, hin zu einer bereits gegebenen Interpretationsvorstellung. Wir lesen das Schildchen und bauen uns aus dem dort angegebenen Titel eine Erzählung. Das ist die Hinterlassenschaft einer von uns nie gelösten Krise der Moderne. Wir schließen die klaffende Sinnlücke durch das Ziehen falscher Schlüsse.

Doch scheint Malerei für M/R fast entgegen der modernistischen Tradition zu funktionieren. Hier ist das Bild voller Außenbezüge, wogegen der Text, trotzdem er auch aus anderen Quellen zitiert scheint, sich einer Form der Leere, ja sogar der Abstraktheit annähert. Der Text ist anspielungsreich, aber ohne Bezugspunkt. Ein erschöpfter Text, zugleich Dichtung, Philosophie und Banalität. Wenn überhaupt, dann lenkt er den Betrachter weg von dem Bild darüber.

Vielleicht war der Text immer so eingerichtet. Natürlich ist ganz unmöglich, dass Text keine Referenzen hat. Sprache kann keine tiefgehende Form der Abstraktheit erreichen. Worte lenken immer, oder sie deuten an. Doch für M/R und ihren Betrachter ist es ein Diskurs des *bathos*.

*Der Himmel lag blass in der Ferne. Man sah die schwachen Umrisse von Bergen. Wenn man wenigstens seiner Erinnerungen hätte. Aber wer hat die schon?*

Vielleicht ist das, worum es in den Gemälden geht, die Aperspektive. Wir wissen nicht, wohin wir schauen, von wo aus wir schauen, und wir müssen verschiedene bildliche Ebenen zur gleichen Zeit vermittelt halten. Der Text ist nur eine dieser Bedeutungsebenen; eine visuelle Präsenz oder eine Untertitelung im Prozess der Werklektüre.

Erneut die Frage, „Wer spricht?“ Angenommen, das „Wir“, das so oft in den Texten vorkommt, stimme irgendwie mit M/R überein. Als sprächen die Künstler mit sich und über sich selbst. Diese Hypothese bricht in sich zusammen, erscheint doch der Text so selbstbezüglich und verschoben. Die erste Person Plural ist Bedingung einer Übereinkunft und könnte gar eine Komplizenschaft zwischen Künstler und Betrachter andeuten, als wüssten und verstünden sie zur gleichen Zeit, was sie da tun, was sie da sehen. Sie sollte als Erweiterung des Bildes darüber funktionieren, scheint aber stattdessen dem Bild Textur, Tönung und Stimmung zu geben. Wenig Substanz. Sie versucht angestrengt, das Bild festzulegen, hat aber bereits anderswo gewirkt und erreicht die Komposition in diesem Verspätungszustand der *kenosis*.

Wie also den Text lesen? Er verlangt danach gelesen zu werden, denn er weiß, dass er das Auge vom Bild wegzieht. Wie danach das Bild lesen? Das Bild darüber sucht sich den Betrachter, es starrt zurück in einer konfrontativen Weise, die es von Manet gelernt hat. Und weil es den Blick erwidert, ist unser Blick wiederum ein sorgenvoller. Wir wissen nicht, wohin wir schauen sollen.

*Wir machten keine Pläne mehr und sprachen auch nicht mehr über die Zukunft. Die Zukunft ist reine Einbildung. Ein Zielpunkt, den man sich erfindet, um durchzuhalten.*

Aber da geschieht etwas in Abwesenheit des Neuen. Diese Gegenüberstellungen gehen aus einem zusammenhängenden Vokabular der Bilder und Gesten hervor. Es gibt nichts Neues. Nichts Neues, das der überbeanspruchte Körper tun könnte. Außer vielleicht, dass wir ihm neue Erzählungen anerziehen, wie eine Art „Slash“- Malerei, wo der Körper leicht zu haben und nach Belieben im malerischen Spielraum zu bestimmen ist.<sup>4</sup>

Niemand scheint je zu sprechen in M/Rs Welt, außer durch jene entkörperlichte Stimme. Niemand spricht miteinander. Doch in dieser Stille wird eine Folge von Räumen und Spannungen aufgebaut, die wir als den Ort des Gemäldes verstehen. Das Gemälde lässt den Betrachter nie vergessen, dass er es mit einem aus vielen Teilen zusammengesetzten Bild zu tun hat. Doch ebenso wie diese Elemente die Gesamtszene bestimmen, stellen sie auch einen verschobenen Raum her, der sie aufzunehmen vermag.

*Seltsam, Momente wie der, wenn alles sich losreift, einfach umher treibt, wenn alles Mögliche geschehen kann.*

Im Zentrum dieser Komposition steht eine gelungene Gleichzeitigkeit. In der Malerei geht es immer um gleichzeitige Perspektiven und Zeitabwicklungen. Ein Gemälde braucht Zeit, es zu malen, es zu lesen. Die Fotografie, so häufig Quelle dieser Werke, scheint in keiner Zeit zu existieren, Malerei muss demgegenüber innerhalb eines abstrahierten Raumes verstanden werden, der ganz unterschiedliche Zeitverschiebungen in sich aufzunehmen vermag.

Was wir hier Gleichzeitigkeit nennen, ereignet sich auf der Ebene der Komposition, und während diese gelesen wird. Die Bilder von M/R mussten mit der wohl überlegten Entscheidung, von der Acrylfarbe zur Ölfarbe zu wechseln, malerischer werden, denn sie haben nichts mit Illustration zu tun, sondern mit einer Folge komplexer Repräsentationen. Auch wenn wir damit erneut eine Überinterpretation riskieren, könnten wir einer der von M/R selbst ausgelegten falschen Fährten folgen. Die Anspielung auf Géricaults *Floß der Medusa* in dem Film *Disco* (2005) und das dazu gehörige Gemälde *Untitled (Life is just a prison...)* ist vielleicht

buchstäblicher zu verstehen als erwartet. Doch die Anspielung betrifft absolut nicht das Thema. Das ist einfach eine Vorgabe, die man nach Belieben verwenden und neu formulieren kann. Wir könnten sehen, dass es Géricaults eigene Praxis ist, die sich M/R angeeignet haben, vielleicht mehr noch als seine Bildwelt. Sein Gemälde war beeindruckend zeitgenössisch; ein Historienbild, doch ganz seiner eigenen Zeit zugehörig. Sein Gemälde ist ein Palimpsest der Fortsetzungserzählung, durch die diese Geschichte so berüchtigt wurde. Detaillierte Beschreibungen toter Verbrecher aus dem örtlichen Leichenschauhaus oder kontrastierender, lebendiger Figuren ergeben keinen guten Realismus. Doch darum ging es in dem Moment auch gar nicht. Vielleicht ist es kein Zufall, dass Géricault von einem Kleptomanen so fasziniert war, dass er ihn 1821 malte. Géricault war einer, der sich Dinge entlieh, ein Meister der Aneignung. Es gibt nicht die eine Position, aus der die Geschichte erzählt wird, denn die ist immer schon erzählt, aus vielen Blickwinkeln. Das Gemälde muss seine Formen eher finden als erfinden, um das zu bewerkstelligen.

*Der Raum war eine Oase der Ruhe inmitten eines wütenden Sturms. Irgendwie treiben alle Ereignisse der Zeit an uns vorbei, klar, farbenprächtig, zu wirklich, um wirklich zu sein, wie Bruchstücke eines vergessenen Traums.*

Immer schon erzählt, denn wir stehen in der Schuld dessen, was wir mangels besserer Ausdrücke Nostalgie nennen. Das ist keineswegs eine ideale Bezeichnung, denn sie deutet auf etwas, das permanent zu Vergangenheit gemacht wird, etwas Veraltetes. Aber Nostalgie kann auch in einer weitaus schnelleren Schleife verlaufen. Wir könnten in M/R eine Form direkter Nostalgie sehen, bei der das Gedächtnis im Moment des Aufeinandertreffens Spuren auf dem von ihm berührten Gegenstand hinterlässt. Im Fall von M/R könnte man Nostalgie als auf Erkenntnis bezogenen, existenziellen Moment verstehen, der den Bruchteil einer Sekunde später eintritt.

Wir kennen diesen Effekt am eindrücklichsten aus unserer Beziehung zur Musik, aber es lässt sich auf jede ästhetische Begegnung (eine Begegnung um ihrer selbst willen) anwenden. Wir tragen immer den Ort der ersten Begegnung mit uns, wenn jeden beliebigen Moment später das Lied im Radio läuft. Das Lied kehrt in gewandelter Form wieder. Wir könnten M/R als Remixer sehen, die Bruchstücke zusammenklauen und sie wieder zu neuen Formen zusammenfügen. Doch das Wichtige an einer Remix-Kultur ist, dass vielleicht zum ersten Mal in der Geschichte

der Kulturproduktion unklar bleibt, an welcher Stelle das ursprünglich geschaffene Werk liegt, denn der Remix wird oftmals in Vorwegnahme eines „Originals“ in spezifische Kontexte vorgeschickt. (Wir erfahren so viele Dinge durch Reproduktion und verspätete Verbreitung.) Der Remix duldet keine Prioritäten, er beruht auf der Übernahme genrespezifischer Idiome. Das Werk überarbeitet sich selbst, ganz nach den Bedürfnissen und Bedingungen seines Publikums, und das in einem Ausmass, das uns zwingt, nach seiner eigentlichen Urheberschaft zu fragen. In wessen Namen?

Letzten Endes weiß man vielleicht nie genau, welcher Teil eines umfassenderen Werks diese Nostalgie auslöst. Eine unbeabsichtigte Wendung der Synekdoche, man macht es neu und erkennt, dass es einmal eine einheitliche Form war, an die man sich nicht mehr so ganz erinnern kann, selbst in dem Moment, wenn man ihr wieder begegnet. Man erfasst nie vollkommen, was genau man da erinnert, und ganz definitionsgemäß, gelingt es einem kaum, sich detailliert vorzustellen, was man vergessen haben könnte. Aber etwas, das vor einem liegt, klingt irgendwie vertraut.

### Anmerkungen

<sup>1</sup> Für eine Untersuchung des Performativen in Warburgs Methodologie, die ebenso rituellen Charakter hat wie diejenigen, die er beschreibt, vgl. Philippe-Alain Michaud, „Zwischen- reich: Mnemosyne, or Expressivity with a Subject“, *Aby Warburg and the Image in Motion*, New York 2004, S. 251–276

<sup>2</sup> Eine gekürzte Fassung des Werks wurde postum veröffentlicht: Aby Warburg, in: Martin Warnke und Claudia Brink (Hg.), *Gesammelte Schriften, Bd. 2/ 1: Der Bilderatlas Mnemosyne*, Berlin 2000

<sup>3</sup> vgl. Hubert Damisch, „Syntactical Space“, *A Theory of /Cloud/: Toward a History of Painting*, Stanford 2002, S. 82–124

<sup>4</sup> Ich entlehe diese Bezeichnung seiner verbreiteten Form in der Literatur. Slash ist eine Art der Fanliteratur, die aus bestehenden Genres hervorgeht und sie unter anderen Vorzeichen neu bearbeitet. Vgl. etwa: Constance Penley, *Nasa/ Trek: Popular Science and Sex in America*, London 1997, S. 97–145. In diesen Subgenres, die sich in erster Linie im Netz abspielen, leben weithin bekannte Figuren wie Kirk und Spock aus der Fernsehserie „Star Trek“ alter-native Erzählungen als homoerotische Fantasien aus. Das Genre bezieht seinen Namen von dem Schrägstrich, der die spezialistische Unterkategorie oder Figurenzusammenführung, z.B. *K/S*, definiert. Die von Fans produzierten Tribute sind auch im Videoformat zu finden, bei dem Originalmaterial neu geschnitten, oder in jüngerer Zeit auch die Figuren zu neuen, „Inoffiziellen“ Folgen neu montiert werden.

# "... so begin always again and again": Syntactical Spaces, Indebted Figures in the Work of Muntean/Rosenblum

Andrew Renton

*We believed, though, that this had to be some version of what the real thing felt like, but we had wanted something more. Something we couldn't quite describe but could feel vividly the lack of.*

It is hard to speak of proper names, because here at least they seem to absent themselves. Two names set in juxtaposition might seem to cancel or contradict each other out of the frame. A collaboration of sorts, of course, but a site where they both seem to yield themselves up to another voice or series of voices never quite their own.

They cast their lot into a painterly space, where they can never be at home, in that they enter into a space that is already determined through genre and through some residual faith of the hand of the artist bearing faithful witness. They enter into the history of painting at the end of its annotation. Always a history painting; a history of itself. They do not appropriate painting, but are rather obliged to it. They are indebted. They do not sign, because they could not. What would they write? In whose name?

The juxtaposition of names renders authorship unknowable. And yet, over time the work increasingly comes to resemble the genre it inhabits. More painterly, more mannered; within the image and with the brushstroke itself.

Who makes these works? How are they made? We come to them late, when the story is told, and little clue is left of their making. We might try to enter into the conundrum of the atelier, seeking signature styles to function as synecdoche. But this is a false trail, as the collaborative process cannot be broken down into its constituent elements, once the work has taken shape. A work made up of disparate units, incorporated into a single plane.

*This is where we seem to be most at ease now. On the far, pale margin of things there lies our life. A conscious ghost of a paradise we never knew. A stillborn corpse of our unrealised hopes.*

M/R work hard to remove the points of reference. They are to be found, set into the iconology of the work, but the direct reference is occluded, however apparently familiar the scene. They are consciously allusive, but the index or legend is not supplied. You enter into a history already underway, with no indication when or where it might have begun to enable you to get your bearings. You sense, you believe you could identify these sources, but they are detached from their point of origin. Quotation without the speech marks; sampling, broken into bits. No point of reference, and yet there is the constant recourse to genre and generic types that insists the viewer tease out the image encountered for the first time or an age ago. The image always already known.

The debt, here, is less to one painter or style but to an already historicized version of such. In an age of cultural relativism, M/R construct a virtue out of legitimated genres and translate them into a form of virtuality. There is no reversion from the achieved state of M/R's painting, but a sustained detachment suspended within the plane of the painting itself.

We might see M/R's painting as the fulfillment of Aby Warburg's incomplete project that sought to explore the "iconology of the interval." Warburg's great *Mnemosyne Atlas*, 1924–1929, exists more as an idea or performative possibility than an art historical project,<sup>1</sup> and comes to us through photographs of some 2000 images associated through physical rather than historical similarity.<sup>2</sup> The project was dis-assembled prior to Warburg's arrival in Britain, and there is no small irony to the notion that while these images might well be accessible through the Warburg Institute's archive, their juxtaposition in physical form on Warburg's own black boards, planes of play and association, was only to prove temporary. Warburg found unlikely conjunctions through a resistance to the temporal, and the project was not so much an exploration of type or style, but a revelation of irreducible units of meaning.

M/R, like Warburg, operate with a vocabulary of images of images, found and half remembered. They constitute a collective memory that can never be wholly consolidated, that resists conjunction, and exists in fragments only momentarily, arbitrarily, brought together from time to time.

*Memory is no more than our sensation of the past but it is memory that has helped to take us from who we were and make us who we have become.*

It needs to be affirmed that the painting, here, is very much a real painting, detached somewhat, but not ironic. There is much talk of irony at the end of painting. But M/R's act of painting knows the history that engendered it, but cannot function by setting itself apart from that history.

This is underscored when M/R's project moves away from the act of painting itself. In films, such as *To Die For*, 2002, there is a doubled engagement with painting, surprisingly at ease with the medium. The figures here are not only found and con- figured as if posing for a painting, but the camera pans across what is essentially a painterly composition. The film is more painterly than if it were painted. It can afford to be, since it is fully aware of the objects of painting, of its obligations. While the camera moves, the figures do not, like the viewer who scans the giant scenes of the canvas, piecing together a narrative. There is a sense of stillness to the scene, while it also epitomizes the vast distances between one figure and another that Hubert Damisch observed in his semiotic readings of Renaissance painting.<sup>3</sup>

Another caesura, then, a rupture in the frame, at the very site of apparent con- junction. Landscape, or an urban equivalent, such as the almost abandoned car park, or the night club the morning after. M/R construct a space for these figures come to rest, but not inhabit. The stillness is uncanny; they are at home and not.

*Every so often we have the sensation that everything slips away from us. Our whole life, our memories, our imagination and all it contains, our personality. It all slips away.*

For M/R the image is a continuously repeating one, despite its inherent discontinuities. But the repetition is always after the fact. There is a sense of belatedness to the scene. Something has absented itself so long ago that these gathered figures can hardly remember why they came. An absence that produces in its wake listless- ness. Hardly moving at all except, one might surmise, when they forget to keep still.

If every gesture here is wrought with meaning, it is generated from outside of the figure, who loiters between high mannerism and street cool. No motivation is visible here. There is little or nothing that signals action, let alone interaction. They wait, with some sense of expectation. They might return the gaze of the viewer, with a disinterest that implies their attention will not hold for long. They are without subject.

But we have already over-interpreted, slipping into a natural desire to make sense of the scene. It is as if we are conditioned to look again at the work's own act of revisiting, and participate in a subjectivization of what might have happened. But to interpret a narrative through this complex set of caesurae and lacunae would be to fix a model of production that M/R strategically leave unresolved.

There is, on the other hand, a strong component of over-interpretation already built into the work. We might understand the text or voiceover as strategic over-determination. Meaning collapses upon itself as the text is formally given so much import.

The viewer will always wish to read away from abstraction and toward an idea of interpretation already given. We read the label and construe a narrative from the title offered. It's a legacy of a crisis in modernism that we never resolved. We plug the gap in meaning by reaching false conclusions.

But for M/R the painting seems to work almost in reverse to the modernist tradition. Here the image is highly referential, while the text, despite its sense of also being quotation from other sources, moves toward a form of emptiness, even abstraction. The text is allusive, but without point of reference. An exhausted text that is simultaneously poetry, philosophy, and banality. It leads the viewer, if anywhere, away from the image above.

Perhaps the text was always configured this way. It is impossible for the text not to refer, of course. Language cannot achieve a deep abstraction. The word will always direct or suggest. But for M/R and their viewer it is a discourse of *bathos*.

*The sky was pale in the distance. One could see the faint outlines of mountains. If only one had at least one's memories. But who has them?*

Perhaps the issue in the paintings is one of asperspective. We don't know where to look, from where we are looking, and we must negotiate several planes of imaging simultaneously. The text is only one such plane of meaning; a visual presence or subtitling in the process of reading the work.

Again, the question, Who speaks? Suppose, for a moment, that the "we" so often cited in the texts is somehow equivalent to M/R. As if the artists were speaking in and of themselves. This hypothesis collapses upon itself because the text seems so self-referential and displaced. The

first person plural is a condition of collusion, and might even posit complicity conjoining artist and viewer, as if they simultaneously knew and understood what they were making, what they were seeing. It should function to expand upon the image above, but instead seems to provide texture, tone, and ambience to the image. Little of substance. It tries hard to determine the image, but it has already functioned elsewhere and comes to the composition in this belated state of *kenosis*.

How, then, to read the text? It demands reading, knowing that it takes the eye away from the image. How, thereafter, to read the image? The image seeks out the viewer, it stares back in a confrontation learned from Manet. And because it returns the gaze, our gaze in turn is a troubled one. We do not know where to look.

*We didn't make plans or talk about the future anymore. The future is only imaginary. A destination you invent to keep yourself going. But a point comes when you realise you will never get there.*

But something happens in the absence of the new. These juxtapositions stem from a consistent vocabulary of images and gestures. There is nothing new. Nothing new for the over-asserted body to do. Except, perhaps, that we might wish to instill new narratives upon it, like a form of “slash” painting, where the body is up for grabs, and to be determined at will within the painterly space of play.<sup>4</sup>

No one seems to speak in M/R’s world, except through that disembodied voice. No one speaks to each other. But in this silence, a series of spaces and tensions are established, which we understand as the site of the painting. The painting never lets the viewer forget that this is a constructed image of many parts. But just as these elements inform the complete scene, so too they produce a displaced space to accommodate them.

*Strange, the moments like that when everything seems to break free and just drift and anything might happen.*

At the heart of this composition is an achieved simultaneity. Painting is always concerned with simultaneous perspectives and timelines. A painting takes time, to paint, to read. The photograph, so often a source for these works, seems to exist in no time, whereas the painting has to be understood within an abstracted space that can encompass quite different temporal shifts.

What we call simultaneity, here occurs at the level of the composition and with its reading. The paintings of M/R have needed to become more painterly, with their studied decision to move from acrylic to oil, because they are not about illustration, but a series of complex representations. At the risk of another over-reading, we might follow one of M/R's own false trails. The allusion to Géricault's *The Raft of the Medusa*, 1819, in the film, *Disco*, 2005, and the painting that accompanied it *Untitled (Life is just a prison...)* is perhaps more literal than expected. But the allusion is not about the subject matter at all. That is a given that may be used and rearticulated at will. We might see that it is Géricault's own practice that is being appropriated, perhaps even more than his imagery. His painting was strikingly contemporary; a history painting, but wholly of its moment. His painting is a palimpsest of the episodic narrative through which the story became infamous. Detailed transcriptions of dead criminals from the local mortuary, or of contrasting, thriving figures, do not make for good realism. But that was not the job at hand. Perhaps it is no accident that Géricault was fascinated enough by a kleptomaniac to paint him in 1821. Géricault was a borrower, a master appropriator. There is no single position from which to narrate the history, because it is always already told from many perspectives. The painting needs to find forms rather than invent them to achieve this.

*The room was a pool of calm in the midst of a raging storm. Somehow all events of the time trundled past us, vivid, gaudily coloured, too real to be real, like fragments of a forgotten dream.*

Always already told, because we are indebted to what we call, for want of a better word, nostalgia. It is by no means an ideal terminology, as it signals something that is a perpetually rendered past, something out-of-date. But nostalgia may function on a much faster loop than this. We might see in M/R a form of direct nostalgia, deferred, where memory imprints upon the object it encounters at the moment of encounter. In the case of M/R, nostalgia might be defined as an experiential, existential moment, a split second later.

We know this effect most effectively from our relationship to music, but it applies to every aesthetic encounter (an encounter for its own sake.) We always carry with us the site of the first encounter, when the song comes through the radio at any chance moment thereafter. The song returns changed. We might see M/R as remixers, filching fragments and recombining them into new forms. What is important about a remix culture, however, is that perhaps for the first time in the history of cultural production it is unclear where the original created work lies, since the remix is often sent ahead of specific contexts in anticipation of an “original.” (We know so much through reproduction and belated dissemination.) The remix allows no priority, but relies upon the adoption of genre-specific idioms. The work reworks itself according to the needs and contexts of its audience to such an extent that, again, we are forced to ask whose work this is. In whose name?

In the end, you might never know just what fragment of a larger work triggers this nostalgia. An inadvertent trope of synecdoche, you remake it, recognizing it was once a unified form you cannot completely recall, even at the moment you encounter it again. You can never get a grip on just what it is you remember and, by definition, you can hardly imagine what details of it you have forgotten. But something before you rings vaguely familiar.

## Notes

<sup>1</sup> See Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg and the Image in Motion*, trans. Sophie Hawkes, Zone Books, New York 2004, for an analysis of the performative nature of Warburg’s methodology, as much ritual as those he cites. Appendix 1, “Zwischenreich: Mnemosyne, or Expressivity with a Subject,” p. 251–276.

<sup>2</sup> An edited version of the work was published posthumously. Martin Warnke and Claudia Brink (eds.), *Gesammelte Schriften*, Bd.2/ 1: Der *Bilderatlas Mnemosyne*, Akademie Verlag, Berlin 2000.

<sup>3</sup> See, for example, Hubert Damisch, *A Theory of /Cloud/: Toward a History of Painting*, trans. Janet Lloyd, Stanford University Press, Stanford 2002. In particular, “Syntactical Space,” p. 82–124.

<sup>4</sup> I take the term from its more established form in fiction. Slash is a form of fan fiction that has emerged out of established genres, and that reworks them with other agendas. See, for example, Constance Penley, *Nasa/Trek: Popular Science and Sex in America*, Verso, London 1997. In particular, “Trek,” p. 97–145. In these subgenres, which are primarily web-based, well-established characters, such as Kirk and Spock from the television series *Star Trek*, live out alternative narratives in homoerotic fantasies. The genre takes its name from the slash that defines the specialist subcategory or character pairing, i.e. K/S. The fan-based tributes also take the form of video, re-editing original footage, or more recently, re-editing the characters in new, “unofficial,” episodes.

# The Sublime Void To Die For

Adam Szymczyk

The double signature first appeared 10 years ago. The *Muntean/Rosenblum* logotype, composed of diminishing, shadow block letters, in a style similar to poster or comic art, suggests a relationship with the world of companies and industrial products. The irregular letters are drawn by hand. They resemble an amateur version of a band's official logo, the work of a fan, not a professional graphic designer. Written into this partnership's image, the creation of double identity, is a subversive, ironic intention, but also a passion for making things anew, building them – objects and emotions – from scratch. Repetition, a fundamental rhetoric operation that we come across immediately when attempting to define *Muntean/Rosenblum* as an author, is a distinctive sign that appears in their oeuvre at various levels.

*Muntean/Rosenblum* or Muntean & Rosenblum? Publishers' arbitrary decisions regarding the name's notation attach to it different shades of meaning. '&' is more corporate; '/' more neutral, technical. And in one version, the layout's author inserted the entire original sign in the text. *Muntean/Rosenblum* is a trademark, introduced by Adi Rosenblum and Markus Muntean into a sequence of other signs – such as 'Guess, Evil, Ezekiel' – which had perhaps once referred to specific emotions, true stories and objects that can be recognised by senses, but have now become tokens in a game of hide and seek for meaning. 'Express Yourself!' – this is how the ad character expresses himself. A teenager, DJ, skateboarder, carefully separated from the ability to express anything, in the frame of a TV spot. In order to enhance the illusion, today's TV screen has to be flat and rectangular like a picture or a window, few can remember that at the beginning of television it was round, like the eye or a lens. In the *Muntean/Rosenblum* works, the rounded sides of a frame carrying colourful content, surrounded by a rectangle of the stretched white canvas, restore the sense of illusion and convention of a painting. A similar role is played in the installation at De Appel by plastic pots with plastic flowers, filling the corners of the two exhibition rooms, confining the performance to negotiated limits, creating the illusion of official cosiness in spaces of ruthlessly functional expression.

The company's founding myth is suspiciously simple. 'I suddenly didn't like the idea of doing a particular part of a painting because it seemed too much of a hassle. So I asked Markus if he couldn't do that bit for me.'<sup>1</sup> Jules Verne's 1884 'L'étoile du Sud' includes a scene where a young Chinese man attempts suicide. Asked about the reasons behind his desperate move by

Cyprien Méré, the man who has saved him, the Chinese replies: ‘Li was hot. Li was bored.’ But further examination reveals that the true reason was different. The Chinese has been humiliated: a villain has cut off his braid. This story is tantamount to Rosenblum’s falsely pragmatic answer to the question about group authorship: painting is today simply ‘too much of a hassle’ for one person. It sometimes happens that the most insignificant of causes are oddly ripe with results – this is a sentence which, in the contrast of two incommensurable elements, structurally resembles the substance of many of *Muntean/Rosenblum* paintings and drawings. It is a proposition to read their works as statements coded in a complicated manner and expressed using various means, rather than as an attempt to create an iconography and a psychological portrait of a certain generation. The Chinese does not want to give a literal answer; instead, he speaks of boredom and heat. Pressed, he speaks of humiliation. The first answer, however, is not as far from truth as might seem. In European culture, it is rather boredom than humiliation that can bring us to the brink of suicide. But both of them go together, boredom is a mask imposed by the system, concealing the individual’s inability to make a move on the existential level. The punk movement has instinctively confirmed that identification. Boredom has become an emblem of the inability or unwillingness to participate in a public sphere that is either politically compromised or fenced off. *Muntean/Rosenblum* show their protagonists – young people belonging to the international culture of well-being and leisure – possessed by extreme emotions they are unable to express. Fear, aggression, despair, longing. Public expression turns out to be a really important problem for this new global class. It is reflected in the marketing targeted at this deeply consumption-oriented class, its costume, forced upon it by the culture industry, is built on icons of independence, ‘otherness,’ not going by the rules, and finally – of free expression.

Of what? Characters on *Muntean/Rosenblum* photographs, drawings and paintings are often ruled by weak emotions, such as frustration, confusion, a sense of being lost, daydreaming and absent-mindedness. These are hardly definable states of mind, not strong emotions that are easy to visualise. *Muntean/Rosenblum* paintings are allegories of sorts, but their construction is such that they rigorously avoid clearly defining their subject.<sup>2</sup> What happens here is a half-way rehabilitation of the allegory of which Craig Owens wrote that it ‘has been condemned for nearly two centuries as aesthetic aberration, the antithesis of art.’<sup>3</sup> Paul de Man, cited by him, identified the motivation of the allegoric impulse in literature in his ‘Allegories of Reading’: ‘We write in order to forget our foreknowledge of the total opacity of words and things or, perhaps worse, because we do not know whether things have or do not have to be understood.’

Seemingly realistic, but not affixed permanently to a specific subject matter, *Muntean/Rosenblum* paintings, which also include their tableaux vivants using live models assuming static poses in an environment composed of imitations of natural (like rock) or artificial (sculptures representing various devices from the fitness club) creations, can be understood as unfulfilled allegories, which, distorting, combining and breaking apart the existing allegoric orders, do not strive to reconstruct a single, specific allegory. The functioning of a classic allegory, of the kind that were codified in Cesare Ripa's 'Iconology', first published in 1596, is described by C.S. Lewis in his 'The Allegory of Love': '...you can start with an immaterial fact such as the passions you actually experience, and can then invent 'visibilia' to express them. If you are resisting between an angry retort and soft answer, you can express your state of mind by inventing a person called Ira with a torch and letting her contend with another invented person called Patientia...'.<sup>4</sup> In *Muntean/Rosenblum*'s formulation, allegories move, in a significant manner, away from the traditional pattern in which allegory's persuasive 'efficiency' was based on the assumption of a common area of cultural contexts for the transmitter (author of allegory) and its educated 'reader'. Their goal is precisely to show the impasse that inevitably results today from attempts to construct meaning with figures derived from the historical repertoire. Allegory's characteristically additive nature, facilitating potentially unending possibilities of creating and transforming meaning, is imitated as an exaggerated composition principle also in *Muntean/Rosenblum* works. They use the classic structure of an emblem – text inserted into picture, or picture inserted into text. But only the structure remains more or less intact— the emblem's original meaning was in the synergy of separate forms of art (word and image), intensifying the message. Formed in a similar manner – although from an already subjectively processed cultural material – were allegories in the pre-Raphaelite paintings, which are actually referred to in the context of *Muntean/Rosenblum* works. Dante Gabriel Rossetti has accompanied his 'Sibylla Palmifera' (1866-1870) with a sonnet explaining the painting's literary meaning, and a drier description. 'Beauty the palm-giver, i.e. the principle of beauty which draws all high-toned men to itself whether with the aim of embodying it in art or only of attaining its enjoyment in life.'<sup>5</sup> In *Muntean/Rosenblum*'s art, the relation of word and image is not obvious, and it is certainly not about the two components reinforcing each other. To the contrary, working on our habit (stemming from, among other things, the emblematic tradition, and more recently – comic art), that tells us to seek a relation between image and the accompanying text, *Muntean/Rosenblum* introduce us to a field of equivocal, uncertain and often unprovable associations. Decoding the individual works' possible meaning, we rely on our empathy towards imaginary characters that assume poses

known from everyday life – and often based on archetypal gestures and iconographic patterns that modern life has lost the key for – and on a general recognition of accessories with which they are equipped (bags, TV sets, sports shoes, bracelets, packaged milk etc.), a pale structural equivalent of ‘attributes’ in a traditional allegory.<sup>6</sup>

Searching for representations of expression and attempting to confine the pathos of reality in proven image formulas, *Muntean/Rosenblum* have arrived at the richest and most conventionalised image store in western culture, Christian iconography. In their opinion, pathos precedes religion, but you can find pathos in pure form in religious representations. Allegory appeals to the intellect and knowledge of the ‘initiated.’ Pathos otherwise, speaks using purely rhetoric means to arouse emotional tension, agitation and fervour in the receivers. Close to pathos lies the tragic. Pathos has appeared in works in the classical vein – but also in expressionism. Pathos is, among other things, an expression of tragedy that has seemingly been utterly eliminated from the contemporary cultural experience. *Muntean/Rosenblum* summon forgotten motifs that appeal with great force to our emotions, and at the same time move dangerously close to mannerism, slipping into sophisticated aestheticism. Not accidentally, a maximal intensity of emotions and a perfection of means serving to arouse it, has been a characteristic feature of stylistic breakthroughs: festoons of blood on late gothic crucifixes, the mannerist artificiality of poses and impossible proportions of figures, the grotesque face expressions of rococo sculptures. Adi Rosenblum remembers how impressed she was by Matthias Grünewald’s Isenheimer altar in Colmar (‘I was simply fascinated by this whitish-green skin, the wounds, and these “tears of death” – the wounds always struck me as immensely erotic’), and Niccolò dell’Area’s sculpture of Mary Magdalene (‘....Magdalene, screaming, appears to fill the entire room with her flying robes. It is precisely this kind of intensity which we try to achieve...’).<sup>7</sup> Vying with devotional art’s nearly hysterical intensity, *Muntean/Rosenblum* apply its motifs onto contemporary characters and situations. And so the artificial wounds on the seductively distanced models’ faces make one think of contemplative representations like ‘Christus crucifixit vulnera sui Corporis monstrat’, or images where Christ’s side is pierced with a spear.<sup>8</sup> Poses of some of the characters in *Muntean/Rosenblum*’s comics, such as ‘Why Die?’ and others, are repetitions and transformations of poses of the witnesses of the Crucifixion, characters from Annunciation, Visitation, and other classic themes of Christian iconography. These motifs are themselves often obtained second hand – for instance, from advertisements and fashion photographs, in which they are used to evoke feelings of sublime calm, naturalness, courage and other implied features that the ideal consumer of the offered products should possess, or from works by other artists that are based

on ‘facts.’ Karen Kilimnik’s portrait of a young girl in a black dress and thigh length boots, sitting on a staircase and looking at the viewer, is entitled ‘Me Waiting for My Drug Dealer Boyfriend... Park Avenue...oops...Forgot – the Village’ (1999). Similar are the pose and outfit of a girl from *Muntean/Rosenblum*’s picture book called ‘Here it is’ (2000). An inscription forming an integral part of the picture reads: ‘Here is what happened. This is what happened. The first time. Here it is.’ The girl sits on a plastic seat, as if at a railway platform, not looking at the viewer, with a potted ‘bonsai’ in her hands. Using realistic means and known motifs, thanks to their apparently seamless editing technique, *Muntean/Rosenblum* leave us in deep ignorance and curiosity, alerting us to pictures that claim to be completely banal, non-attractive, worn.

In the ‘To Die For’ exhibition, the main element is a sculpture cutting through three halls of the De Appel gallery. We see it when we negotiate the stairs to the second floor where the exhibition starts: a low, black platform exits from the hall to the right and disappears to the left. Walking on it, we can see paintings, drawings and photographs on the walls. It turns out that it is a generalised (not hyper-realistic) imitation of a stepper, or an indoor jogging simulator, with a painted control panel and an inscription reading ‘press enter for start’. The device is a hybrid: two jogging stands are located in two separate rooms, positioned in different directions and connected by an extended indoor running track which cuts through the middle room. Located over each stand is a monitor with a video showing the camera moving slowly along a spacious, empty parking lot, filmed early in the morning (it is day, but street lights are still on). A highway with two opposite lanes of moving cars closes the perspective in the frame. Several types of movement have been combined in this work: the camera’s annoyingly slow drive along the parking lot, the parallel highway traffic, and, perpendicular to both of these movements, the direction of the running track which is only a promise of real movement in the exhibition space. Finally, the movement of the viewer who walks on the track like on a catwalk, throwing glances at portraits and group scenes, and finally hopping with grace back on the floor to read the pictures’ accompanying captions. The running track is a metaphor of enhanced perception, passive and pre-programmed, typical for a metropolis. The work suggests a narration that could happen – at opening night, the sculpture has turned into a tableau vivant, with young people standing immobile at both ends of the still ‘machine,’ looking at the monitors. Sculpture in *Muntean/Rosenblum*’s approach is art painfully spatial. Time, all ‘happening’ is carefully removed from it.<sup>9</sup> The jogging simulator transforms into a sort of lectern, only instead of the Bible we have before our eyes a control panel, and in place of the vision of the Word – the camera’s Goddard-esque ride along the parking lot and highway. In a neighbouring room –

three sculptures of training bikes, along with the rest of the equipment, including five big yellow and five smaller blue balls, as well as twelve small training mats, alternately yellow and blue. To stick to sports theology, objects placed in this fitness hell for technocrats probably refer to the Holy Trinity, Ten Commandments, and Twelve Apostles... Fortunately, *Muntean/Rosenblum* steer clear of orthodoxy and there is a lot of dark humour in their otherwise rather oppressive works. To die – but for what? The sculptural installation orders our emotions to create a ‘super-ordinate arrangement’ for individual views in which we would like to get lost.<sup>10</sup>

The most recent, small-scale drawings bring out motifs known from the paintings. Drawing, believed to be a light medium, perfect for on-the-spot recording of the most private impressions, is also double-signed, and therefore losing its intimacy. Furthermore, *Muntean/Rosenblum* often photograph their works on paper accompanied by accessories, shoes and so on, leaving a margin of the true background as a framing around the white margin that has become the trademark of their paintings. Dumb-bells photographed on the floor, placed next to a drawing, seem to be more personal than the drawing itself. Sentences that are used as captions for the drawings are made out of newspaper and book cuttings. In *Muntean/Rosenblum* painterly works, captions were written with slightly skewed letters, like in a comic strip. This time, as if underlining the internal incongruity of the resulting declarations, instructions, paradoxes and reflections, the original fonts of ‘source material’ are used, as if reminiscent of the Sex Pistols first album cover (or Kurt Schwitters’s collages, inverting the meaning of the original through the radical use of ‘cut and paste’ technique). This method of putting words on paper also resembles anonymous threat letters, although the *Muntean/Rosenblum* captions often include warnings no less universal than ‘Mane, Tekel, Fares.’ One of the captions reads, ‘Apocalyptic visions are of great value for everyday reality,’ while another assures us, ‘But the truth is this: death is no big deal in and of itself. It is our notion of death, our idea that is terrible, that terrifies us.’ It is, therefore, difficult to accept the fact that these sad truths (or half-truths) are not expressions of a specific subject, but sentences ‘made with words’ on paper. Motifs known from *Muntean/Rosenblum* paintings appear in the background: sweeping vistas, intersected with roads, electric poles, crane structures, car wash joints, supermarkets, apartment blocks and office buildings. The horizon is usually placed low in the picture and most of the background is filled by the sky, sometimes pastel blue, with white clouds, as if with beautiful, windless weather, and sometimes dark like drying blood. The sky and open spaces with the solitary buildings, lost in the flat field of deserted suburb, shift us towards the contemporary experience of sublime. *Muntean/Rosenblum* show things belonging to this world, but perceptually and

emotionally overwhelming, and thus allowing us to rise beyond our own individuality and feel that the inconceivable surrounds us in everyday life.

<sup>1</sup> Adi Rosenblum, in: Achim Hochdorfer, *'I Hate Youth Culture'*. Interview with Muntean/Rosenblum, MMK 20er Haus, 1999.

<sup>2</sup> A simple definition says that allegory is a ‘work of art which represents some abstract quality or idea, either by means of a single object or figure, or by grouping objects and figures together, frequently in an unrealistic way.’ Edward Lucie-Smith, *The Thames and Hudson Dictionary of Art Terms*, Thames and Hudson, London 1984.

<sup>3</sup> Craig Owens, ‘The Allegorical Impulse: Towards a Theory of Postmodernism’, in: *Art After Modernism: Rethinking Representation*, New York and Boston 1984.

<sup>4</sup> Quoted by W. Smith in: ‘Prudentius’s Psychomachia’, *Modern Philology* LX (1962-1963).

<sup>5</sup> Quoted in: Frank Milner, *The Pre-Raphaelites*, Liverpool 1988.

<sup>6</sup> ‘Going down on one’s knees, out of fear or terror, that’s something which everybody is familiar with in any case’, Markus Muntean in: Hochdörfer, *I hate...*, op. cit.

<sup>7</sup> Hochdörfer, *op.cit.*

<sup>8</sup> Christ crucified shows his wounds.

<sup>9</sup> ‘...These tableaux are tangible moments of standstill... In the normal course of life in the city you have maybe one or two seconds each day in which you really think – the rest of the time you are just rushing about. It is precisely this brief moment we want to capture...’, Adi Rosenblum in: Hochdörfer, *op. cit.*

<sup>10</sup> *Ibidem.*