

Robert Fones

Robin Collyer

5. 9. – 25. 10. 1992

Staatliche Kunsthalle Baden-Baden

Robert Fones

MODELS AND MAPS, SIGNS AND SYSTEMS PART I: ROBERT FONES

Philip Monk

For Robin Collyer and Robert Fones the landscape is a sign, something pervasive that surrounds us, something that is to be read, however differently in each case. The landscape is anything but a natural given. For Robert Fones the landscape is a sign to be deciphered, one that is inscribed by the order of geological time and geographical activity while also being the background for signs of human habitation, communication and understanding. For Robin Collyer, signs have in turn become our landscape and the landscape has been appropriated as an image, the function of which now is dictated by economic time on the order of obsolescence. The conditions might be local in what surrounds us, as are the prehistoric activities that formed the geology and geography of Southern Ontario, the territory of Fones' concern; or they might be global, as are the economic and technological domains rendered within Collyer's constructions. For Fones, this territory may be local but it is inscribed by abstract systems that have a global dispersal; for Collyer, the global systems have local effects. In both cases, however, a semiotic is operative in inscription or in reading, in determination or use, whether in the maps and systems of typography of Fones' predominately photographic work or the syntactical and referential constructions of Collyer's sculpture.

Robert Fones first began to explore this direction in a 1979 work called *Butter Models* (ills. 1,2) which is a museological display that classifies and maps a cultural phenomenon, namely the localized production of butter in community creameries. *Butter Models* consists of two grocery display cases, containing an arrangement of 147 one pound blocks of butter, a map that indicates the creameries' locations in Ontario and charts listing the creameries and their brands. Seen in a museum, the display might be read retrospectively as an operation of rescue, establishing the archive of a phenomenon at a moment of change: of waxed paper wrappers to foil, of diversity to standardization in the economic absorption of local dairies into larger food conglomerates. Seen in a gallery though, the presentation of a "system" of classification makes us pay attention to differentiation within likeness, as if the distinctions were purely formal differences. What *Butter Models* comprises is not a true classificatory system, neither is it a didactic display as might be presented in a museum – in a gallery, it is to be acted upon. According to the artist, the sample within this ensemble "is the combination of many environmental conditions that differentiates one butter's taste from another, and each brand of butter represented in *Butter Models* is a natural product of environmental conditions: bedrock, soil, amount of sunlight, latitude, rainfall, and altitude. The wrapper itself records local history and landmarks, ancestry of the founder, graphic design, architectural style of the creamery (often depicted on the label) and printing technology.

MODELLE UND KARTEN, ZEICHEN UND SYSTEME TEIL I: ROBERT FONES

Philip Monk

Die Landschaft ist für Robin Collyer und Robert Fones ein Zeichen, etwas Durchdringendes, das uns umgibt, das gelesen und entziffert sein will, wobei dies immer wieder anders zu geschehen hat. Landschaft ist dabei alles andere als eine natürliche Gegebenheit. Robert Fones sieht in der Landschaft ein Zeichen, das entziffert sein will, ein Zeichen, das sowohl in der Ordnung unserer geologischen Zeit und unserer geographischen Aktivität enthalten ist, als auch den Hintergrund für Zeichen menschlichen Wohnens, menschlicher Kommunikation und Verständigung bildet. Für Robin Collyer dagegen sind die Zeichen selbst zur Landschaft geworden; er hat sich die Landschaft als ein Bild angeeignet, dessen Funktion im Sinne der Überalterung heute von einer wirtschaftsdominierten Realität diktiert wird. Die Bedingungen dafür können lokaler Natur sein, d. h. auf unserer unmittelbaren Umgebung basieren, wie zum Beispiel den prähistorischen Ereignissen, die Geologie und Geographie von Süd-Ontario prägten und denen Fones' Interesse gilt, sie können aber auch globaler Natur sein, wie es die ökonomischen und technologischen Bereiche innerhalb Collyers Konstruktionen sind. Obwohl für Fones das Gebiet ein lokales ist, ist es zugleich von abstrakten Systemen globaler Bedeutung durchdrungen; für Collyer haben wiederum die globalen Systeme lokale Auswirkungen. In beiden Fällen ist allerdings die Beschriftung oder das Lesen semiotisch und zwar sowohl hinsichtlich ihrer Ausrichtung, als auch ihres Gebrauchs, sei es nun im vorwiegend photographischen Werk mit Landkarten und typographischen Systemen bei Fones oder in den syntaktischen und referentiellen Konstruktionen von Collyers Skulpturen.

Robert Fones' erste Versuche in dieser Richtung begannen im Jahr 1979 mit der Arbeit *Butter Models* (Buttermodelle; Ill. 1, 2). Es handelt sich hierbei um ein museologisches Ausstellungsstück, das ein kulturelles Phänomen aufzeichnet und einordnet, in diesem Fall die ortsgebundene Produktion von Butter in lokalen Buttereien. *Butter Models* besteht aus zwei Kästen für Lebensmittelauslagen, die ein Arrangement von 147 jeweils ein Pfund schweren Butterblöcken enthalten, aus einer Landkarte, auf der alle Molkereien in Ontario vermerkt sind, sowie aus Verzeichnissen der Molkereien und ihrer Buttersorten. In einem Museum wirkt die Installation im nachhinein fast wie eine Rettungsoperation, als ob ein Phänomen im Augenblick seiner Wandlung archiviert werden sollte: vom Wachspapier bis zur Alufolie, von der Diversifikation (Unterschiedlichkeit) bis zur Standardisierung aufgrund der Übernahme lokaler Molkereien durch große Lebensmittelketten. In einer Galerie lenkt die Präsentation eines »Systems« der Klassifikation unseren Blick jedoch auch auf die Unterschiede innerhalb des Gleichförmigen, als ob die Unterschiede rein formaler Natur wären. *Butter Models* ist weder klassisches

The wrappers share a common vocabulary of pastoral imagery, symbolic associations (gold, sun, ribbons, etc.) and colour choices (most frequently red and yellow or red and green). On the map of Ontario in which the creameries are located cities, roads and political boundaries were eliminated to emphasize each creamery's link to and dependence on a natural environment.¹ Gathered here is a whole range of material and observation which indicates that the ensemble *Butter Models* is not an abstract model, a table of classification of similarities and differences, existing for the sake of the classification, as a model only, removed from its reality. That reality is to be given some actuality as terrain by a system of ordering based on empirical evidence given as signs (the butter wrappers, the map) which in turn we as viewers have to reconstruct according to those signs. These formalized evidences, then, become the means of return to the empirical domain of their observation. Their classification, however, also serves to valorize a particular cultural phenomenon: this specific cultural activity attuned to and determined by its environment and history in a place called Ontario.

In its construction and reference *Butter Models* implies an interaction between two poles: a system of classification and some reality to which it refers. But it is the individual model which is a tangible sign or material representation of this "reality" which becomes the foregrounded subject of Fones' work. The classification system of *Butter Models* is not the static cumulation of the investigation; the individual components (models according to Fones) become means for the grounding of observation. We pass from the system as a whole, *Butter Models*, to the individual components, the butter models: butter models, for the blocks of butter are simulations, painted blocks of wood covered with real paper butter wrappers. As found in museum displays, for instance, we might think they are samples only; but, for Fones, they are more: "the fact that each block is a model removes the butter from its usual context as a mass-produced commercial product and places it within a museum context as a unique hand-made object." Here it is the reversal of technology, from industrial manufacture to handicraft, and consequent valuation and transformation within the museological process, that interests Fones. What is on display in *Butter Models*, however, is as much the mapping of cultural phenomena as the individual artefacts themselves: both the model and the system, the sign and its organization. Thus *Butter Models* brings together Fones' interest in maps and models as well as archaeology and cartography as tools of theory and reconstruction. But these tools are also representations and the reconstructions are regions.

Elsewhere in the same interview quoted from above Fones tells the following anecdote: "*Butter Models* was also influenced by my Uncle George, a candy salesman who worked a route from Sarnia south to Walpole Island at the mouth of the St. Clair river. On one occasion when I was visiting he showed me his suitcase filled with chocolate bar samples and said I could have any bar I wanted. I chose one and carefully unwrapped it. The bar turned out to be made of plywood! I remember going back to London [Ontario] afterwards and making myself a fake plywood chocolate bar." In itself, the sample suitcase is highly suggestive as an origin for *Butter Models* (cf. Duchamp's *Boîte-en-valise*). Equally suggestive is

Klassifikationssystem, noch didaktische Ausstellung, wie es in einem Museum oder in einer Galerie nahe läge, es lädt vielmehr zur Interaktion ein. Für den Künstler ist jedes Einzelteil innerhalb dieser Zusammenstellung »ein Zusammenspiel vieler umgebungsbedingter Faktoren, welche den Geschmack einer Buttersorte von dem einer anderen unterscheiden, und jede Buttermarke in *Butter Models* ist ein natürliches Produkt ihrer Umgebung: von Muttergestein, Erde, Sonneneinstrahlung, Breitengrad, Regen und Höhenlage. Die Verpackung vermittelt lokale Geschichte und Wahrzeichen, Herkunft des Gründers, graphische Gestaltung, Architektur der Molkerei (die oft auf der Verpackung abgebildet ist) und den Stand der Drucktechnologie. Die Verpackungen haben ein gemeinsames Vokabular. Dieses besteht hauptsächlich aus pastoralen Darstellungen, symbolträchtigen Assoziationen (Gold, Sonne, Bänder usw.) und ebensolcher Farbauswahl (die meistverwendeten Farben sind rot und gelb oder rot und grün). Auf der Landkarte von Ontario, auf der auch die Molkereien eingezeichnet sind, wurden alle Städte, Straßen und politischen Grenzen entfernt, um für jede Molkerei ihre Verbindung zu und Abhängigkeit von ihrer natürlichen Umgebung hervorzuheben.«¹ Die Breite des angesammelten Materials und der Beobachtungen bezeugt, daß es sich bei *Butter Models* nicht um ein abstraktes Modell, um eine Klassifikationstabelle von Ähnlichkeiten und Verschiedenheiten handelt, also nicht um ein Modell, daß nur zum Zweck der Einordnung besteht und keinen Bezug zur Wirklichkeit hat. Es soll vielmehr diese Wirklichkeit durch ein System aktualisiert werden, das auf empirischen Beweisstücken – den Zeichen – basiert (Butterverpackung, Landkarte). Wir als Betrachter sind dann aufgefordert, diese Realität anhand der Zeichen zu rekonstruieren. Diese formalisierten Spuren sind Mittel, in den Erfahrungsreich ihrer Beobachtung zurückzukehren. Ihre Einordnung dient allerdings auch dazu, ein ganz bestimmtes kulturelles Phänomen zu bewerten: die individuelle, kulturelle Aktivität im Einklang mit und bestimmt durch ihre Umgebung und ihre Geschichte in einer Gegend namens Ontario.

Butter Models impliziert mit seiner Konstruktion und seinem Bezugsrahmen ein Spiel zwischen zwei Polen, d. h. zwischen einem Klassifikationssystem und der Realität, auf die dieses System verweist. Dennoch ist es das individuelle Modell, das als haptisches Zeichen oder materielle Repräsentation dieser »Realität« in den Vordergrund von Fones' Werk tritt. Das Einordnungssystem von *Butter Models* ist nicht eine statische Ansammlung von Untersuchungen; die einzelnen Komponenten (Modelle laut Fones) werden selbst zum Anlaß der Untersuchung. Unser Weg führt vom System als Ganzem, von *Butter Models*, zu den einzelnen Komponenten, den Buttermodellen, denn die Butterblöcke an sich sind nur Nachahmungen, bemalte und mit bemalten Butterverpackungen umwickelte Holzblöcke. So wie sie im Museum vorzufinden sind, könnte man meinen, daß es sich nur um Warenmuster handelt; für Fones jedoch sind sie mehr: »Die Tatsache, daß jeder Block ein Modell ist, löst die Butter aus ihrem normalen Zusammenhang als kommerzielles Massenprodukt und stellt sie als einzigartiges handgefertigtes Objekt in einen musealen Kontext. Es ist also die technologische Umkehrung von industrieller Herstellung zum Handwerk und ihre durch den museologischen Prozeß bedingte konsequente Wertung und

the example (or model) of his salesman uncle working a delimited territory, and, in fact, between 1976–1979, Robert Fones visited and investigated archaeological sites in Southern Ontario such as Serpent Mounds, Peterborough Petroglyphs and Southwold Earthworks. This form of research would be a source for *Butter Models* and subsequent works.

In this anecdote fascination displaces desire. One might want to recognize the role of fascination in any representation (or classification) while not necessarily suggesting that the disguised origin of Fones' interest in models is to be found in the type of desire first evinced in the anecdote. Fones' interest in the model is for its representational value of an epistemological order. Maps and models are two examples of representations investigated in his art. They are not so much investigated as *given* – they are *made* by the artist and their reasons of making may not be solely for their epistemological nature. One could apply to Fones what the French physicist Pierre Duhem said of English physicists (as quoted in Max Black, "Models and Archetypes"): "Theory is for him [the English physicist] neither an explanation nor a rational classification, but a model of these laws, a model not built for the satisfying of reason but for the pleasure of the imagination. Hence, it escapes the domination of logic." These modes of working ally Fones to the artistic milieu of London, Ontario, where he was born and worked as an artist until 1976 when he moved to Toronto.

The models of *Butter Models* are not isomorphic to actual butter: they are iconic. Their wrappers and their forms point to what we take to be butter. Similarly, the objects of Fones' next work *Ebony Carvings of Charcoal*, 1981 (ill. 3), reprise the museological reification of transient things. But now the relation of "model" to source is one of mimesis or, more accurately, representation: Fones calls it "representational sculpture". However, in that representation and transformation of an industrially produced commodity into a handmade artefact, a process akin to mapping is engaged. Certain decisions have to be made as to what the minimal conditions of resemblance are, how in these transformed circumstances of production the thing will signify, and how these signs might point back to what they are meant to resemble or inform. There is a direct relation here, for the producer, of "copy" to "original." However, what happens for the observer without access to the original, where in a series of replications there is an uncertain drift from origin, whether by accident or erosion of resemblance from replication to replication?

The question of minimal conditions of resemblance of a representation or model in order to signify (not necessarily to refer directly) partly suggested the making of a series of woodblock prints of range maps (*Natural Range of Bur Oak*, *Natural Range of Canada Plum* (ill. 4), *Natural Range of Shagbark Hickory*, *Natural Range of Osage Orange*, *Natural Range of White Oak*, (1984). On finding that North American field guides to trees distribute the range of species prior to European contact, Fones decided to use the technology of mechanical production available at the period of first contact, that of woodblock printing. The representational threshold of this particular technology requires elimination of detail. In also limiting detail to river systems (the transportation routes of contact) and avoiding all contemporary references of boundaries, roads and locales, these maps assume, however, one of

Veränderung, die Fones interessiert. Ausgestellt werden mit *Butter Models* allerdings sowohl die kulturellen Phänomene, als auch die einzelnen Kunsterzeugnisse: das Modell und das System, das Zeichen und die Organisation. *Butter Models* vereint Fones' Interesse an Landkarten und Modellen mit seinem Interesse für Archäologie und Kartographie in ihrer Funktion als Werkzeuge der Theorie und Rekonstruktion. Aber diese Werkzeuge sind zugleich Darstellungen, wie auch die Rekonstruktionen für Regionen stehen.

In dem bereits zitierten Interview erzählt Fones folgende Anekdote: »*Butter Models* ist auch von meinem Onkel George inspiriert, der als Handelsreisender Süßigkeiten verkaufte und die Strecke zwischen Sarnia im Süden bis hin zur Walpole Insel an der Mündung des St. Clair Flusses bereiste. Bei einem Besuch zeigte er mir seinen mit Schokoladenriegeln und Warenmustern angefüllten Koffer und sagte, ich könne jeden Riegel haben, den ich wolle. Ich wählte einen und wickelte ihn vorsichtig aus. Der Riegel aber war aus Sperrholz! Ich erinnere mich daran, daß ich damals nach London (Ontario) zurückfuhr und mir sogleich eine Schokoladenriegelimitation aus Sperrholz machte.« Der Musterkoffer ist ausgesprochen aufschlußreich als Ausgangspunkt für *Butter Models* (vgl. Duchamps *Boîte-en-valise*). Ebenso aufschlußreich ist das Beispiel (oder Modell) des handelsreisenden Onkels als jemandem, der eine begrenzte Region bearbeitet. Und in der Tat hat Robert Fones in den Jahren 1976–1979 archäologische Stätten in Südontario besucht und erforscht, wie etwa Serpent Mounds, Peterborough, Petroglyphs und Southwold Earthworks. Diese Art der Forschung wurde später Grundlage von *Butter Models* und anderen Arbeiten.

Die Anekdote zeigt aber auch, wie Begierde durch Faszination ersetzt wird. Die Rolle der Faszination kann wohl in jeder Darstellungsform (oder Klassifikation) bei Fones beobachtet werden, was aber nicht notwendigerweise bedeuten muß, daß der versteckte Ursprung seines Interesses an Modellen in solcherart Begierde zu suchen ist, wie sie in der Anekdote zur Sprache kommt. Er interessiert sich vielmehr für Modelle in ihrer Funktion als repräsentativer Ausdruck erkenntnistheoretischer Art. Landkarten und Modelle sind zwei Beispiele von Darstellungen, die er in seiner Kunst untersucht. Dabei werden diese Darstellungsarten nicht eigentlich erforscht, sondern sind eher *gegeben* – sie sind vom Künstler *gemacht*, wobei der Grund des Machens nicht unbedingt in ihrer erkenntnistheoretischen Natur allein liegen muß. Die Aussage des französischen Physikers Pierre Duhem über englische Physiker ließe sich auch auf Fones beziehen (zitiert in Max Black »Models and Archetypes«): »Die Theorie ist ihm (dem englischen Physiker) weder eine Erklärung, noch eine rationale Klassifikation, sondern ein Modell dieser Gesetze, ein Modell, welches zur Freude an der Phantasie gebaut wurde und nicht zum Zweck, den Verstand zu befriedigen. Somit entzieht sie sich der Dominanz der Logik.« Diese Arbeitsweise verbindet Fones mit dem künstlerischen Milieu in London (Ontario), wo er geboren wurde und bis zu seinem Umzug nach Toronto 1976 als Künstler arbeitete.

Die Modelle von *Butter Models* verhalten sich nicht isomorph zur echten Butter: sie sind ikonisch. Ihre Verpackung und Formgebung lassen uns Butter vermuten. Ähnliches gilt für die Objekte in Fones' nächster Arbeit *Ebony Carvings of*

the functions of models, namely to reveal new forms of information about a phenomenon. For instance, the prominence of river systems in the maps makes watersheds the indicators of elevation and physiography. While this might be an effect of the model – within the limits of the model what the model (a representation after all) allows us to see – all the same, the purpose of this type of map is to delineate the territory of a particular species.

In light of the chartings of cultural value of *Butter Models*, we realize that these maps are more than didactic exercises or models of epistemological investigation. Just as the referents for the individual butter models are products of their territories, so too are the species depicted here. It is not so much that these maps chart a species' physical extension, they indicate the range of their *habitus*. Let us remember the example of Fones' salesman uncle lest we think that the maps remain an abstract epistemological theme (*Butter Models*, for instance, classified a *cultural* phenomenon as signs of natural conditions). If the distribution of species delineates a territory (being a product of that territory) so a salesman might be defined (certainly he is understood) as the outcome of both his product and territory – he is, moreover, the means by which a product infiltrates a territory. Thus the maps are both epistemological models and metaphors for territories of human habitation.

Choices of trees were made on the basis of distinctive characteristics revealed by mappings but also, as the map can refer us back to the world, of distinctive appearances in the landscape (the latter being the function of field guides to distinguish, rather than maps). This mutually informing interaction between mapping and observation (observing on the basis of maps and models, making maps and models on the basis of observations) is the nexus of Fones' art. Thresholds apply to both map and appearance: a threshold of representation and a threshold of perception. The latter is a limit below which a stimulus ceases to be perceptible, detachable from its background in a significant way. A threshold of representation is the limit at which a sign is too crude to signify (cf. comments on woodblock printing above). Recognition is the hinge of both, joining one to the other, perception to representation, and the sign is operative in both, whether the realm be nature or culture.

The next set of works is more particular in its investigation of signs within the phenomenal field. These signs are of both a natural and a cultural origin and not abstract models of a phenomenon separate from them. As in the past, the relations between sign and field are the basis of the work; but now discrimination of signs within that field, which may be partly phenomenal (belonging to nature) or conventional (belonging to culture) is up to the viewer. Within the phenomenal field, these signs might be seen or unseen and they might be read and recognized or misread and misunderstood; or, apart from any viewer, the signs in themselves might be functional or dysfunctional.

In 1985, Robert Fones published his own field guide, the artist's book *Field Identification* (Ill. 5). The name also indicates a specialized practice: "The conventional field guide involves perceptual discrimination within a given field. The field is a physical space, a perceptual space as well as the parameters of a discipline of study." The field guide had close affinities with

Charcoal (Ebenholzschnitzereien aus Kohle) von 1981 (Ill. 3), die die museologische Reifikation (Einbringung in die Realität durch die Ausstellungsbedingungen im Museum) von vergänglichen Dingen wiederholt. Hier ist allerdings das Verhältnis zwischen »Modell« und Quelle eher eines der Mimesis oder, genauer, nachahmender Darstellung (der Natur): Fones bezeichnet dies als »repräsentative Skulptur«. Allerdings entspricht die Umsetzung eines industriell erzeugten Produktes in ein Kunsthandwerk und dessen Darstellung einem Zuordnungsprozeß. Gewisse Entscheidungen hinsichtlich der Mindestvoraussetzungen für eine Übereinstimmung mit dem realen Produkt müssen getroffen werden, ebenso wie zu überlegen ist, in welcher Form das Ding selbst unter diesen veränderten Produktionsbedingungen signifikant sein soll und wie diese Zeichen wiederum auf das, was sie darstellen und über das sie informieren sollen, zurückverweisen können. Für den Produzenten besteht eine konkrete Beziehung zwischen »Fälschung« und »Original«. Was geschieht aber mit dem Betrachter, der keinen Zugang zum Original hat, wenn in einer Serie von Repliken eine ungewisse Abweichung vom Original stattfindet, sei es aus Zufall, sei es aus schwindender Ähnlichkeit von Replik zu Replik?

Unter anderem diese Frage nach den Mindestvoraussetzungen der Ähnlichkeit im Modell, die notwendig sind, dieses zu einem Bedeutungsträger werden zu lassen (nicht unbedingt, um direkt auf das Original zurückzuverweisen), führte zu einer Serie von Holzschnitten, die das natürliche Vorkommen bestimmter Pflanzen dokumentieren (*Natural Range of Bur Oak*, *Natural Range of Canada Plum* (Ill. 4), *Natural Range of Shagbark Hickory*, 1984). Als Fones feststellte, daß nordamerikanische Baumführer die Verbreitung der Arten vor ihrer Berührung mit europäischen Arten festhalten, entschloß er sich, die zur damaligen Zeit verfügbare Reproduktionstechnik, den Holzschnitt, anzuwenden. Die begrenzten Darstellungsmöglichkeiten dieser Technik verlangen einen Verzicht auf das Detail. Indem sich diese Übersichtskarten auf Flußsysteme (d.h. auf die damaligen Transportwege) beschränken und somit jeglichen Verweis auf heutige Grenzverläufe, Straßen und Standorte vermeiden, erfüllen diese Karten jedoch auch eine der Funktionen des Modells, nämlich neue Informationsformen für ein Phänomen zu liefern. So werden die hervorgehobenen Flußsysteme in den Karten zu Indikatoren für Höhe und Physiographie. Während dies ein Effekt des Modells sein mag – innerhalb dessen, was das Modell uns in seiner Beschränkung zu sehen erlaubt – bleibt dennoch Sinn und Zweck dieser Karten, die Verbreitung einzelner Arten nachzuzeichnen.

Mit Blick auf die Zusammenstellung kultureller Werte in *Butter Models* erkennen wir deutlich, daß diese Karten mehr als nur didaktische Übungen oder Modelle einer erkenntnistheoretischen Untersuchung sind. Die Ursprünge für jedes Buttermodell liegen in Produkten ihrer Umgebung, und so verhält es sich auch hier bei den Baumarten. Diese Karten zeigen nicht so sehr die Ausdehnung einer Baumart, als vielmehr die Vielfalt ihrer *Lebensumgebung* (*habitus*). Wir sollten uns hier an Fones' Onkel, den Verkäufer, erinnern, damit wir nicht vergessen, daß diese Karten kein abstraktes erkenntnistheoretisches Thema darstellen. (*Butter Models* zum Beispiel klassifizierte ein *kulturelles* Phänomen als Zei-

my own interest in visual recognition." The field Fones has chosen is the Ontario basin, "the topographical depression in which various prehistoric lakes, such as Lake Iroquois, were situated at various levels before the formation of present-day Lake Ontario," thus an area of profound topographical change due to glacial activity. This activity has left various traces of itself in lakes and river channels but it has also transformed the landscape leaving signs of itself that may or may not be read as markers of that activity. Eskers, moraines, kames and erratics are some of these remains.

The field is also a site of human habitation which has adapted itself to and developed along geographical/geological determinants. Such contemporary modes of transportation as freeways or railways follow waterways, themselves original transportation routes. These networks are accompanied by their own communication systems as in expressway signage, for example, that must be designed to communicate to its high-speed users. (A driver needs to recognize and act upon a sign or acknowledge it to be of no use in a short period of time.) Thus, in these networks we have a physical system (roadways) accompanied by a semiotic one. What is immediately discriminated in *Field Identification* as a field guide are these signs. Identifying features of individual letters of the Interstate typeface (the one used for freeway signs) are indicated by arrows, as are the natural species in Peterson's Field Guides. The signs themselves retain traces of another typographic system which may not then be immediately known: "Abbreviations, used in ancient Roman inscriptions to save space and time in stonecutting, are used here once again to save space and to present information quickly and succinctly in the limited time available to the driver of a moving vehicle." The signs adapt the economic solutions from one technology, stonecutting, to another need – that of quick recognition. We might take the images of Interstate typeface floating on an eroded stone background as a modern version of ancient devices, but what we are actually treated to here is an archaeology of typography, finding in modern conventions ancient solutions. Within one system we have evidence of past tradition which is the cultural equivalent to the temporal condensations found in the geographic formations of a site, typographic traces the same as glacial traces.

The floating typefaces detached from their backgrounds, reminiscent of film subtitles, also suggest *Field Identification* is an implicit narrative, but one delineated in "shorthand" as are subtitles. It is up to the "reader" to turn these signs (the text) and images into narrative, thereby realizing the function of field identification: discriminating on the basis of signs and, in the particular case this book presents, finding the equivalences between different orders of experience. If we choose to discriminate these markers as signs, and not just as empirical phenomena, they serve a particular function, but each, as well, can be read as a sign of something else. These signs are indices of larger activities or systems. Just as the highway signs point to the larger freeway system, so the transportation system points to geographical factors of original river routes, themselves markers of past geological formations. We can then read back into them, through the continuities of the time they embody, an archaeological process. *Field Identification* exhibits these continuities whether they are found in geography, transportation, typography or urban inscription.

chen natürlicher Bedingungen.) Ebenso, wie die geographische Verbreitung einer (Baum-) Art ein Gebiet definiert (da es ein Produkt des Gebiets ist), ist auch ein Verkäufer eine Folge des Produkts, das er verkauft (oder wird als solches verstanden) und weiter eine Folge nicht nur des Produkts, sondern auch seines Gebietes – er ist darüber hinaus das Mittel, durch welches ein Produkt ein Gebiet infiltriert. Die Karten werden somit zu erkenntnistheoretischen Modellen, zugleich aber auch zur Metapher für Bereiche menschlichen Wohnens.

Die Baumarten wurden zum einen nach bestimmten Charakteristika ausgesucht, die sich durch ihre Kartierung ergaben, zum anderen, da eine Karte uns auf die Welt zurückverweisen kann, nach bestimmten Eigenschaften einer Landschaft (wobei letzteres eine Funktion von Naturführern und nicht so sehr von Karten ist). Der Informationsaustausch zwischen Kartenanfertigung und Beobachtung (Beobachtung auf der Basis von Karten und Modellen, Karten- und Modellanfertigung auf der Basis von Beobachtung) ist das Bindeglied in Fones' Kunst. Dabei gibt es Grenzen sowohl bei der Karte als auch bei der Darstellung: eine Grenze der Darstellbarkeit und eine Grenze der Wahrnehmung. Bei der Wahrnehmung handelt es sich um eine Grenze, unterhalb derer ein Stimulant nicht länger erkennbar, nicht länger von seinem Hintergrund klar zu unterscheiden ist. Eine Grenze der Darstellbarkeit ist dann vorhanden, wenn ein Zeichen (Symbol) zu einfach wird, um noch signifikant zu sein (vgl. die Bemerkung zum Holzschnitt). Die Wiedererkennung ist das bindende Glied zwischen diesen Faktoren, sie integriert Sehen und Darstellung, wobei das Zeichen in beidem wirksam ist, d. h. im Bereich von Kultur und Natur.

Die nächste Gruppe von Arbeiten setzt sich noch intensiver mit Zeichen innerhalb des Bereichs der Erscheinungen auseinander. Diese Zeichen sind sowohl natürlichen als auch kulturellen Ursprungs und keine abstrakten Modelle eines von ihnen unabhängigen Phänomens. Wie zuvor ist wiederum das Verhältnis zwischen dem Zeichen und seinem Erscheinungsbereich die Basis der Arbeiten; hier nun aber ist die Unterscheidung der Zeichen innerhalb dieses Bereichs Aufgabe des Betrachters, wobei die Zeichen sowohl phänomenalen (naturbezogenen), als auch konventionellen (kulturbezogenen) Ursprungs sein können. Innerhalb des phänomenalen Bereichs können diese Zeichen gesehen werden oder ungelesen bleiben, sie können gelesen und erkannt oder falsch gelesen und dadurch mißverstanden werden; und – abgesehen vom Betrachter – können die Zeichen selbst funktional oder unfunktional sein.

1985 veröffentlichte Fones seinen eigenen Naturführer, das Künstlerbuch *Field Identification* (Ill. 5). Dieser Titel bezeichnet eine spezialisierte Vorgehensweise: »Ein konventioneller Naturführer befaßt sich mit wahrnehmungsbedingter Unterscheidung innerhalb eines gegebenen Gebiets. Der Bereich des Gebiets ist ein physischer Raum, ein Wahrnehmungsraum und zugleich Parameter einer Studiendisziplin. Der Naturführer kommt meinem persönlichen Interesse an visueller Erkenntnis sehr nahe.« Der von Fones gewählte Bereich ist das Becken von Ontario, »eine topographische Niederung, in der verschiedene prähistorische Seen, wie zum Beispiel der Iroquois See, vor der Entstehung des heutigen Ontario auf mehreren Ebenen existierten«. Es handelt sich also um ein

A sign, however, may not register as a sign. We may not know that a particular aspect of terrain (a moraine for instance) is the trace of glacial activity. (Displacement of evidence is also part of the book: the text overlaying the image may not refer to that particular site. The sequence of images does not demonstrate a relation or continuity; the reader makes it so.) A sign, moreover, may no longer retain its original meaning. For instance, a sign may become obsolete as a description and yet remain as a place marker. This occurs towards the end of the book where the human activity of hydro-electric development on the Ottawa River, a technological equivalent to glacial activity, has raised the river to such a level that the old French place names of early exploration and settlement, such as *Chenal du Rocher Fendu* (channel of the split rock) and *Long Sault* (long fall), are no longer descriptive. This condition is emphasized in three separate works of the same titles: *Chenal du Rocher Fendu* (ill. 6), *Long Sault* and *La Chaudière*, 1985. These works were the first where Fones combined photographs with typography. In this case, the names were set in Interstate typeface, mounted on plexiglas and photographed against the eroded stone of a man-made limestone wall. The text stands out against the other surface worked by time, separated from it by the space of its shadow. That very ambiguity parallels the uncertain status of its function as a sign, and the lost history it signals, from original iconic representation to present conventional marking. Displaced in a gallery setting, the signs are further detached from their site and original function in order to indicate another meaning. In this sense, these are the first of a series of works that take as their subject the readability or non-recognition of the "signs" that surround us and not just their transcribed representations. In these pieces, the "unseen" geographical formations that surround us are allied to an all-encompassing graphic formalism which together shape our lives.

By title, the works, *Erratic I* (ill. 7), *Erratic II*, *Moraine* and *Kames*, all dating from 1987, indicate some form of glacial deposit, but their images present nondescript landscapes that only an eye educated in geographical formations could read back into the terms of their titles. Two forms of inscription register themselves in these works. We find as subject matter, on the one hand, a record of geographical formation and, on the other, typographic imprint. As with the immediately preceding photoworks, image and text have been brought into relation, but whereas the floating type of the 1985 pieces was embedded photographically, in the 1987 works the letters are actually inscribed, as if carved, into the photographic surface, itself given three-dimensional form by the bevelled construction of its support. (Floating the text in the former and carving the inscription into the surface of the latter emphasize the two-dimensionality of the photograph.) For example, in *Erratic I*, a Roman typeface "M" is incised into the photographic surface that depicts a displaced boulder on a grassy plain – the geographical erratic of the title, the refuse carried by a glacier and deposited far from its point of origin. The rock is a silent record of this past history, mute witness of an event that can be read in this remnant but in most cases is overlooked as a mere trace of its present milieu. (Fones has said of the connection between *Erratic I* and earlier pieces: "I think the connection would be that visible fragments are used to reconstruct a

Gebiet mit erheblichen topographischen Veränderungen, die auf die Eiszeit zurückgehen. Diese hinterließ vielfache Spuren in Form von Seen und Flußbetten, hat aber auch die Landschaft verändert und Spuren und Zeichen hinterlassen, die als Markierungen ihrer Aktivität erkannt oder auch nicht erkannt werden können. Moränen und Findlinge sind zwei solcher Spuren.

Das Gebiet ist natürlich auch Ort menschlichen Wohnens, das sich aufgrund geographischer/geologischer Bestimmungsfaktoren entwickelt und angepaßt hat. Zeitgenössische Transportwege wie Autobahnen und Eisenbahnlinien folgen oft Wasserläufen, die ihrerseits ursprünglich Transportwege waren. Diese Netzwerke wiederum haben ihre eigenen Kommunikationssysteme, wie etwa die Autobahnbeschilderung, die so entworfen werden muß, daß sie von Fahrern mit schnellem Tempo gelesen und verstanden werden kann. (Ein Fahrer muß ein Zeichen oder Symbol unmittelbar erkennen können und muß auch schnell differenzieren können, ob es ihn betrifft oder nicht.) Man kann also sagen, daß diese Netzwerke ein physisches System (Straßennetz) darstellen, das durch ein semiotisches System ergänzt wird. Diese Zeichen werden in *Field Identification* unmittelbar unterschieden. Identifikationsmerkmale einzelner Buchstaben von Autobahnbeschriftungen (wie sie auf Schnellstraßenbeschilderungen zu finden sind) werden wie die Arten in Petersons Naturführer durch Pfeile gekennzeichnet. Die Zeichen selbst enthalten Spuren eines anderen typographischen Systems, das nicht unmittelbar bekannt sein muß: »Abkürzungen, die im alten Rom verwendet wurden, um Platz und Zeit bei Steinmetzarbeiten einzusparen, werden hier erneut zum Zweck der Zeitersparnis verwendet und um Informationen schnell und präzise an einen Fahrer zu vermitteln.« Diese Schilder/Zeichen passen die ökonomischen Lösungen einer Technik, des Steinhauens, einem neuen Bedürfnis – der der schnellen Erkennbarkeit – an. Wir könnten diese Autobahntypographie, die vor einem erodierten Steinhintergrund schwebt, für eine moderne Version uralter Mittel halten, tatsächlich aber finden wir uns mit einer Archäologie der Typographie konfrontiert, finden in modernen Konventionen uralte Lösungen wieder. Innerhalb eines Systems erkennen wir Zeugnisse einer vergangenen Tradition, die ein kulturelles Äquivalent zu den zeitlichen Verdichtungen, wie wir sie in geographischen Formationen finden, ist. Typographische Spuren also gleich denen, die die Gletscher hinterließen.

Die schwebenden, von ihrem Hintergrund abgelösten Schrifttypen erinnern an Untertitel in einem Film und lassen *Field Identification* auch als eine – allerdings ähnlich Untertiteln stark verkürzte – Erzählung erscheinen. Der »Leser« muß die Zeichen (den Text) und Bilder zu einer Geschichte formen und erkennt so die Funktion der Feldidentifikation: Unterscheidung anhand von Zeichen und, im besonderen Fall dieses Buches, Erkenntnis hinsichtlich der Äquivalenzen zwischen verschiedenen Arten von Erfahrung. Wenn wir diese Merkmale als Zeichen und Symbole lesen und nicht als bloße empirische Phänomene, dann erfüllen sie eine bestimmte Funktion. Jedes Zeichen kann aber auch als Symbol von etwas anderem verstanden werden. Diese Zeichen sind Inhaltsverzeichnisse größerer Aktivitäten oder Systeme. Das Autobahnschild verweist auf ein größeres Schnellstraßennetz, und das Verkehrs-

theoretical model – in this case the past reality of glacial events... I was intrigued by the idea of a monument to mark a vast geological process but also an absence, for the ice sheet that caused these changes is gone.") The letter "M", deposed from a Roman inscription (actually it derives from a stone-cut inscription on a late nineteenth century Toronto building revealed for a short period during renovation), serves as a tag to this particular stone, its arbitrary classification. At the same time, the letter is empty, a mere possibility for communication. Together, the two inscriptions, one geographical, the other typographic, could be taken as two limits of our being: the two determining influences of nature and culture. Both mark something pre-existent but do not necessarily each establish themselves as recognizable differences despite the fact they are the landscape and signage surrounding us. They are the cultural inscriptions that bind us, something pervading but unseen.

Fones has said that "many of the references in my work are to experiences anyone might have had: choosing butter; looking at charcoal; reading signage, but they are presented within larger abstract systems that are – because of our limited scope in space and time – beyond the range of individual human experience." *Butter Models* and *Field Identification* are representations of these larger systems, in which any individual component may have one meaning for viewers and another within the system as a whole. *Chenal du Rocher Fendu* and *Erratic I* are examples of different signs that inhere within a meaningful "system" but may not signify for the observer. Fones' interest, however, is not in setting up models of observational competence for potential users of a system. The systems in which Fones is interested are not abstract; they are expressions of cultural value, culture being considered in its widest and oldest sense of cultivation. Already this is obvious in a work such as *Butter Models*. The "signage" of subsequent works with their natural indices or abstract systems seemed not to need an observer except as a potential interpreter. And that observer, represented by the viewer, always stood outside the representation. A work complementary to the 1987 pieces, *Ethos/Nomos/Physis*, locates the human within the actual depiction itself, binding the human to his locale.

Ethos/Nomos/Physis, 1987 (ill. 8), is a three-part photographic work in which three men stand in front of landscapes surtitled in floating type, each with one part of the title that the artist associates with the individual. These individuals have a direct association with the landscape depicted: a geographer (the co-author of *The Physiography of Southern Ontario*), an apple grower, a farmer. "The three words are ancient Greek philosophical concepts roughly translated as follows: ETHOS – character, habitual way of life; NOMOS – custom, law, convention; PHYSIS – nature. All three words originally referred to aspects of the landscape. They seemed to me the three primary forces governing human actions." And they indicate that for these men "their livelihood is linked to a territory and, in a sense, their experience and knowledge is the product of that territory." In this summarized fashion, we come full circle to the discussion initiated with *Butter Models* and find in *Ethos/Nomos/Physis* a reference point for all the intervening works that were seemingly without a human content or context (we are, after all, makers and users of signs). The obvious grounding of Fones' work in dialectical inhabitation (man determining and determined by nature) is revealed here.

netz wiederum verweist auf geographische Faktoren wie die ursprünglichen Flußrouten, die ihrerseits Markierungen und Spuren vergangener geologischer Formationen sind. Aufgrund der durch sie verkörperten zeitlichen Kontinuität können wir einen archäologischen Prozeß in sie »hineinlesen«. *Field Identification* zeigt diese Kontinuitäten auf, ob sie nun in Geographie, Transport, Typographie oder städtischen Beschriftungen aufzufinden sind.

Es kann aber auch geschehen, daß ein Zeichen nicht als Zeichen registriert wird. Es ist möglich, daß wir uns gar nicht bewußt sind, daß ein bestimmter Aspekt einer Örtlichkeit (zum Beispiel eine Moräne) die Spur eines Gletschers ist. (Die Verlagerung von Spuren ist auch Bestandteil des Buches: Es kommt vor, daß der ein Bild überlagernde Text gar nicht der auf den spezifischen Ort zutreffende ist. Die Reihenfolge der Bilder zeigt in sich weder eine Kohärenz, noch eine Kontinuität; erst der Leser »schafft« Kohärenz und Kontinuität.) Ein Zeichen kann auch seine ursprüngliche Bedeutung verlieren. So kann es als Beschreibungsmittel überholt sein und dennoch als Markierung bestehen bleiben. Das geschieht gegen Ende des Buches, wo menschliches, der Wirkung eines Gletschers vergleichbares Eingreifen – die hydroelektrische Entwicklung des Ottawa-Flusses, dessen Lage derart verändert hat, daß die alten französischen Ortsnamen früherer Forscher und Siedler, wie etwa *Chenal du Rocher Fendu* (Kanal des gebrochenen oder gespaltenen Felsen) und *Long Sault* (Langer Fall), nicht länger beschreibend und zutreffend sind. Dieser Zustand wird in drei Einzelarbeiten gleichen Titels betont: *Chenal du Rocher Fendu* (ill. 6), *Long Sault* und *La Chaudière* (Dampfkessel) von 1985. In diesen Arbeiten hat Fones zum ersten Mal Photographie und Typographie verbunden. In diesem Fall wurden die Namen in den Schrifttypen von Autobahnschildern abgesetzt, auf Plexiglas montiert und vor dem Hintergrund einer erodierten, von Menschen errichteten Kalksteinwand fotografiert. Durch den Raum seines Schattens von ihr abgesetzt, hebt sich der Text von der gealterten Oberfläche ab. Diese Zwiespältigkeit entspricht dem unsicheren oder undefinierten Status seiner Funktion als Zeichen sowie seiner auf dem Weg von ursprünglich ikonischer Darstellung zur gegenwärtigen konventionellen Markierung. Durch verlorengegangenen Geschichte, auf die er verweist, ihre Präsentation in einer Galerie, sind die Zeichen noch mehr von ihrem ursprünglichen Ort und ihrer ursprünglichen Funktion entfernt, wodurch sie zusätzliche Bedeutung erhalten. In dieser Hinsicht sind sie die ersten einer Reihe von Arbeiten, die die Lesbarkeit oder Nicht-Erkennbarkeit der uns umgebenden »Zeichen« und nicht nur ihre umschriebene Darstellung thematisieren. In diesen Werken sind die »unerkannten« geographischen Formationen, von denen wir umgeben sind, dem alles umfassenden graphischen Formalismus, der unser Leben bestimmt, gleichgesetzt.

Die Titel dieser 1987 entstandenen Arbeiten, *Erratic I* (Findling I, ill. 7), *Erratic II* (Findling II), *Moraine* (Moräne) und *Kames* beschreiben durchweg Formen der Gletscherablagerung. Ihre Bilder zeigen jedoch unbestimmbare Landschaften, in denen nur ein geschultes Auge die in den Titeln angegebenen geologischen Formationen erkennen könnte. Thema ist also zum einen der Bericht über geographische Formationen, zum anderen ein typographischer Abdruck. Wie auch bei den

The counterpart to this work is the three-part piece *Insert/Press/Deposit*, 1989 (ill. 10), which takes as its subject the loss of the image of work, in particular manual labour and industrial manufacture. Two separate elements are materially juxtaposed: sandblasted aluminum pictograms of hands, immediately recognizable in their instructions (and effortlessly letting us engage vast electronic networks, the "larger abstract systems... beyond the range of individual human experience"); and photographs supplementing the bankcard, button or coin whose landscapes we do not immediately recognize. These "depict earthworks and mounds from Ohio that were constructed by the Hopewell people circa 200 A. D.. Much of the Hopewell's rich and prolific artistic production was geared to the manufacture of grave goods for their elaborate burial practices. This production would not have been possible without their extensive trade network that stretched almost across the entire continental United States. In *Insert/Press/Deposit* contemporary electronic networks are juxtaposed with aboriginal trade networks, the 'work' in both engaging vast economic systems. Work in contemporary society has, in a sense, been buried."

Insert/Press/Deposit places within one order – the pictogram – that of another which is unclear or unknown: the prehistoric earthworks function much as the glacial traces did for Fones' earlier work. Similarly, *Three G's* (*Futura G with Serpent Effigy*, *Gill G with Turtle Effigy*, *Kabel G with Bird Effigy*), 1989 (ill. 9), incorporates within its typographic cutouts photographic images of segments of sacred Indian effigies. We are given only fragments of the incised stones as if in aerial view like the Hopewell earthworks, cut out and effaced by three twentieth century typefaces (*Futura*, *Gill* and *Kabel*). At a further remove from where they are rendered to us in their respective museums outside their natural contexts of signification and obscured here by the typefaces, is what is effaced merely fallow resting with its powers of signification intact? Or has it become, like the signs in the landscapes of Fones' other works, the unconscious milieu of our predation?

The story of the migration of an object from its original site of signification to its place in the classificatory system of Western museums might be understood as an archaeology of museological practice, if we conceive archaeology as no longer the uncovering of the artefact in its original site but rather as the revealing of the discursive formations and operations of the institution of the museum itself. Cultural "erratics" which originate in one place and culture and end in another are given a narrative in Fones' most recent exhibition, four works, collectively entitled *Order and Control*, 1990 (ills. 11–14).

Just as *Butter Models* was not an abstract model but referred to locales in Ontario, so once again Fones has chosen to situate this exercise (of critique?) in what is local, in this case the "story" of the purchase of a pair of seventeenth century Chinese sculptures of lions for the Royal Ontario Museum in Toronto. (And once again, he has applied photographs – archival and recent – to typefaces, this time to a popular nineteenth century invention, the Egyptian Expanded whose sometimes implied three-dimensionality is literalized in Fones' actual three-dimensional letterforms.) While much can be said about these letterforms of Fones, what relates them to past work and keeps them within the themes of this presentation is

vorhergehenden photographischen Arbeiten wurden Bild und Text miteinander in Verbindung gebracht. Während aber 1985 die schwebenden Schrifttypen photographisch integriert waren, sind sie in diesen Arbeiten nun wie eingeritzt, direkt auf die photographische Oberfläche geschrieben, wobei sie durch die abgeschrägte Konstruktion des Trägers Dreidimensionalität erhalten. (Beides, die schwebenden Schrifttypen in den ersten Arbeiten und die eingeritzten Schrifttypen der letzten Arbeiten, betonen die Zweidimensionalität der Photographie). So zeigt zum Beispiel *Erratic I* ein römisches »M«, das in die photographische Abbildung eines in einer grasbewachsenen Ebene liegenden Felsblocks hineingeschnitten ist – der geographische Findling des Titels, ein Überbleibsel, das hier durch einen Gletscher fern von seinem Ursprung deponiert wurde. Der Fels enthält einen Bericht über die Vergangenheit, ist stummer Zeuge eines Vorfalles, der in diesem kleinen Rest erkennbar (lesbar) ist, zumeist jedoch als kleiner Teil seiner gegenwärtigen Umgebung übersehen wird. (Hinsichtlich des Zusammenhangs zwischen *Erratic I* und früheren Werken bemerkt Fones: »Ich glaube, der Zusammenhang besteht darin, daß sichtbare Fragmente dazu verwendet werden, ein theoretisches Modell zu rekonstruieren – in diesem Fall die vergangene Wirklichkeit der Eiszeit... Mich interessierte die Idee, ein Monument für einen vergangenen geologischen Prozeß zu schaffen, aber auch für eine Abwesenheit, denn das Eisplateau, das diese Veränderung herbeiführte, ist längst verschwunden.«)

Der Buchstabe »M«, der auf eine römische Beschriftung zurückgeht, dient der Markierung dieses besonderen Steins, seiner willkürlichen Klassifikation. (Tatsächlich ist der Buchstabe von der steingeschnittenen, für kurze Zeit während Renovierungsarbeiten freigelegten Inschrift eines Gebäudes in Toronto aus dem 19. Jahrhundert abgeleitet.) Gleichzeitig ist der Buchstabe leer, bietet nur die Möglichkeit der Kommunikation. Zusammengenommen könnte man die beiden Beschriftungen, die eine geographischer, die andere typographischer Natur, als zwei Grenzwerte unseres Seins verstehen: als die bestimmenden Einflüsse von Natur und Kultur. Beide markieren etwas Prä-Existentes, zeigen jedoch nicht unbedingt erkennbare Unterschiede, obwohl sie die uns umgebende Landschaft und Zeichensprache verkörpern. Sie sind kulturelle Beschriftungen, die uns binden, durchdringen und dennoch nicht gesehen werden.

Fones meint, daß »viele Notationen in meiner Arbeit sich auf Erfahrungen beziehen, die jeder haben kann: eine Buttermarke wählen; Kohle suchen; Schilder lesen. Aber diese Erfahrungen werden innerhalb eines größeren abstrakten Systems präsentiert. Und die Systeme an sich sind – bedingt durch unsere Einschränkungen im Raum und Zeit – individueller menschlicher Erfahrung nicht zugänglich«. *Butter Models* und *Field Identification* sind Repräsentationen dieser größeren Systeme, in denen jede individuelle Komponente eine Bedeutung für den Betrachter und eine andere Bedeutung innerhalb des Systems als Ganzem haben kann. *Chenal du Rocher Fendu* und *Erratic I* sind Beispiele unterschiedlicher Zeichen, die innerhalb eines Bedeutung tragenden »Systems« enthalten sind, für den Betrachter jedoch nicht unbedingt etwas bedeuten müssen. Fones hat allerdings kein Interesse daran, Modelle zu schaffen, um potentiellen Benutzern eines

the attempt at restoration of meaning to phenomena of transference or transformation (the removal from China to Canada) whereby an object or indication once again takes on its function as a sign, as multivalent as it might be.

Note

- 1 All quotations of Robert Fones are taken from Jeanne Randolph, "Product and Territory", *C Magazine*, 24 (Winter 1990), pp. 40–44; and Robert Fones, "Field Identification", *Northward Journal*, 52–53, pp. 15–24.

Systems beobachtungsspezifische Kompetenzen zu verschaffen. Die Systeme, die Fones interessieren, sind nicht abstrakt; sie sind Ausdruck kultureller Werte, wobei Kultur im umfassendsten und ältesten Sinn von Kultivation verstanden wird. Das zeigt sich bereits in *Butter Models*. Die »Zeichensprache« der nachfolgenden Arbeiten mit ihren der Natur entnommenen Verzeichnissen oder abstrakten Systemen scheinen einen Beobachter nur in der Rolle eines potentiellen Interpreten zu brauchen, wobei dieser durch den Betrachter vertretene Beobachter immer außerhalb des Bildes agiert. Dagegen verortet *Ethos/Nomos/Physis*, ein Werk komplementär zu den Arbeiten von 1987, den Menschen in der Darstellung selbst, bindet den Menschen in seine Umgebung ein.

Ethos/Nomos/Physis von 1987 (Ill. 8) ist ein dreiteiliges photographisches Werk, das drei Männer jeweils vor einer Landschaft und unter schwebender Schrift zeigt und jedem Porträt den Teil des Titels, den der Künstler mit dieser Person assoziiert, zuordnet. Diese Menschen stehen mit der Landschaft vor der sie gezeigt werden in direkter Verbindung: ein Geograph (Co-Autor von *The Physiography of Southern Ontario*), ein Apfelbauer, ein Bauer. »Die drei Begriffe verkörpern uralte, griechische, philosophische Konzepte, die sich stark vereinfacht folgendermaßen übersetzen lassen: ETHOS – Charakter, gewohnte Lebensart; NOMOS – Sitte, Gesetz, Konvention; PHYSIS – Natur. Alle drei Begriffe bezeichnen ursprünglich Aspekte der Natur. Mir erschienen sie als die drei Primärkräfte, die das menschliche Verhalten bestimmen.« Und sie bedeuten, daß für diese Männer »ihr Lebensunterhalt an ein Gebiet gebunden und in gewissem Sinne ihre Erfahrung und ihr Wissen ein Produkt dieses Gebietes sind.« Damit schließt sich der Kreis zu *Butter Models*, mit dem unsere Diskussion begann. *Ethos/Nomos/Physis* enthält einen Verweis auf all jene dazwischenliegenden Werke, die scheinbar ohne jeglichen am Menschen orientierten Inhalt oder Kontext sind (wir sind schließlich Hersteller und Benutzer von Zeichen). Hierin offenbart sich die eindeutig dialektische Grundaussage von Fones' Arbeiten (der Mensch, der die Natur bestimmt und von ihr bestimmt wird).

Das Gegenstück zu diesem Werk ist das Triptychon *Insert/Press/Deposit* von 1989 (Ill. 10), das den Verlust konkreter Anschauung von Arbeit, insbesondere von Handarbeit und industrieller Herstellung thematisiert. Zwei Elemente werden hier einander gegenübergestellt: zum einen sandgestrahlte Aluminiumpiktogramme von Händen, deren Instruktionen unmittelbar zu erkennen sind (und die es uns deshalb ermöglichen, mit riesigen elektronischen Netzwerken, den »größeren abstrakten Systemen... die über den Erfahrungsbereich des einzelnen Menschen hinausgehen« in Verbindung zu treten) – und zum anderen Photographien, die die Bankkarte, den Knopf oder die Münze mit Landschaften, die wir nicht sofort erkennen, ergänzen. Diese Photographien zeigen »Erdarbeiten und Hügel aus Ohio, die ungefähr 200 A.D. von den Hopewell-Stämmen gebaut wurden. Ein Großteil der vielfältigen und umfangreichen künstlerischen Produktion der Hopewell umfaßte Grabbeigaben für ihre ausgedehnten Begräbnisrituale. Diese Produktion wiederum basierte auf einem weitgespannten Handelsnetz, das sich nahezu über das ganze Gebiet der USA erstreckte. In *Insert/Press/Deposit*

werden zeitgenössische elektronische Netzwerke diesen Handelswegen der Ureinwohner gegenübergestellt, wobei die »Arbeit« in beiden Netzen auf riesigen, ökonomischen Systemen basiert. In gewissem Sinn ist Arbeit in der zeitgenössischen Gesellschaft begraben worden.«

Insert/Press/Deposit bringt in eine Ordnung – das Piktogramm – eine andere, ungenaue und unbekannte: Die prähistorischen Erdarbeiten haben eine ähnliche Funktion wie die Gletscherspuren in Fones' früheren Arbeiten. In gleicher Weise verbindet *Three G's (Futura G with Serpent Effigy, Gill G with Turtle Effigy, Kabel G with Bird Effigy)* von 1989 (III, 9) deren typographische Form mit photographischen Details heiliger indianischer Bildnisse. Ähnlich wie bei den Erdarbeiten sehen wir wie aus der Vogelperspektive nur Fragmente der eingeritzten Steine (ausgeschnitten und überdeckt durch drei Schrifttypen des 20. Jahrhunderts (Futura, Gill und Kabel). In einigem Abstand zu dem Ort, an dem sie uns zugänglich sind, d. h. zu den jeweiligen Museen, in denen sie sich außerhalb ihres natürlichen Bedeutungskontexts und noch dazu durch Schrifttypen verdeckt, befinden, drängt sich die Frage auf, ob diese nahezu ausgelöschten Bilder nur brachliegen, ihr Bedeutungspotential trotz allem bewahrt haben – oder ob aus ihnen das unbewußte Milieu unserer Vordatierung geworden ist, wie bei den Zeichen in der Landschaft von Fones' anderen Arbeiten?

Die Geschichte der Wanderung eines Objektes von seinen ursprünglichen Standorten der Signifikanz zu seinem Platz innerhalb der klassifikatorischen Systeme der westlichen Museen kann als eine Archäologie museologischer Praxis verstanden werden, falls wir Archäologie nicht länger als eine Tätigkeit verstehen, die ein Kunstwerk an seinem Ursprungsort enthüllt, sondern als die Enthüllung der diskursiven Formationen und Vorgehensweisen der Institution Museum selbst. Kulturelle »Findlinge«, die an einem Ort und in einer Kultur entstanden, jedoch anderswo enden, stehen mit ihrer Geschichte im Mittelpunkt von Fones' jüngster Ausstellung von vier Arbeiten, die gemeinsam den Titel *Order and Control* tragen (1990, III, 11–14).

Ebenso wie *Butter Models* kein abstraktes Modell war, sondern sich vielmehr auf spezifische Orte in Ontario bezog, ist auch diese (kritische?) Auseinandersetzung Fones' ortsbezogen. Hier ist es die »Erzählung« eines Ankaufs von zwei chinesischen Löwenkulpturen aus dem siebzehnten Jahrhundert für das Royal Ontario Museum in Toronto. (Wiederum verwendete er Photographien – aus dem Archiv und aktuelle –, die er auf Schrifttypen montierte, wobei es sich in diesem Fall um eine populäre Erfindung des neunzehnten Jahrhunderts, um die *Egyptian Expanded* handelt, eine Schrifttype, deren suggestive Dreidimensionalität Fones sozusagen buchstäblich in dreidimensionale Lettern umgesetzt hat.) Während man viel zu diesen Buchstabenformen in Fones' Werk sagen könnte, ist der Kern dessen, was sie mit seinem Frühwerk verbindet und in die Thematik dieser Präsentation integriert, vor allem der Versuch, Phänomenen der Transferenz oder Transformation (wie etwa aus China entfernen und nach Kanada bringen) ihre Bedeutung zurückzugeben, um so einem Objekt oder einem Hinweis wieder seine Rolle als Zeichen zu übertragen, so vielschichtig seine Bedeutung auch sein mag.

Anmerkung

¹ Alle Zitate von Robert Fones sind dem Text »Product and Territory« von Jeanne Randolph entnommen, C Magazine, 24 (Winter 1990), S. 40–44, sowie Robert Fones »Field Identification«, Northward Journal, 52–53, S. 15–24.

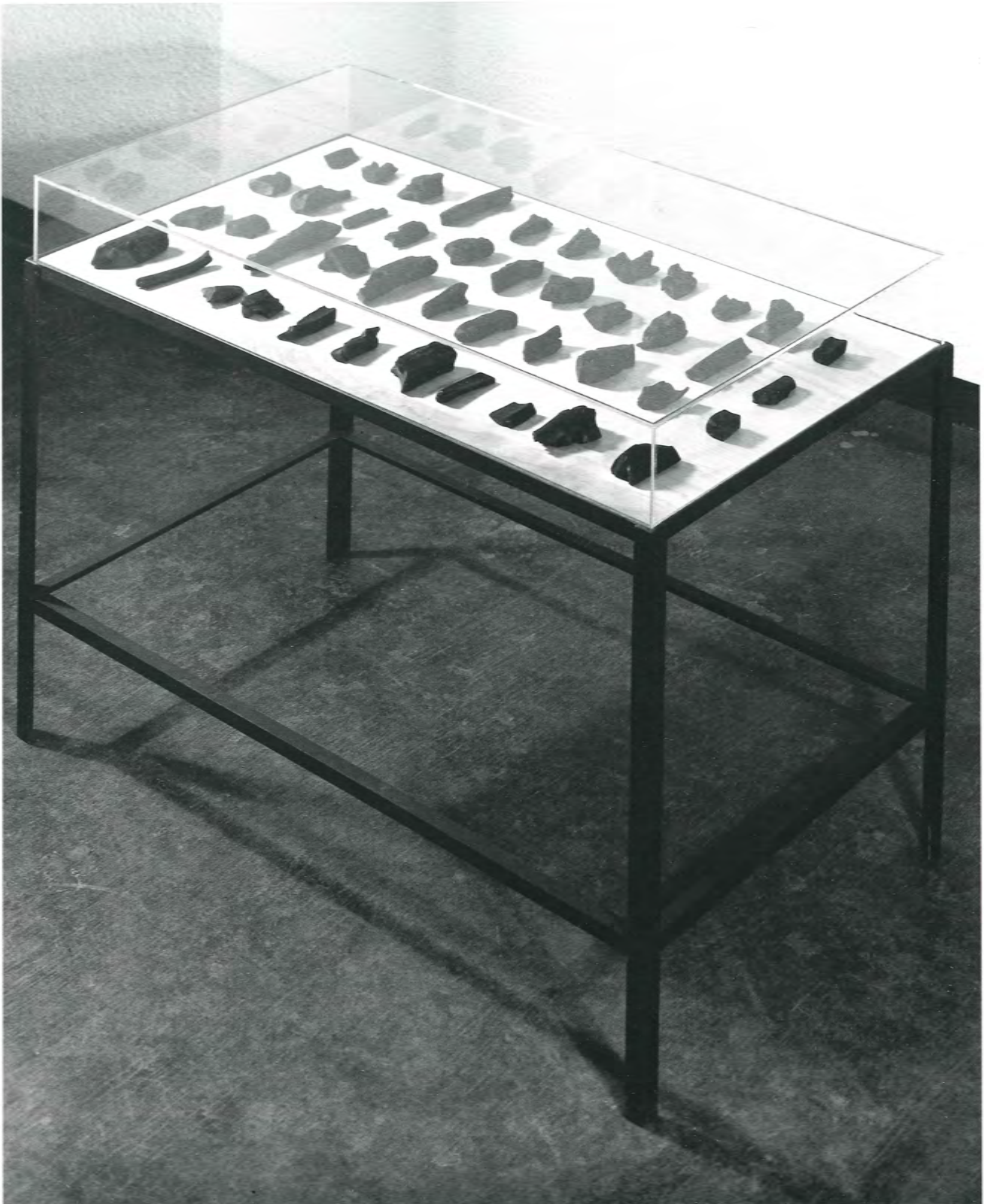
Übersetzt aus dem Englischen von Elizabeth Schwaiger



1 Butter Models, 1979
Schaukästen (Glas), bemalte Holzblöcke, Butterverpackungen
(Papier), farbechte Landkarte, Tabellen (Pappe)
112,4x163,9x69,8 cm (Kästen)
6,4x6,4x12,1 cm (Blöcke)

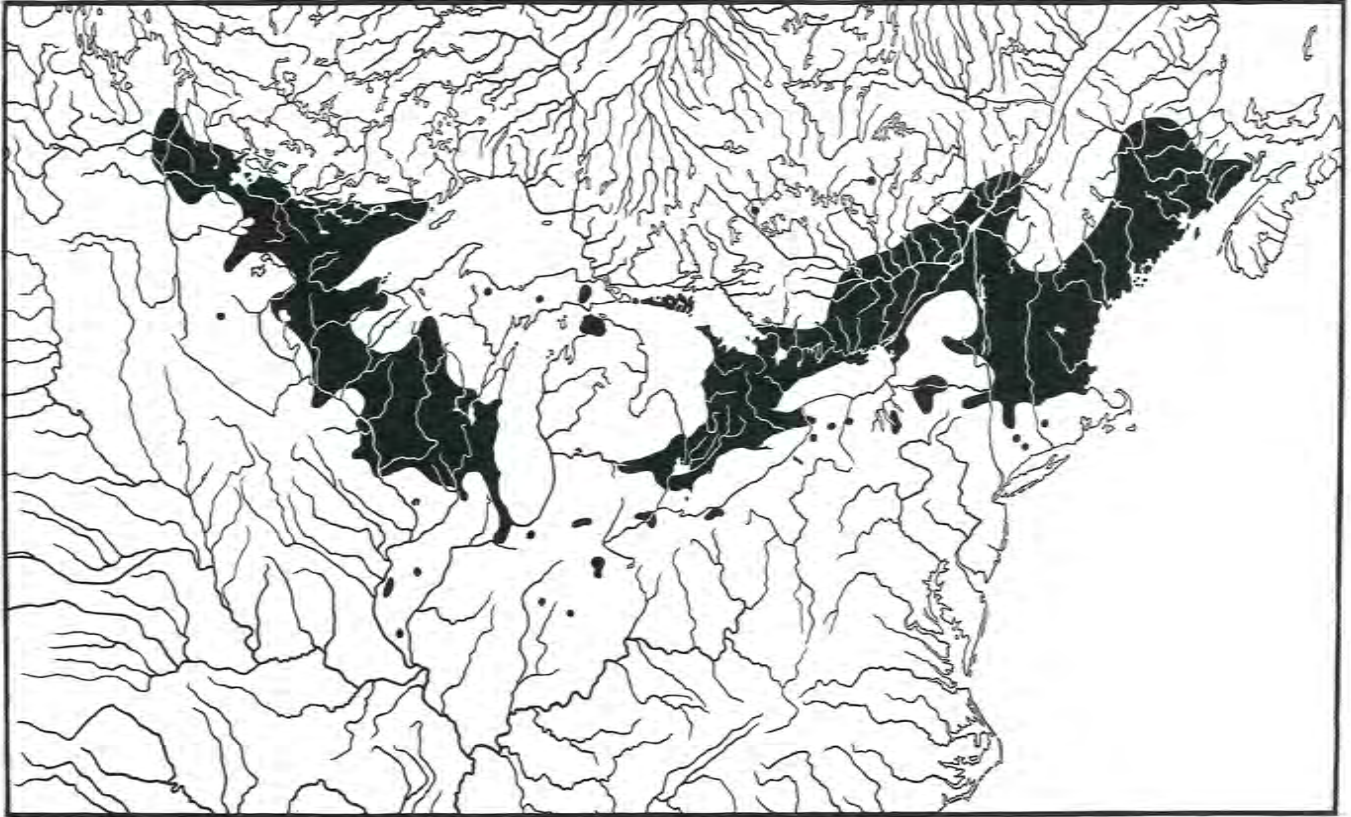


2 Butter Models (Detail)



3 Ebony Carvings of Charcoal, 1981
Ebenholz, Sperrholz, Acrylplatte, Stahl, 88,9x124,5x73 cm

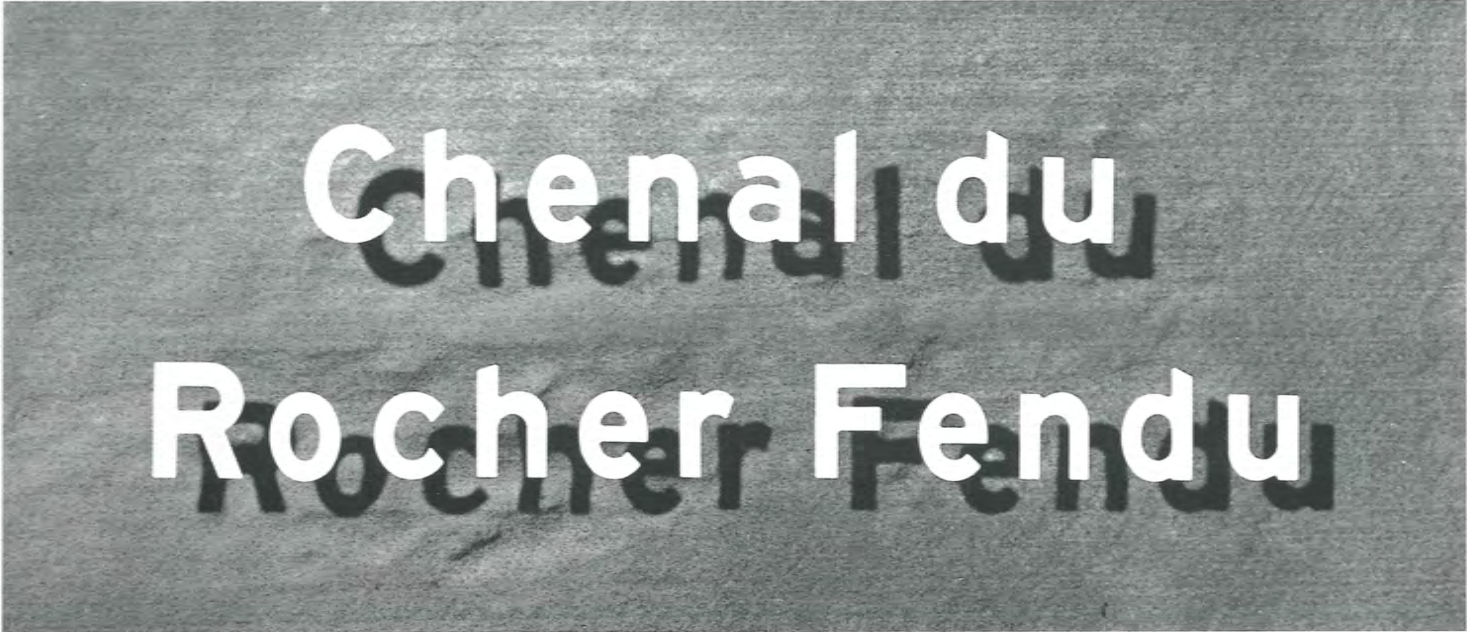
The Canada Council Art Bank/Banque d'Œuvres d'Art du
Conseil des Arts du Canada, Ottawa



4 Natural Range of Canada Plum, 1984
Holzschnitt
110,2x167,7 cm
Art Gallery of Ontario, Toronto



5 Field Identification, 1985
Doppelseite aus Künstlerbuch



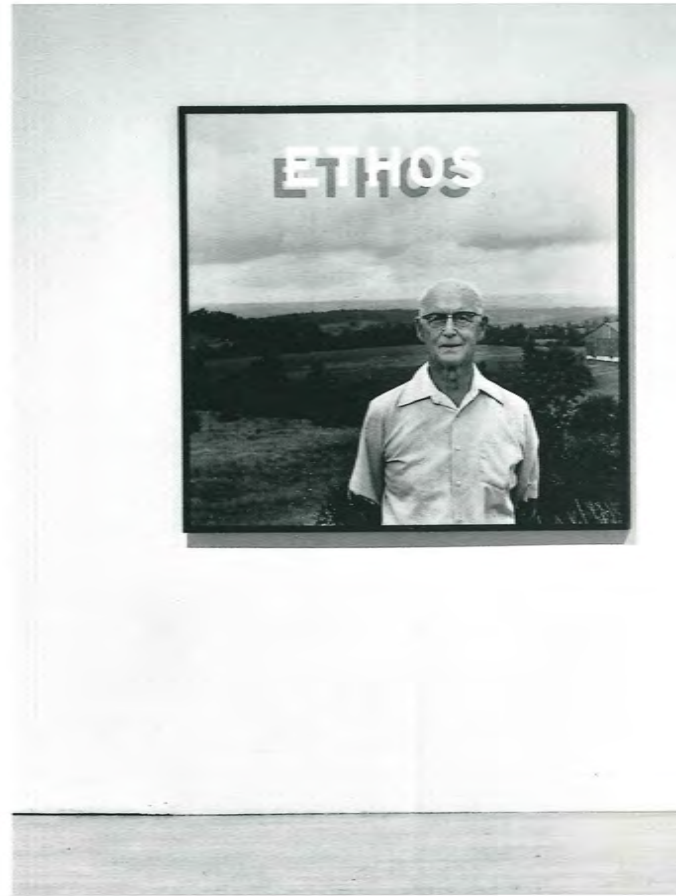
Chenal du Rocher Fendu

- 6 Chenal du Rocher Fendu, 1985
Schwarzweißfoto
74,9x170,8 cm
Sammlung Gluskin, Sheff & Associates Inc., Toronto



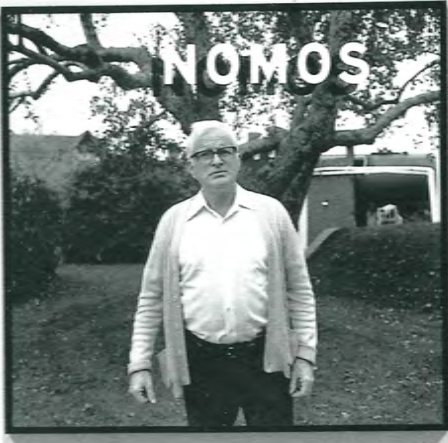
7 Erratic 1, 1987
Schwarzweißfoto auf Sperrholzkonstruktion
101x108x14,7 cm
Art Gallery of Ontario, Toronto

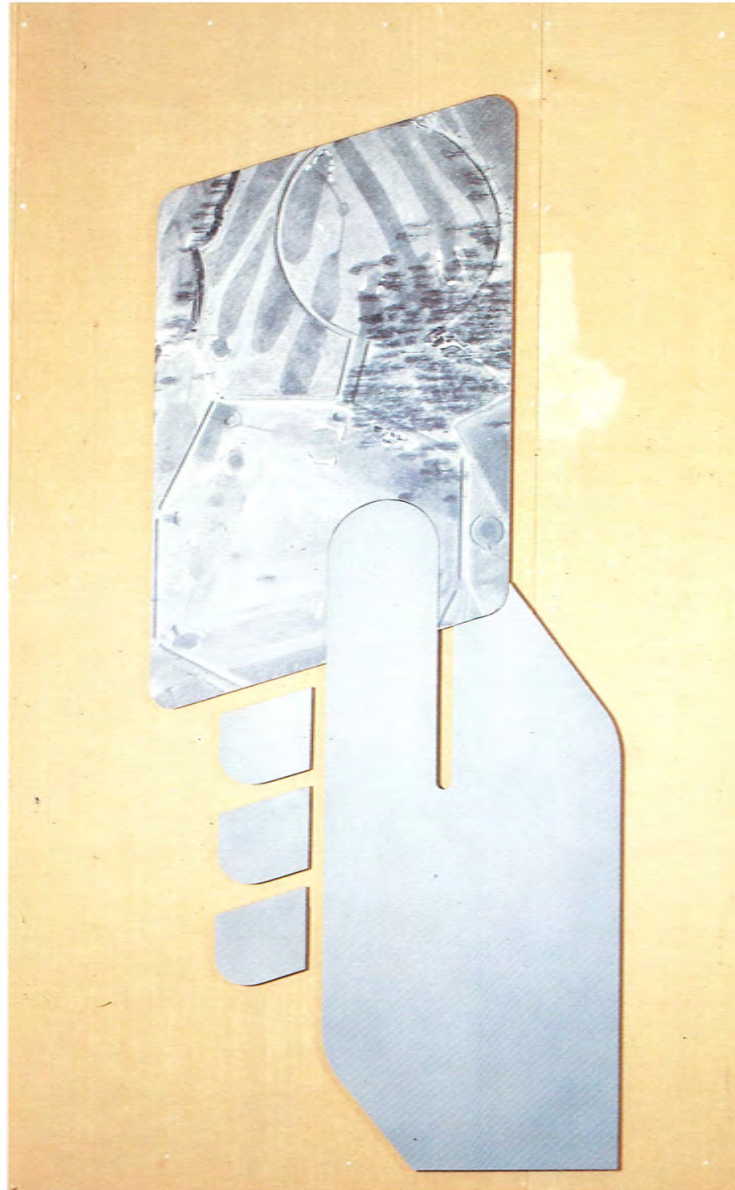
- 8 Ethos/Nomos/Physis, 1987
Schwarzweißfotos
jeweils 124,5x129,5 cm

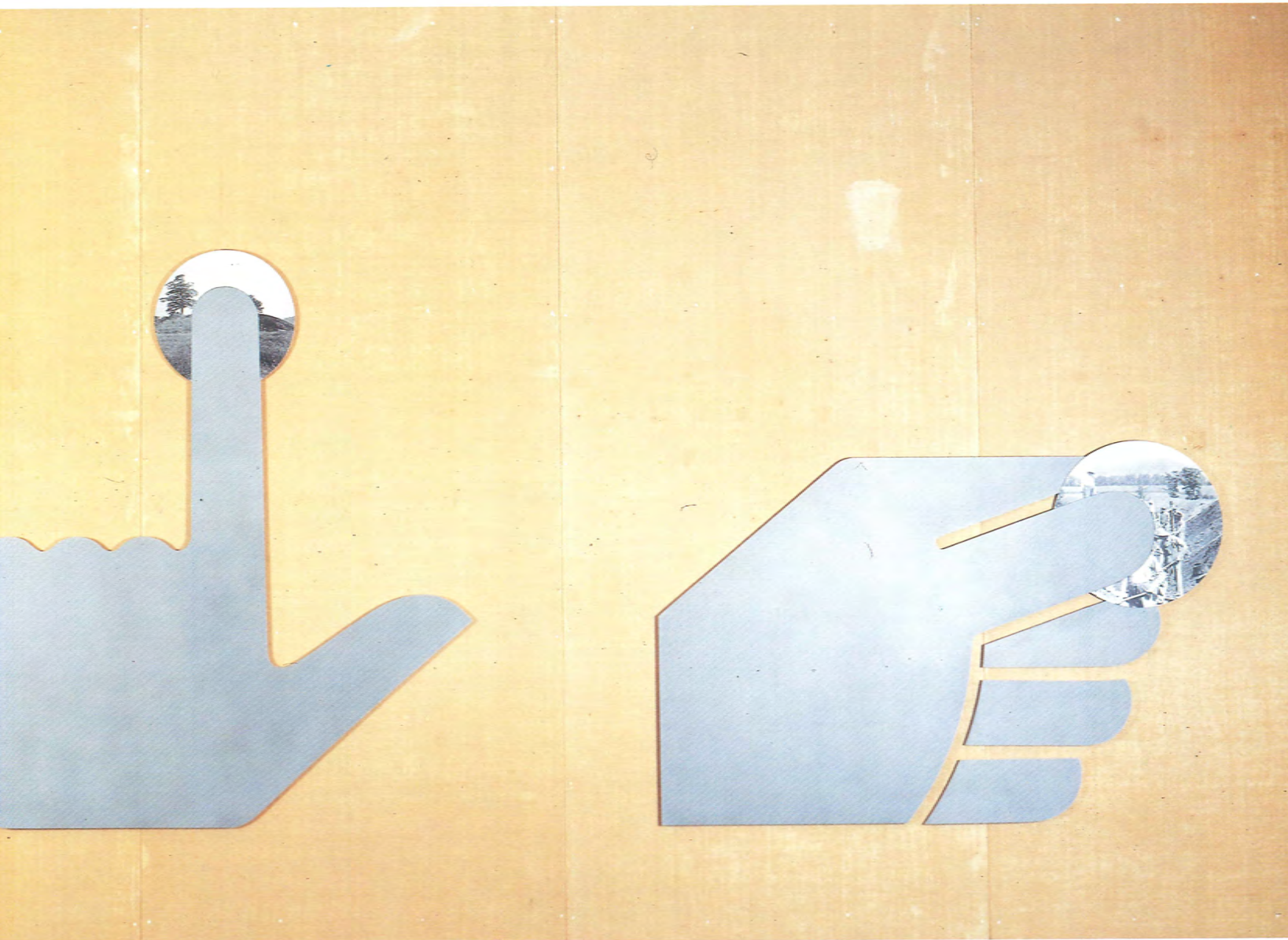


- 9 Three G's (Futura G with Serpent Effigy; Gill G with Turtle Effigy;
Kabel G with Bird Effigy), 1989
Schwarzweißfotos auf Aluminium
Futura G with Serpent: 183x174 cm
Gill G with Turtle Effigy: 183x155 cm
Kabel G with Bird Effigy: 183x160 cm
Art Gallery of Ontario, Toronto

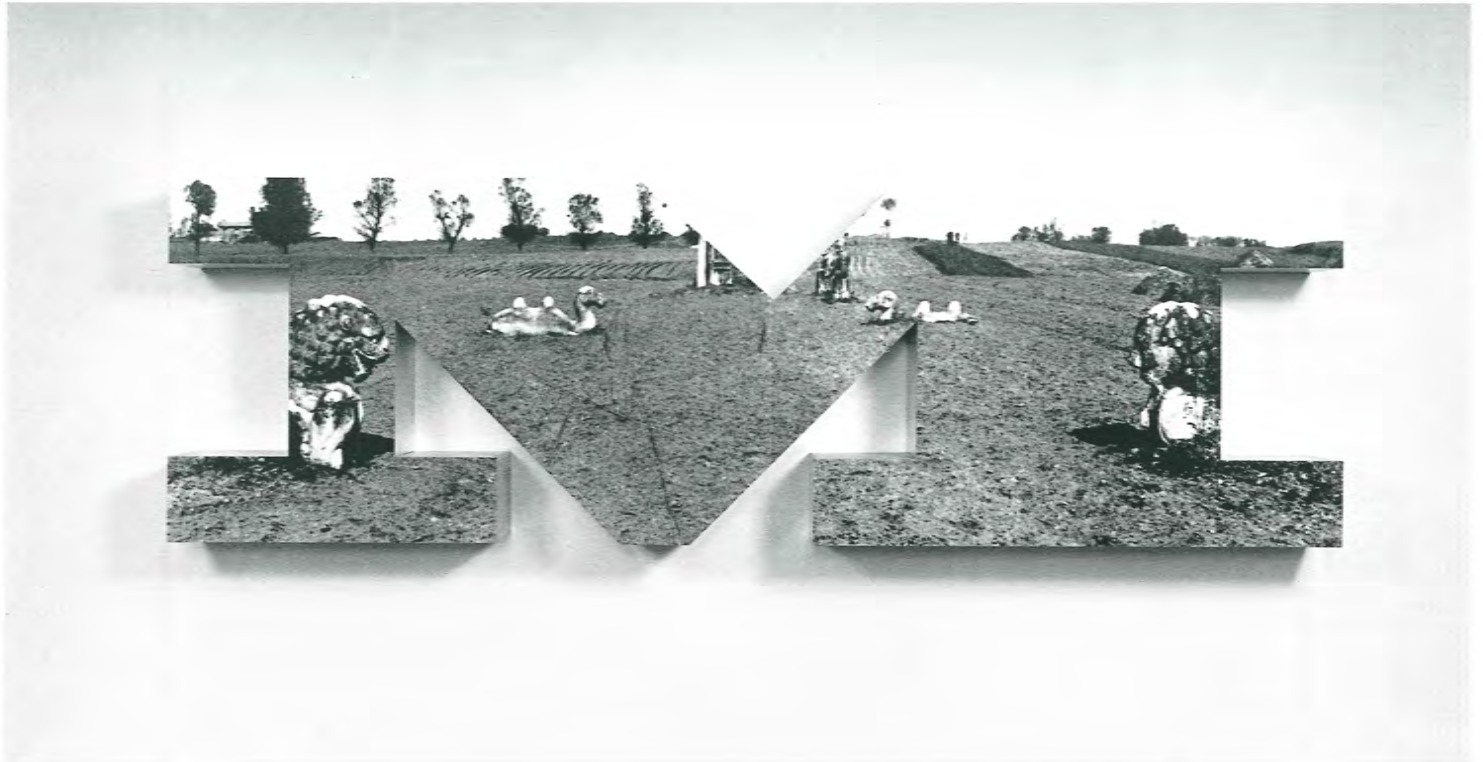




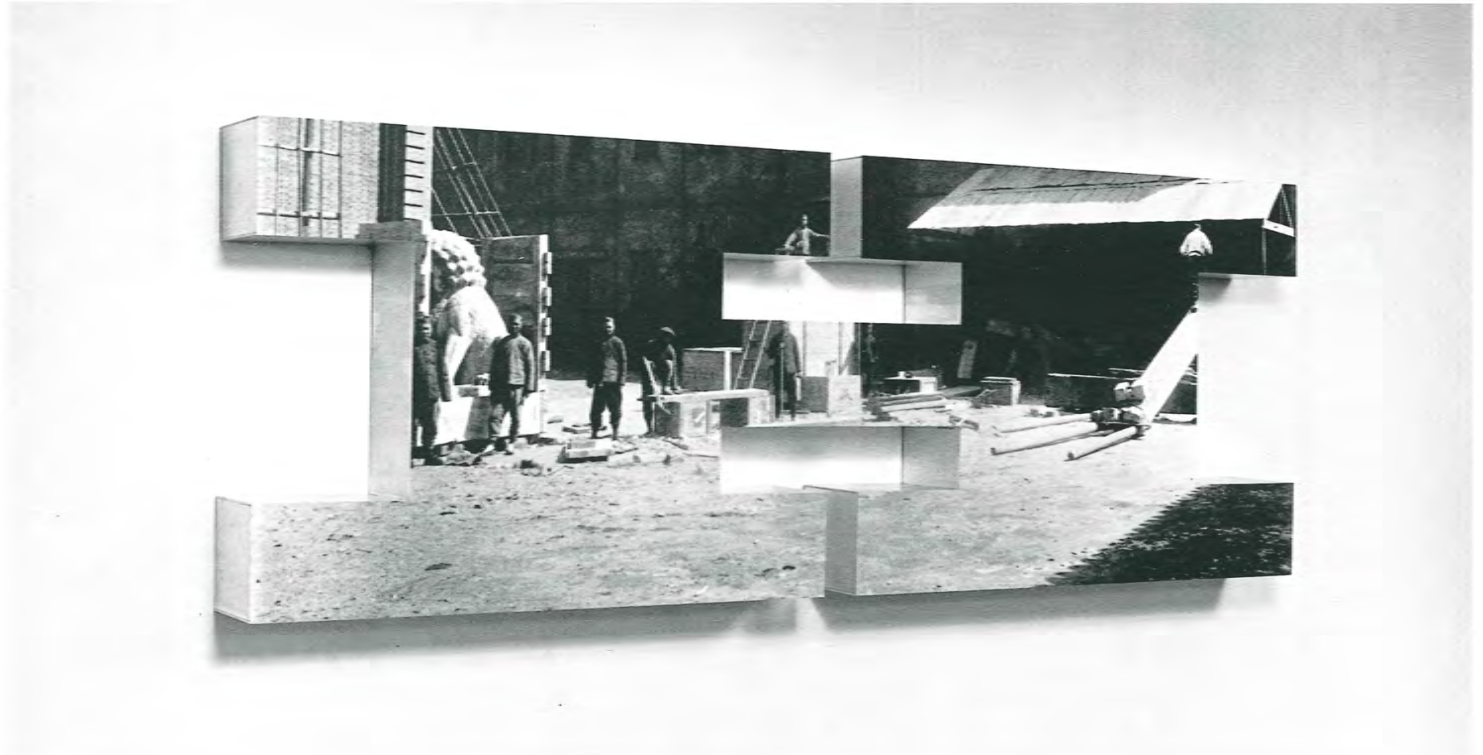




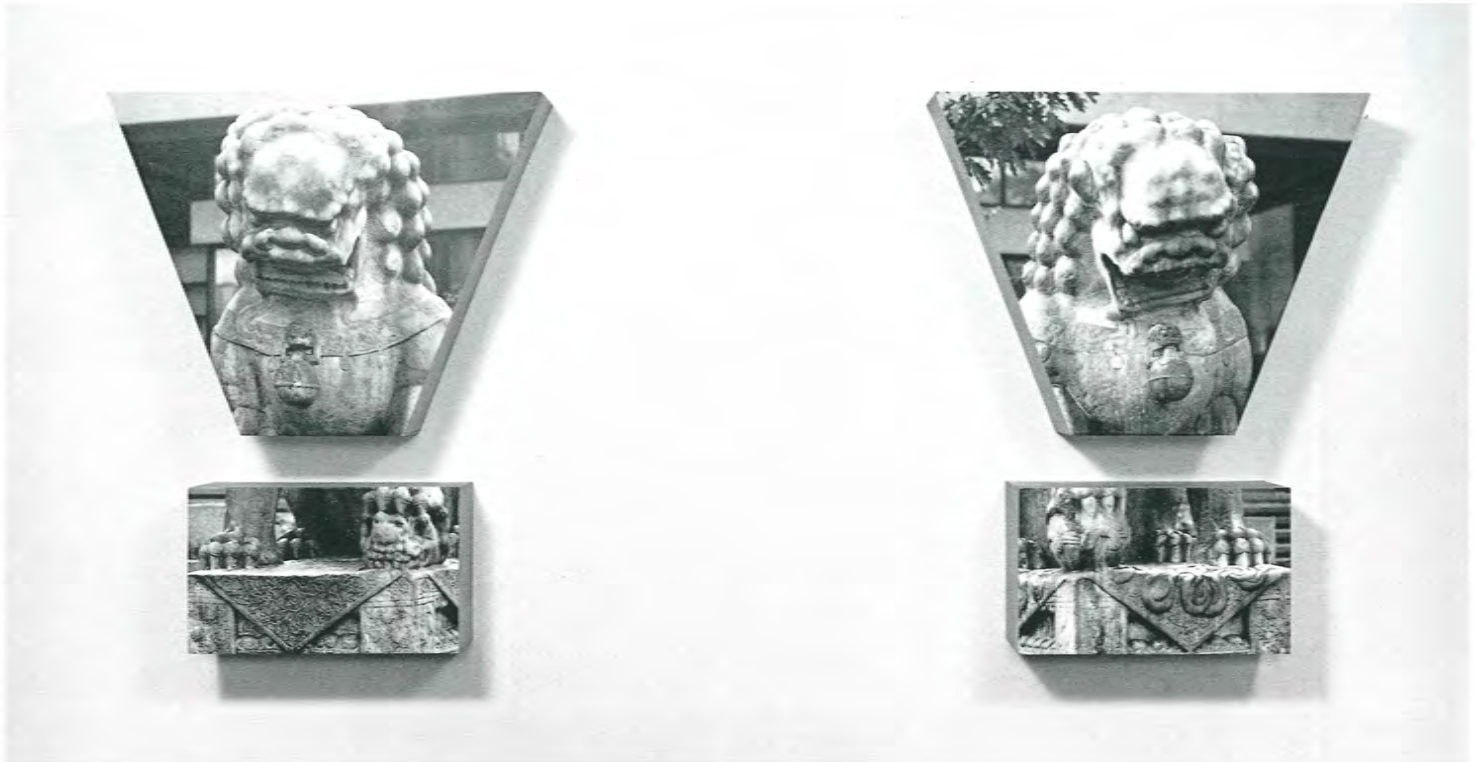
10 Insert/Press/Deposit, 1989
Schwarzweißfotos auf Aluminium, sandgestrahltes Aluminium
Insert: 244,7x107,2 cm
Press: 166,5x142 cm
Deposit: 109,2x162 cm



11 Egyptian Expanded M/Chinese Lions, 1990
geschweißtes Aluminium, Schwarzweißfoto
109,2x351x25,4 cm



12 Egyptian Expanded H/In the Compound, 1990
geschweißtes Aluminium, Schwarzweißfoto
109,2x301x25,4 cm



13 Order and Control, 1990
geschweißtes Aluminium, Schwarzweißfoto
111,8x249,8x25,4 cm

14 Egyptian Expanded g/Lion's Mane, 1990
Holz, Sperrholz, laminiertes Aluminium, Schwarzweißfoto
107,3x241,3x25,4 cm



15 Gothic Tuscan Italian A/
Cercle Bleu, Rue des Rosiers, 1992
Sperrholz und Holzkonstruktion, laminiertes Aluminium,
Farbfoto
206,4x170,2x25,4 cm

Robin Collyer

MODELS AND MAPS, SIGNS AND SYSTEMS PART II: ROBIN COLLYER

Philip Monk

Both Robert Fones and Robin Collyer began working as artists in the late 1960s with the legacy of minimalism, postminimalism and conceptual art. In this catalogue, the thematic presentation of their work, commencing from 1979 for Fones and 1981 for Collyer, coincides with the aesthetic shift labelled postmodernism. The systematic development of their work from this period on and the coherence of their field of reference perhaps say more, however, about our social, economic, and technological environment than about the artistic maturation of two artists (who were born in the same year, 1949) coinciding with these aesthetic changes. From this perspective, the theorizing about postmodernism which began in the arts at that time (1979/81), suggests instead of a new theoretical moment, the near completion of the late capitalist transformation of the economic system into a sign process – the era of Baudrillardian simulation. Henceforth, this extra-artistic situation becomes the field of reference or gives the tools of semiotic analysis to artists such as Collyer and Fones. It is the field, not the art/theoretical practice, that is their reference.

If we view this socio-economic process as originating in the 1960s, the promotional optimism of this new era found its expression in art in the advertising images and serial techniques of pop art, the new materials and processes of sculpture, and a McLuhanistic glorification of electronic media. At the same time, during the late 1960s and early 1970s, optimism's obverse was found in a pessimistic realization of the commodification of both the public realm and of the landscape. (Two strategies of reference to the landscape in 1960s art can be found in the Bechers' photography and Robert Smithson's earthworks.) Guy Debord expressed this awareness, in terms appropriate to Collyer, when he wrote in 1967, that "in the advanced regions, social space is invaded by a continuous superimposition of geological layers of commodities," (*Society of the Spectacle*). Still thinking of Collyer, we can perceive this layering only as a superimposition of signs, a consequence of which is, as Venturi *et al* wrote – albeit positively – in *Learning from Las Vegas* (1972), that "the rate of obsolescence of a sign seems nearer to that of an automobile than that of a building."

For a sign to become obsolete does not mean that it cannot still signify, perhaps in another way and in a new construction. And that a commodity loses its intended function or becomes outmoded does not mean that it cannot be used in another signifying process. Robin Collyer takes the sign processes of this changed environment together with the availability of its materials to make his work. Like other sculptors of his generation, Collyer's sculpture of the 1980s addressed representational issues. The appropriation of readymade objects into the sculptural ensemble to make it resemble things in the world did

MODELLE UND KARTEN, ZEICHEN UND SYSTEME TEIL II: ROBIN COLLYER

Philip Monk

Robert Fones und Robin Collyer begannen beide in den späten 60er Jahren als Künstler zu arbeiten, d. h. in einer Zeit, die von Minimalismus, Postminimalismus und Konzeptkunst geprägt war. Die thematische Präsentation ihrer Arbeiten in diesem Katalog, für Robert Fones seit 1979, für Robin Collyer seit 1981, trifft zeitlich mit einer als Postmoderne bezeichneten Veränderung der Ästhetik zusammen. Die systematische Entwicklung ihrer Arbeiten von diesem Zeitpunkt an und die Kohärenz ihres Referenzfeldes scheinen jedoch mehr über unsere soziale, ökonomische und technologische Umgebung auszusagen, als über die Reifung der beiden 1949 geborenen Künstler, die mit diesen Veränderungen zusammentrifft. Aus dieser Perspektive gesehen, verweist die theoretische Untersuchung der Postmoderne, die ungefähr zur gleichen Zeit begann (1979/1981), vielmehr auf ein neues theoretisches Moment, auf die nahezu abgeschlossene, spätkapitalistische Transformation des ökonomischen Systems in einen Zeichenprozeß – die Ära der Baudrillard'schen Simulation. So wird aus dieser außerkünstlerischen Situation das Bezugsfeld oder verschafft Künstlern wie Collyer und Fones das nötige Handwerkszeug zur semiotischen Analyse. Das Feld selbst und nicht die künstlerische/theoretische Praxis bildet ihren Bezug.

Wenn wir annehmen, daß dieser sozio-ökonomische Prozeß in den 60er Jahren anfang, so fand der werbebetonte Optimismus dieser neuen Ära seinen künstlerischen Ausdruck in Werbefeldern und in den seriellen Techniken der Pop Art, in den neuen Materialien und Prozessen der Skulptur und einer McLuhan'schen Glorifizierung der elektronischen Medien. Gleichzeitig zeigte sich Ende der 60er und Anfang der 70er Jahre in einer pessimistischen Verwirklichung der Vermarktung des öffentlichen Bereichs und der Landschaft die Kehrseite dieses Optimismus. (Bechers Photographien und Robert Smithsons Erdarbeiten sind zwei Beispiele für landschaftsbezogene Ansätze in der Kunst der 60er Jahre). Guy Debord formulierte diese Erkenntnis in einer auf Robin Collyer zutreffenden Weise, als er 1967 schrieb, daß »in das soziale Umfeld entwickelter Regionen ständig einander überlagernde geologische Gebrauchsgüterschichten eindringen« (*Society of the Spectacle*). Immer noch in bezug auf Collyer können wir diese »Schichtung« als eine Überlagerung von Zeichen sehen, deren Folge es unter anderem ist, daß »die Alterungsrate eines Zeichens eher mit der eines Autos, als mit der eines Gebäudes vergleichbar ist« – wie bereits Venturi et al. (allerdings im positiven Sinne) in *Learning from Las Vegas* (1972) bemerkte.

Ein Zeichen kann veralten und dennoch weiterhin signifikant bleiben, wenn auch vielleicht nur auf eine andere Art und Weise und in einer neuen Zusammenstellung. Und daß eine (Handels-) Ware ihre vorgesehene Funktion verliert oder

not stop at a mimetic level for Collyer. The elements were recombined in a signifying process to refer to *systems* as well as things in the world. If the 1980s marked a return to representational sculpture, it was a return informed by semiotic practice. The accommodation of Collyer's own practice to the effects of language and photography separately and in relation to sculpture prepared him for this semiotic imperative of the 1980s.

When Collyer began as a sculptor in the late 1960s, like many young artists he had the dominant options – and contradictory aims – of the works of Anthony Caro and Donald Judd before him. "The early work was very much a reaction and comment on the formal aspects of art practice that was prevalent at the time, for instance the work of Anthony Caro or minimal work like Judd. I shared some of their use of space and simplicity but felt uneasy with the formality and coolness of the works. I became more and more interested in incorporating elements into my work that operated or had a function outside the context of sculpture. I still used them like I had used raw materials in the early work but they were no longer just a piece of metal or wood. They were actually something that had a use or a function in the world."¹

Even though the formal element was not absent in subsequent work – Collyer's method of construction and juxtaposition of materials would not change radically – it was raised to another structural level of complexity through the work's referential organization. The shift towards function was not accomplished merely by this incorporation of non-sculptural elements – recognizable objects or commodities – into the sculpture or by some type of figural association. Language (initially through titling) and subsequently photography would provide some of the mechanisms for that reference. In fact, we could say that Collyer's sculpture is structured as a language.

What the model of language provides is a way of reading the often dispersed elements, not only in reference or resemblance to something outside them, but almost as a sentence that composes meaning. The tripartite construction of a sculpture such as *Industrial/mine/Theirs*, 1981 (ill. 1), demonstrates the articulated character of such works. The sculpture begs some sort of treatment of the elements as units of meaning or signifiers in relation to each other and to their referents. (Collyer has never concerned himself with figural wholeness nor abstract part-to-whole relations; the essential function of title to work, on the one hand, and resemblance to some type of function outside sculpture, on the other hand, is preliminary evidence.) The placement of *Industrial/mine/Theirs* on the floor parallel to as well as on the wall sets up various possibilities for reading. But these possibilities seem constrained along two axes: from left to right or right to left for the objects on the floor and from each object to its corresponding wall element behind it. If we think these constraints, then we see that the ensemble operates much like a sentence with a horizontal axis of interchangeable objects (the metonymic chain or axis of combination) and an invariant vertical axis (the metaphoric series or axis of selection) associating wall and floor elements. The horizontal axis reads as the transformation of industrial processes in time; the vertical axis reads as the evolution of objects into signs, although the "objects" are retained therein as synchronic traces, as representations.

veraltet, bedeutet nicht unbedingt, daß sie nicht weiterhin in einem anderen signifikanten Prozeß verwendet werden kann. Die Zeichenprozesse dieser veränderten Umgebung und die Verfügbarkeit ihrer Materialien bilden die Basis für Robin Collyers Arbeiten. Seine Skulpturen der 80er Jahre setzten sich, wie auch bei anderen Bildhauern seiner Generation, mit begrifflicher Problematik auseinander. Die Integration vorgefertigter Objekte in das bildhauerische Ganze, um dieses den Dingen der Welt ähnlich erscheinen zu lassen, endete für Collyer nicht auf einer mimetischen Ebene. Vielmehr fügte er die Elemente in einem Signifikationsprozeß dergestalt neu zusammen, daß sie sich auf Systeme und Dinge der Welt bezogen. Die 80er Jahre sahen eine Rückkehr zur begrifflichen Skulptur, eine Rückkehr, die durch eine semiotische Praxis getragen war. Für Collyer wurde dabei die Integration von eigenem Tun und der Wirkungsweise von Sprache und Photographie, sowohl getrennt betrachtet, als auch in Verbindung mit der Bildhauerei, zur wesentlichen Vorbereitung für dieses semiotische Gebot der 80er Jahre.

Als Collyer gegen Ende der 60er Jahre als Bildhauer zu arbeiten begann, hatte er, wie so viele junge Künstler, die vorherrschenden Positionen und widersprüchlichen Zielsetzungen der Arbeiten von Anthony Caro und Donald Judd vor Augen. »Die frühen Arbeiten waren eigentlich in erster Linie Reaktion auf und Kommentar zu den formalen Aspekten künstlerischen Tuns jener Zeit, zum Beispiel den Arbeiten von Anthony Caro und den Minimalismus von Judd. Ich fühlte mich ihrem Raumgefühl und ihrer Einfachheit verwandt, aber die Strenge und Kühle ihrer Arbeiten waren mir fremd. So begann ich, mich mehr und mehr dafür zu interessieren, Elemente, die auch außerhalb der Skulptur Funktion und Anwendung hatten, in die Bildhauerei einzubringen. Ich gebrauchte sie zwar immer so, wie ich es mit den Rohmaterialien im Frühwerk getan hatte, aber sie waren doch nicht mehr nur ein Stück Holz oder ein Stück Metall. Jetzt waren es Dinge die tatsächlich in der Welt eine reale Funktion oder Anwendung hatten.«¹

Obwohl das formale Element auch in den folgenden Werken nicht ganz fehlte – Collyers Methode, Materialien zu verbinden und einander gegenüberzustellen hat sich nicht völlig verändert – erreichte es doch aufgrund seiner referentiellen Organisation eine neue strukturelle Ebene der Komplexität. Dieser Schritt in Richtung Funktion geschah weder dadurch, daß nichtbildhauerische Elemente – also wiedererkennbare Objekte oder Waren – in die Skulptur integriert wurden, noch durch eine Art figurativer Anspielung (Assoziation). Vielmehr übernahmen Sprache (anfangs in Form der Titel) und dann auch die Photographie diese Aufgabe. Man könnte sagen, daß Collyers Skulptur wie eine Sprache strukturiert ist.

Ein Sprachmodell liefert oft eine Möglichkeit, verstreute Elemente zu »lesen« und dies nicht nur in bezug auf oder Ähnlichkeit zu etwas außerhalb ihrer selbst Befindlichem, sondern nahezu als einen Satz, der Bedeutung entstehen läßt. Die dreiteilige Konstruktion einer Skulptur wie *Industrial/mine/Theirs* von 1981 (Ill. 1) veranschaulicht den gegliederten Charakter solcher Arbeiten. Die Skulptur verlangt buchstäblich danach, daß die Elemente als Bedeutungseinheiten oder Signifikanten in Beziehung zueinander und zu ihren Referenten behandelt werden. (Collyer hat sich nie mit figurativer Ganzheit, ebensowenig mit abstrakten Beziehungen eines

While individual elements might have a direct reference – the plastic model refinery to its real counterpart, for instance – it is each element's function or value within a system as a whole (both internal and external) and consequent evolution from object into sign that is important.

This ability on our part to read Collyer's sculpture would continue to operate throughout his work since his sculptures always unite an internal construction (linguistically, the axis of combination) to an external reference (the axis of selection). If the referential relation is established by the internal construction creating a resemblance of the material ensemble to something outside it, and because this internal construction is seen to be articulated, then it is realized the outer system is constructed as well. Each sculpture can thus be read and, in turn, read into another system of meaning. And as each makes sense within a particular system of meaning (and communication), this insinuation implies the potential of a critique. A critique articulates the system it criticizes and thus, in whatever it reveals, is still bound to the language of that system. In this sense, Collyer's sculpture of 1981 limited itself to systems of representation that act upon us. We were not to be the users of this language.

Collyer's next group of sculptures from 1983 assumes a different form of reference and strategy than those of 1981 in that they begin to take on a representational character of architectural proportion and design. More than scale models and less than buildings, these sculptures situate themselves in the space of the gallery as if in a landscape. They are part of both the physical space of the gallery and, by association of reference and subsequent shift of scale, the urban landscape outside the gallery. This shift is performed by the function of the object/commodity which has a scale of use we are commonly familiar with when we confront our recognition of it in a gallery, and a scale of association when we match the ensemble's resemblance to something larger in the world.

Like Collyer's other work, these sculptures are configurations of unaltered or minimally changed industrial or commercial materials; they are actual objects or existing standards combined in constructions to make specific referential associations. For instance, the metal grating (generally used in industrial application for overhead platforms or steps) in *Home Box Office*, 1983 (ill. 2), simulates the gridded window façade of a high-rise office tower. Given that there is an obvious difference in scale and function between the two, the fact that the grating in its new position can be read as a post and beam structure indicates a translatability between standards. The piece, however, clearly displays an incompatibility between building types in the built environment in the discrepancy between "office" and "home". This discrepancy is presented without commentary, just as the uninflected title (referring to the American cable television company) factually presents the words side by side.

Parade, 1983 (ill. 3), continues the architectural theme, but instead of the juxtaposition of discrete elements, a resemblance to a billboard actually is constructed. Part of the urban fabric lining expressways or inhabiting tops of buildings (whose only function is to deliver information with no necessary care for its architectural context), a billboard is a sign that assumes an architectural scale. It is a type of building which is

Teils zu seinem Ganzen beschäftigt; die Grundfunktion des Titels einer Arbeit einerseits und die Ähnlichkeit zu einer Funktion außerhalb der Skulptur andererseits ist vorläufiger Beweis.) Dadurch, daß *Industrial/mine/Theirs* sowohl am Boden parallel zur Wand, als auch an derselben installiert ist, gibt es mehrere Arten, die Skulptur zu sehen bzw. sie zu lesen. Allerdings scheinen diese Lesearten entlang zweier Achsen zu verlaufen: von links nach rechts oder rechts nach links für die Objekte am Boden und von jedem Objekt zu seinem korrespondierenden Wandelement hinter ihm. Wenn wir diese Einschränkungen genauer betrachten, dann erkennen wir, daß das Ganze ähnlich wie ein Satz funktioniert, mit einer horizontalen Achse von austauschbaren Teilen (der metonymischen Kette oder Verbindungsachse) und einer unveränderlichen vertikalen Achse (der metaphorischen Serie oder Auswahlachse), die Wand und Bodenelemente miteinander verbindet. Die Horizontale liest sich als die Transformation industrieller Prozesse in der Zeit; die Vertikale liest sich als die Evolution der Objekte zu Zeichen, obwohl die »Objekte« weiterhin als synchronische Spuren, als Darstellungen erhalten bleiben. Wichtig ist dabei die Funktion oder der Wert eines jeden Elements innerhalb eines Systems als Ganzem (sowohl intern, als auch extern) und demzufolge die Evolution von Objekt zu Zeichen. Die direkten Bezüge einzelner Elemente – wie etwa des Plastikmodells einer Raffinerie zu seinem wirklichen Gegenstück – sind dagegen von sekundärer Bedeutung.

Wir können somit Collyers Skulptur sein ganzes Werk hindurch lesen, da seine Arbeiten immer eine interne Konstruktion (linguistisch gesehen die Verbindungsachse) mit einem externen Bezugspunkt (der Auswahlachse) verbinden. Wenn diese Bezugnahme dadurch entsteht, daß die interne Konstruktion aus dem Materialensemble eine Ähnlichkeit zu etwas Externem bildet und man darüber hinaus diese interne Konstruktion auch als formulierte sieht, weiß oder erkennt man, daß das äußere System ebenfalls ein konstruiertes ist. Jede Skulptur kann somit gelesen und auch in ein anderes Bedeutungsschema hineingelesen werden. Und da jede Skulptur innerhalb eines bestimmten Bedeutungs- (und Kommunikations-)systems Sinn ergibt, legt diese Anspielung den Verdacht auf Kritik nahe. Eine Kritik artikuliert das System, das sie kritisiert und ist deshalb, was auch immer sie enthüllt, weiterhin an die Sprache dieses Systems gebunden. Collyers Skulptur von 1981 hat sich, so gesehen, auf Repräsentationssysteme beschränkt, die auf uns wirken. Wir sollten gar nicht die Benutzer dieser Sprache sein.

Die nächste Gruppe von Arbeiten Robin Collyers aus dem Jahr 1983 folgt einer anderen Form von Verweis und Strategie, als die eben besprochene von 1981. Diese Arbeiten neigen zu einem begrifflichen Charakter in Richtung architektonischer Proportionierung und Design. Sie sind größer als Maquettes und kleiner als Gebäude und stehen im Raum der Galerie wie in einer Landschaft. Sie sind Teil des physischen Galerieraums, zugleich aber auch über assoziative Verbindung und Dimensionsverschiebung Teil der städtischen Landschaft außerhalb der Galerie. Die »Verschiebung«, von der hier gesprochen wird, geschieht zum einen dadurch, daß das Objekt/die Ware eine Gebrauchsdimension hat, an die wir gewohnt und deren wir uns auch bewußt sind, wenn wir mit einem bereits bekannten Objekt in der Galerie konfrontiert

“an architecture of communication over space” and in which “the sign is more important than the architecture” (*Learning from Las Vegas*). *Parade* does not merely combine materials that have been purchased ready-at-hand for the purposes of construction, it takes an already used material, i.e., an aluminum printing plate with its registered information, and puts it to another use. The metal is used for its planar qualities and for its structural strength. Thus, both the “sign” and supporting structure adopt this same photo-etched material. An analogy exists, of course, between the imprinted plate and a billboard, the plate being used here as a scaled-down sign for, or model of, a real billboard. Considering that it has been cropped and that the text and images are sideways, the information on the plate obviously is not functional. All the same, for purposes of representation, it can stand for and we can read the construction as an image of a billboard.

Yet if we discount the message of this plate (as the sculptor would appear to have), then in *Parade*, a sign seems to have been used purely for its material rather than communicative function, as if one took a sheet of steel or aluminum with a sign printed on it as material for roof or wall of one’s makeshift shelter. The subversion of an original communicative function is only partial as a sign in this state can still be read whatever the context of its use. *Parade* reproduces this double condition, using signs as material, letting materials be read as signs. And yet, by the fact the subversion of the sign takes place within the sign’s own context and function, namely that of a billboard, *Parade* suggests (unlike *Industrial/mine/Theirs*) that languages and sign systems that come before and determine us may be adapted for our own use beyond an intended function or communication. *Parade* turns a readymade material – a material that is also a sign – to another constructive purpose. But it accomplishes this material transformation within a construction that still signifies and communicates a value other than the original message (thus, it is critical of the original message and sign process and at the same time positive in being a new construction of signification). *Parade* is a sign of another value while itself materially accomplishing this value through a new construction.

Parade and *Home Box Office* rely on resemblance to trigger the association of model to reality. Of the three works exhibited together in 1983, only *New Commercial/Residential*, 1983 (ill. 4), includes a familiar commodity object of domestic use in its ensemble. Whereas the other two works incorporated readymade materials, in reality these materials are usually hidden away in a specialized process, practice or product – the steel reinforcing rods in concrete structures, the printing plates in the product of a magazine (*Parade*) or they disappear in use, as in the real function of the metal grating in *Home Box Office*. This disappearance initially lends the element its “metaphoric” capacity: we tend to first read an element as the “something else” the ensemble suggests. Compared to the other two works that inhabited their own “landscape”, the oddity of *New Commercial/Residential* is the disproportion of scale between the two elements. (In the reality *Home Box Office* depicts a disproportion exists, though not actually in the work itself.) We stood above *Home Box Office* and *Parade*, but we accepted the coherence of their frame of reference; we shared their physical space but were outside the space of their coherence.

werden, zum anderen aufgrund einer assoziativen Dimension, die entsteht, wenn wir die Ähnlichkeit des Ensembles etwas Größerem in der (Außen-)Welt gegenüberstellen.

Wie alle Arbeiten von Collyer setzen sich auch diese Skulpturen aus Konfigurationen unveränderter oder kaum veränderter, industrieller und kommerzieller Materialien zusammen; es handelt sich also um Gebrauchsgegenstände oder vorgefertigte genormte Teile, die kombiniert werden, um ganz bestimmte Assoziationsbezüge entstehen zu lassen. So täuscht zum Beispiel das Metallgitter (das in der Industrie normalerweise für Plattformen oder Treppen verwendet wird) in *Home Box Office* von 1983 (Ill. 2) die gerasterte Fensterfassade eines Bürohochhauses vor. Obwohl ein offensichtlicher Unterschied in Größe und Funktion zwischen Metallgitter und Fensterfassade besteht, ist die Tatsache, daß das Raster in seiner neuen Platzierung als Balkenkonstruktion gelesen werden kann, ein Hinweis auf die Übertragbarkeit von Normen. Allerdings ist die Diskrepanz zwischen »office« und »home« in diesem Stück eine klare Aussage darüber, daß Konstruktions-typen und konstruierte Umwelt nicht immer kompatibel sind. Die Diskrepanz wird ohne Kommentar präsentiert, so wie der Titel (der auf eine amerikanische Fernsehgesellschaft verweist) einfach ein Wort neben das andere setzt.

Parade von 1983 (Ill. 3) ist eine Weiterführung des architektonischen Themas. Anstatt jedoch einzelne Elemente einander gegenüberzustellen, wird hier die Kopie einer Plakatwand konstruiert. Plakatwände sind Teil der städtischen Landschaft entlang unserer Schnellstraßen oder besetzen die Dächer von Häusern (wobei ihre einzige Funktion darin besteht, Information zu liefern, ohne auf ihren architektonischen Kontext Rücksicht zu nehmen). Eine Plakatwand ist ein Schild/Zeichen, das architektonische Ausmaße annimmt. Sie ist eine Art Gebäude, das »eine Architektur raumübergreifender Kommunikation« darstellt, wobei »das Zeichen/Schild wichtiger ist als die Architektur«, (*Learning from Vegas*). *Parade* verbindet nicht nur griffbereite Konstruktionsmaterialien, sondern verwendet auch bereits gebrauchtes Material, d.h. eine Druckplatte aus Aluminium mit der auf ihr gespeicherten Information, um sie zweckentfremdet einzusetzen. Das Metall findet Verwendung, weil es flach und widerstandsfähig ist. Und so wird das gleiche Photomaterial für beides verwendet, für das »Zeichen« und für seinen Träger. Naheliegenderweise besteht eine Analogie zwischen bedruckter Platte und Plakatwand, wobei die Druckplatte hier als verkleinertes Zeichen oder Modell für eine echte Plakatwand benutzt wurde. Die Information auf der Platte selbst hat offensichtlich keine Funktion, da die Platte zerschnitten wurde, und Text und Bild horizontal liegen. Und dennoch steht die Platte für eine Plakatwand und können wir die Konstruktion als Bild einer solchen lesen.

Wenn wir aber die Aussagen dieser Platte ignorieren (wie es der Bildhauer anscheinend getan hat), dann scheint es, als ob in *Parade* ein Schild nur seines Materials wegen und nicht seiner kommunikativen Funktion halber benutzt wurde. So, als ob man eine mit einem Zeichen bedruckte Stahl- oder Aluminiumplatte verwenden würde, um für einen Unterschlupf ein Dach oder eine Wand zu bauen. Die Unterwanderung einer ursprünglichen kommunikativen Funktion ist aber eine nur teilweise, da ein Schild auch in diesem Zustand unabhängig vom Kontext seiner Verwendung noch immer gelesen und

With *New Commercial/Residential* our relation is split. While we still maintain that first relation, standing above the box constructed of some type of building board and plywood, the disproportion is heightened by the human scale of use of the plastic water storage tank. The awkwardness of this relation, however, turns us to what appears most makeshift in this construction.

Taking a lead from its title ("New Commercial/Residential" is the signage posted on lots where zoning allows commercial or residential building for development), we can construe the work as condemning the commercialization of the environment, where property is bought and sold and buildings constructed on speculation with little or no concern for the urban fabric. Structures are built cheaply and to pattern, their function indicated by signs rather than form. ("The duck [a particular store in the shape of a duck] is the special building that *is* a symbol; the decorated shed is the conventional shelter that applies symbols," *Learning from Las Vegas*.) In *New Commercial/Residential*, a "standardized" box (corresponding perhaps to standard steel post and beam cinderblock construction) has been built and modified by the addition of crenellation. Crenellation, a sign or symbol that turns one thing into another, may express one value on a house and another on a commercial structure, such as souvenir shops or tourist attractions, for instance. We hold it suspect in that it can switch ambivalently in its reference and ideological value.

But doesn't the versatile sign character of the crenellated box point to multiple uses and users thereby shifting the work itself to appreciative and not only negative associations? Perhaps *New Commercial/Residential* is not simply a critique. Take the symbol of the crenellation once again – we might recall any number of stores and restaurants we have encountered on strips and malls with this or other symbolic decoration appliquéd to their identical shells; but if we think of the crenellation in its touristic function, then its tackiness refers not to the ideological subterfuges of corporate theme parks such as Disneyland but to commercial enterprises of individual entrepreneurs on any number of highways. As much as we might object to their appearance and lack of integration in their milieu, they usually express the individual owner and maintain a hand-made value that does not fool us for what they are. (Postmodernist architects alone do not have the monopoly on the use of signs and symbols; their proliferation around us point to a common need.) This shift to and valuation of individual use seems the positive message of *New Commercial/Residential*. That Collyer himself can take an ordinary, cheap and not at all well-designed or attractive water tank and put it to a new signifying use indicates this change of value.

These three sculptures direct our attention to landscape and architecture as the signs around us and away from the systems of representation that preoccupied Collyer in his 1981 works with their legacy of his semiotic investigations of the late 1970s. The passage from critique of system of representation to regaining signs leads to an unravelling of representation towards individual use and, of course, towards the vernacular. *New Commercial/Residential* helps point us in that direction.

Many of Collyer's photographs seem to record an "inventory" of vernacular fabrications. The put-together quality of Collyer's sculptures finds a source in these structures that he

verstanden werden kann. *Parade* ist eine Reproduktion dieser Zweifachbedingung, indem es Schilder als Material verwendet und zugleich Material als Zeichen lesen läßt. Die Unterwanderung des Schildes findet innerhalb des Kontexts und der Funktion des Schildes selbst, nämlich einer Plakatwand, statt, und so suggeriert *Parade* (anders als *Industrial/mine/Theirs*), daß Sprachen und Zeichensysteme, die bereits existieren und uns mitdefinieren, auch für unseren eigenen Gebrauch über ihre anfangs intentionierte Funktion oder Kommunikation hinaus adaptiert werden können. In *Parade* wird vorgefertigtes Material, das auch ein Zeichen ist, für einen anderen konstruktiven Zweck verwendet. Die Materialverwandlung gelingt bei dieser Arbeit innerhalb einer Konstruktion, die nach wie vor signifikant ist und einen der ursprünglichen Aussage fremden oder neuen Wert vermittelt. (In diesem Sinne verhält sich das »neue Zeichen« kritisch gegenüber der ursprünglichen Aussage, zugleich aber auch positiv, indem es eine neue Bedeutungskonstruktion aufbaut.) *Parade* ist ein Zeichen für einen anderen Wert, während es gleichzeitig selbst diesen Wert durch eine neue Konstruktion erschafft.

Parade and *Home Box Office* stützen sich beide auf Ähnlichkeit, um Assoziationen vom Modell zur Realität hin auszulösen. Von den drei 1983 zusammen ausgestellten Werken enthält nur das Ensemble *New Commercial/Residential* von 1983 (Ill. 4) ein allgemein bekanntes Warenobjekt aus dem Haushaltsbereich. Wohl integrieren auch die anderen zwei Arbeiten vorgefertigte Materialien, doch diese Materialien sind meist in einem spezialisierten Prozeß, im Gebrauch oder Produkt versteckt – die Stahlträger in Betonkonstruktionen, die Druckplatten in der Zeitschrift (*Parade*) – oder sie verschwinden ganz in ihrer Verwendung, wie es bei der realen Funktion des Metallgitters in *Home Box Office* geschieht. Dieses Verschwinden verleiht dem Gegenstand eine »metaphorische« Qualität. Wir lesen einen Gegenstand zuerst als das »andere«, das durch das Ensemble suggeriert wird. Wenn wir *New Commercial/Residential* mit den beiden anderen Arbeiten vergleichen, die auch ihre eigene »Landschaft« bewohnten, dann liegt in diesem Fall das Seltsame dieser Arbeit in dem unproportionierten Größenverhältnis der beiden Teile. (In Wirklichkeit zeigt *Home Box Office* ein Mißverhältnis, das existiert, wenn auch nicht in der Skulptur selbst.) Bei *Home Box Office* und *Parade* überragten wir die Konstruktion, akzeptierten aber ihren Bezugsrahmen; wir teilten ihren physischen Raum, befanden uns jedoch zugleich außerhalb des Raumes ihrer Kohärenz. Mit *New Commercial/Residential* spaltet sich unser Verhältnis. Denn obwohl wir nach wie vor diese erste Relation aufrechterhalten, indem wir über einer aus irgendeinem Baumaterial und Spanholz konstruierten Kiste stehen, ist das Mißverhältnis durch das menschliche Maß des Wassertanks aus Plastik nur noch mehr betont. Diese Beziehung ist so ungeschickt, daß unser Blick unmittelbar auf das, was an dieser Konstruktion äußerst behelfsmäßig erscheint, gelenkt wird.

Orientiert man sich am Titel (»New Commercial/Residential« wird als Schild auf leeren Grundstücken aufgestellt, wenn Stadtverwaltungen Industrie- und Wohnungsansiedlung zulassen), können wir das Werk als Kritik an der Vermarktung unserer Umwelt verstehen, in der Grund gekauft und verkauft und mit Gebäuden ohne Rücksicht auf die städtische Umge-

has recorded, not just in their look, but in the activity itself. (Collyer does not attempt to create a mere resemblance; mere resemblance functions within a semiotic process.) Thus, they are suggestive of the handyman adaptation of pre-processed material to another, personal use: public "signs" put to private purpose. Lévi-Strauss has analysed this activity's mechanisms under the term *bricolage* in *La Pensée sauvage*. The *ad hoc* appropriation of industrial products for personal use is not to be taken as evidence of the individuality or oddity of human endeavour; rather it is to be seen as one token of the transposition of the socio-cultural landscape into a sign system. Changes in the commodity process, which have led to the "ruin" of the industrial landscape, here lead to the invention of a new fragmented reality of personal value. The ready-at-hand components of industrial production become the semantic and syntactic elements of a newly constructed language.

Bricolage is not just an unconscious process using the materials and tools at hand; it is meant to signify as well: the oddly transformed vehicles and strangely fitted sheds of Collyer's photographs may be exactly that – odd; but the customized character of others points to a communicative value. *The Zulu (European Version)* and *Wonder Mini Storage*, 1985 (ill. 6), comprise evidence of some of those objects scaled up to human proportion and to the size of made things in the world from the earlier "models" of 1983. Nonetheless, this fact does not help us with the opacity of a work like *The Zulu* where the lack of a concatenated part-to-part construction prevents us from piecing together meaning on the model of language. Instead, the "seamlessness" of its construction from vacu-form plastic and black plexiglas seems to suggest the opaque surface of a photograph, another of society's saturating representations. Thus *The Zulu* integrates itself into the environment while being completely *other* from it at the same time. Language, however, is never absent from the image. The resistance we encountered in *The Zulu* has been transformed into a negative command between language and image in the third piece of this grouping, *No Darlene*, 1985 (ill. 5), which was the first of Collyer's works to use light box and photographic image (Collyer consistently has worked with photography and photo-text), elements which would become dominant in the ensuing groups of sculptures to the present. While the negation of *No Darlene* is ambivalently directed – the use of an image can never be controlled – negation may be a two way street: as subjects of authority, we may also reject an image that is presented to us.

* * *

Robin Collyer's sculptures register the transformation in culture from the order of material production to that of sign systems and from an economy of production to one of consumption. We should not assume the devolution from object into sign to be a passive consumption. It is just as much an active transformation. Collyer's constructions compose one system while dismantling another. Because his sculptures do not merely replicate manmade structures in the world, but are capable themselves of a signifying function, they engage in a dialogue with the forms, signs, symbols, and values of the

Welt. Die Strukturen selbst werden billig und nach einheitlichem Muster errichtet, ihre Funktion wird eher durch die Beschilderung als durch ihre Form ausgedrückt. (»Die Ente (ein Geschäft in der Form einer Ente) ist das besondere Gebäude, das Symbol; die geschmückte Hütte ist die konventionelle Unterkunft, die Symbole verwendet.« aus *Learning from Vegas*). Für *New Commercial/Residential* wurde eine »standardisierte« Kiste (die möglicherweise einer handelsüblichen Stahl-, Balken- und Klinkerkonstruktion entspricht) durch eine zusätzliche Krenelierung (Zinnen) erweitert und verändert. Zinnen, ein Zeichen oder Symbol, das ein Ding in ein anderes verwandelt, können bei einem Haus einen Wert zum Ausdruck bringen, bei einer kommerziellen Konstruktion dagegen, wie etwa Souvenirläden und Touristenattraktionen, einen anderen Wert. Uns ist es dadurch, daß es mit scheinbarer Leichtigkeit von einem Modus zum anderen (von seiner Referenz zum ideologischen Wert) schwingen kann, suspekt.

Aber ist es nicht vielmehr so, daß das vielfach verwendbare Zeichen und der Charakter der bezinnten Kiste auf viele Verwendungszwecke und Benutzer zeigt und somit das Werk auch in den Bereich der wertschätzenden und nicht nur der negativen Assoziationen bringt? Vielleicht ist *New Commercial/Residential* doch mehr als nur Kritik. Bei der Betrachtung des Zinnensymbols werden wir an viele Geschäfte und Restaurants in Einkaufszentren erinnert, die dieses oder andere Symbole auf ihre ansonsten identisch gestalteten Strukturen aufgesetzt haben; sobald wir allerdings die Krenelierung in ihrer touristischen Funktion bedenken, erinnert uns ihr kitschiges und geschmackloses Erscheinungsbild weniger an die ideologischen Versteckspiele von Vergnügungsparks wie etwa Disneyland, sondern an kommerzielle Unternehmen einzelner Geschäftsleute etc., wie sie hier an den Schnellstraßen zu finden sind. Obwohl wir ihr Aussehen und ihre mangelnde Integration in ihre Umwelt beklagen, drücken sie doch die Individualität ihrer Besitzer aus und haben eine Art handgefertigten Wertes, der uns allerdings nicht von dem, was sie wirklich sind, ablenken kann. (Die postmodernen Architekten besitzen kein Monopol im Gebrauch von Zeichen und Symbolen; die vielfältige Verwendung derselben allerorts zeugt von einem gemeinsamen Bedürfnis.) Gerade diese Hinwendung zum und Wertschätzung des individuellen Gebrauchs scheint die positive Aussage in *New Commercial/Residential* zu sein. Und diesen Wertewechsel demonstriert Collyer dadurch, daß er einen einfachen, billigen und keineswegs anziehend gestalteten Wassertank als neuen Bedeutungsträger einsetzt.

Die drei genannten Skulpturen lenken unseren Blick auf Landschaft und Architektur als uns umgebende Zeichen und fort von den begrifflichen Systemen, die Collyer intensiv in den auf seinen semiotischen Untersuchungen der späten 70er Jahre basierenden Arbeiten von 1981 beschäftigten. Der Weg von der Kritik an begrifflichen Systemen zur Wiedergewinnung von Zeichen führt dazu, daß sich das Begriffliche auflöst und für den individuellen und natürlich auch den volkstümlichen Gebrauch zugänglich wird. *New Commercial/Residential* hilft uns, diese Richtung einzuschlagen.

Viele der Photos von Collyer scheinen eine Art »Inventar« volkstümlicher Fabrikation zu sein. Die zusammenge-

dominant commercial and industrial commodity culture we inhabit which is both descriptive and critical. His constructions never take the shape of a simple display. While the ensembles of materials as a whole refer to objects, structures or sign systems, because the materials are both put together and articulated, the sculptures assert their own independent meaning. These hybrid constructions tend to undermine the values of the systems their materials originate from and assert instead the individuality of the *maker* in their place. Robin Collyer the artist, however, is only a substitute for the *bricolage* process which is the positive pole of value in works that in one ensemble can make references both critical and affirmative.

Collyer has pursued the relation between object and system – or the logic of this interaction since it reflects a changing cultural logic – through works where objects, images and language intersect in different combinations. The works from 1987 on are not any more complex for these relations but they are the most varied in that they bring photography and language (through the printed matter of advertising, packaging, newspaper or magazine) into the presentation of sculpture. With the incorporation of the image and its textual component, these works are more explicit in their communicational function and carry a dual reference. On the one hand, the vernacular character of the assemblage is an affirmation of the manipulation of pre-given signs and symbols for one's own purpose; on the other, the textual or pictorial components allow the sculpture to function on a critical level with those very elements taken over from the dominant culture. In effect (and once again), one and the same material has two different ends, a positive expression and a negative critique: materials that still carry a sign function are used to make a new construction that imparts other values. Where there was one sign, there are now at least two.

These works continue the architectural orientation of the sculptures of the early and mid 1980s with their sign function and vernacular character. But now the vernacular character has a more critical edge. Exemplary of this, as well as in its initiation of this new direction of Collyer's work, is the 1987 piece *NO TV (Stoa Brokdaon Finis)*, (ills. 7,8). "Stoa brokdaon finis" is pidgin english for "store broke-down finish," meaning a bankrupt store. Collyer travelled to the South Pacific in 1986 where he says "I saw many objects from western-industrial culture used in unlikely ways. Discarded signs were used to make shelters. Containers were used for decoration and copyrighted material was duplicated without permission. I felt very close to this situation. My work shares some of this casual use of others peoples materials." Thus, in the positive manner *New Commercial/Residential* predicted and illustrating this statement, *NO TV* makes a shelter from the discarded fragments of western-industrial culture (sheets of metal, signs, discarded shelving, table frame, newspapers). Just as pidgin english transforms the English language – the language of imperialism – to its own needs of communication, so too a re-fashioning takes place here.

At the same time these positive claims are made, another agenda is also clearly at play. This construction is made in the West of the objects of the West and any shelter it suggests (put together from discarded elements) could only address the crisis of the homeless in North America in the 1980s (and

setzte Qualität seiner Skulpturen basiert wesentlich auf diesen Strukturen, und dies nicht nur hinsichtlich ihrer Erscheinung, sondern auch im Tun selbst. (Collyer versucht nicht, bloße Ähnlichkeit zu schaffen; bloße Ähnlichkeit funktioniert innerhalb eines semiotischen Prozesses.) Entsprechend erinnert sein Vorgehen an das eines geschickten Bastlers, der sich vorgefertigtes Material zu einem neuen, persönlichen Zweck aneignet: öffentliche »Zeichen« werden für einen persönlichen Zweck umgedeutet. Lévi-Strauss hat den Mechanismus dieser Aktivität in *La Pensée sauvage Bricolage* genannt. Die *ad hoc* Inbesitznahme industrieller Produkte für den persönlichen Gebrauch soll nicht als Beweis für Individualität oder Eigenartigkeit menschlichen Bestrebens verstanden werden; vielmehr ist sie ein Beispiel für die Transposition der sozio-kulturellen Landschaft in ein Zeichensystem. Veränderungen im Herstellungsprozeß, die zum »Ruin« der industriellen Landschaft führten, führen hier zu Erfindung und Gestaltung einer neuen, fragmentierten Wirklichkeit persönlichen Werts. Die Fertigteile industrieller Produktion werden zu semantischen und syntaktischen Elementen einer neu konstruierter Sprache.

Bricolage ist nicht nur ein unbewußter Prozeß, der sich verfügbarer Materialien und Werkzeuge bedient; er soll zugleich auch etwas bedeuten: Die seltsam veränderten Fahrzeuge und ebenso seltsam aneinandergefügten Hütten in Collyers Photos sind vielleicht eben das – seltsam; der individuelle Charakter anderer Arbeiten weist jedoch auf einen kommunikativen Wert hin. *The Zulu (European Version)* und *Wonder Mini Storage* von 1985 (Ill. 6) entsprechen zum Teil einigen dieser Objekte, die auf menschliche Proportionen und die Größe von Fertigprodukten wie in der Aussage der früheren »Modelle« von 1983 vergrößert wurden. Dennoch hilft uns das kaum, die Undurchdringlichkeit eines Werkes wie *The Zulu* zu überwinden. Da hier eine Verbindung der einzelnen Elemente untereinander fehlt, ist es uns unmöglich, in Anlehnung an das Modell Sprache Bedeutung zu erkennen. Vielmehr hat die »Nahtlosigkeit« dieser Konstruktion aus vacuumgeformtem Plastik und schwarzem Plexiglas etwas mit der undurchsichtigen Oberfläche eines Photos gemeinsam und ist ein weiteres Beispiel für die saturierenden Abbildungsformen unserer Gesellschaft. Auf diese Weise integriert sich *The Zulu* in seine Umgebung, während es gleichzeitig etwas völlig anderes ist. Sprache ist allerdings im Bild immer präsent. Der Widerstand, der in *The Zulu* spürbar ist, wird im dritten Stück dieser Gruppe, *No Darlene* von 1985 (Ill. 5), in einen negativen Befehl zwischen Sprache und Bild verwandelt. Dies ist auch das erste Werk, in dem Collyer einen Leuchtkasten und ein photographisches Bild verwendet. (Collyer hat beständig mit Photographie und Phototext gearbeitet), beides Elemente, die in den folgenden Skulpturengruppen und bis heute in seiner Arbeit dominieren. Während die Verneinung in *No Darlene* zweideutig ist – der Gebrauch eines Bildes kann nie kontrolliert werden – ist Verneinung an sich möglicherweise ein zweiseitiges Schwert: als Autoritätssubjekte können auch wir ein Bild, das uns präsentiert wird, ablehnen.

* * *

1990s). Moreover, as the title states, this construction can just as well be interpreted as a collapse: a bankrupt store. One of the two faces of the structure is made of disused retail shelving, and the other of a lightbox faced with pages from a local (Toronto) tabloid newspaper (actually they are onesided photocopies on newspaper) as if an empty store front had been papered over. Acting as a sign for vacancy or bankruptcy, the lightbox also becomes a vehicle for the presentation of an implicit critique of this particular newspaper. By merely splaying out the pages of part of one day's edition the presentation shows the newspaper as a primary vehicle for advertising. In addition, in the room left for articles, the paper's pursuit of a rhetorical politics and a conservative social agenda stands clear. While the newspaper daily runs a pinup, that particular day (April 1), the pinup was cut up and spread throughout the paper as a puzzle, reinforcing the editorial commodification of women. (The other lightbox has a photo-transparency of the newsvehicle of a local tabloid television station. The photograph is crossed out by the international symbol for "no" of the title *No TV*, a negation reinforced by the spelling out of "NO" in the structural support and circumference of the upended tabletop.)

The dual nature of the signs brought about by the sculpture's construction allows the artist to speak back with the very materials, signs and representations taken from the dominant culture. Such is the case with *What Affects*, 1987 (ill. 12), which houses various forms of printed matter – of a business newspaper's advertising campaign ("what affects business affects the world," etc.); poster ("all men are not created equal"); and car sticker ("Don't touch this vehicle unless you are completely naked."), all suggesting various power relations. The insinuation of these social relations in all strata of society is confirmed by the construction whose scale changes internally to be taken at one moment as a scale reduction perhaps of a factory building and at another as a life-size businessman's, or, more likely with its typewriter return, a secretary's desk.

Stadium, 1988 (ill. 9), whose profile reproduces a stadium in section, may refer to a local (Toronto) event of an unwanted domed stadium that drove up land values, forced artists out of studios, etc. However, *Stadium*, with its dilapidated retail shelving, stacked bus shelter seats, and empty lightbox, suggest perhaps (like *NO TV*) a society that is broken down and bankrupt culturally and economically while still maintaining escapist representations of itself which it presents to the people as "bread and circuses." *Stadium* does not need to present a critique through an image or advertisement that might have occupied the lightbox; its very emptiness is more appropriate than any critical image which could have been presented.

An ideological representation (a spectacle of sorts) undermined by an economic reality that produces the ideological conditions for it in the first place is addressed by *Things Men*, 1991 (ill. 13), whose manufacture coincides with the year of the Gulf War (compare as well *Vent* and *Penthouse Whitehouse Lighthouse*, ill. 14, 15). The presentation simply juxtaposes a commercial sidewalk signboard with packaging of Viet Nam war toy models, a simulated game table and a lightbox of a photograph (taken by the artist) of fuselages, junked parts and

Robin Collyers Skulpturen halten den kulturellen Wandel von der Ordnung materieller Herstellung in ein Zeichensystem und von einer Wirtschaft der Produktion in eine des Verbrauchs fest. Wir sollten nicht annehmen, daß die Rückentwicklung von Objekt zu Zeichen nur passiver Konsum sei. Sie ist ebenso aktiver Wandel. Collyers Konstruktionen erschaffen ein System, während sie ein anderes in Stücke zerlegen. Dabei fordern seine Skulpturen, da sie nicht nur vom Menschen konstruierte Strukturen in der Welt nachahmen, sondern selbst eine signifikante Funktion übernehmen können, einen sowohl beschreibenden als auch kritischen Dialog mit den Formen, Zeichen, Symbolen und Werten der vorherrschend kommerziellen und industriellen Warenkultur, in der wir leben, heraus. Seine Konstruktionen sind nie nur einfache Darstellungen. Während die Gesamtheit der Materialien auf Objekte, Strukturen oder Zeichensysteme verweist, beharren die Skulpturen auf ihrer eigenen persönlichen Bedeutung, da die Materialien zusammengefügt und eindeutig zu erkennen sind. Diese hybriden Konstruktionen untergraben die Werte der Systeme, aus denen ihre Materialien entstammen und betonen stattdessen die Individualität des Herstellers. Der Künstler, Robin Collyer, ist allerdings nur ein Stellvertreter für den *Bricolage-Prozeß*, der der positive Wertepol seiner Arbeiten ist, die in ein und demselben Ensemble sowohl kritische als auch bejahende Verweise enthalten können.

Collyer hat die Beziehung zwischen Objekt und System – oder die Logik dieser Interaktion, da sie eine sich verändernde kulturelle Logik reflektiert – in Arbeiten zum Ausdruck gebracht, in denen Ding, Bild und Sprache sich in vielfältigen Kombinationen überkreuzen. Seine Arbeiten sind seit 1987 in dieser Hinsicht nicht komplexer, sondern variantenreicher geworden, da sie Photographie und Sprache (vertreten durch Drucksachen aus Werbung, Verpackung, Zeitung oder Zeitschriften) in die Präsentation seiner Skulptur einbinden. Dadurch, daß das Bild und seine textliche Komponente einbezogen werden, sind diese Werke eindeutiger in ihrer kommunikativen Funktion und enthalten einen zweifachen Verweis. Auf der einen Seite bestätigt der volkstümliche Charakter der Assemblage die Manipulation vorgegebener Zeichen und Symbole für den eigenen Zweck, auf der anderen Seite ermöglicht die text- oder bildliche Komponente, daß die Skulptur auf einer kritischen Ebene mit eben jenen Teilen funktionieren kann, die der vorherrschenden Kultur entnommen sind. Und so enthält, um es einmal mehr zu betonen, ein und dasselbe Material zwei unterschiedliche Zielrichtungen, d.h. eine positive Aussage und eine negative Kritik: Materialien, denen noch eine Zeichenfunktion anhaftet, werden dazu verwendet, eine neue Konstruktion zu schaffen, die völlig andere Werte vermittelt. Wo es nur ein Zeichen gab, gibt es jetzt zumindest zwei.

Die Orientierung an der Architektur, die bereits in den Arbeiten vom Anfang und aus der Mitte der 80er Jahre mit ihrer Zeichenfunktion und ihrem volkstümlichen Charakter zu beobachten war, findet hier ihre Fortsetzung. Allerdings hat jetzt der volkstümliche Charakter eine schärfere, kritischere Stimme. Beispielhaft hierfür und diesen Richtungswandel in Collyers Arbeiten einleitend, ist *NO TV (Stoa Brokdaon Finis)*, (Ill. 7, 8). »Stoa brokdaon finis« ist »Pidgin-Englisch und bedeutet »store broke down finish« (Geschäft kaputt bankrott). 1986

bombs stored behind an American museum for the atomic bomb. The title, of course, inverts "men's things": the toys of reality and fantasy depicted here are spectacles of different orders, but of the same ideological source and function. The title sets up complex associations in its inversion, a complexity which is reinforced by the simple juxtaposition of the elements Collyer has chosen and manufactured. As with *Stadium*, the representations a society gives itself are questioned with other images of the same reality, the two simply presented in a new construction that articulates the relation but does not editorialize.

This lack of editorialization in work that is obviously critical is the mark of all Collyer's sculptures: even the first, formal sculpture was to make us pay attention to the articulation of difference. Making us pay attention is different from acting for us: in articulating representations, Collyer does not stand for us. He offers tools that are ready-at-hand for our taking.

Note

¹ Robin Collyer quotations are from an interview with René Viau in *Robin Collyer* (Ivry-Sur-Seine: CREDAC and Mulhouse: Musée des Beaux-Arts, 1991), pp.

reiste Collyer in den Südpazifik, wo er, wie er sagt, »viele Objekte aus der westlichen Kultur in bizarrer Verwendung sah. Aus weggeworfenen Schildern wurden Hütten. Aus Behältern Dekorationen, und rechtlich geschütztes Material wurde ohne Erlaubnis kopiert. Ich fühlte mich dieser Situation sehr verwandt. In meiner Arbeit ist auch etwas von dieser achtlosen Verwendung von Materialien anderer«. *NO TV* verwandelt die weggeworfenen Fragmente westlicher Industriekultur (Metallplatten, Schilder, ausrangierte Regale, Tischrahmen, Zeitungen) in einen Unterschlupf auf eben die positive Art und Weise, mit der in *New Commercial/Residential* dieser Standpunkt vorweggenommen und dargestellt wurde. So wie »Pidgin-Englisch die englische Sprache – die Sprache des Imperialismus – den eigenen Kommunikationsbedürfnissen anpaßt, findet auch hier eine Umgestaltung statt.

Parallel zu diesen positiven Behauptungen verläuft eine andere Aussagerichtung. Diese Konstruktion ist im Westen und mit Materialien des Westens entstanden, und jeglicher (aus weggeworfenen Dingen zusammengesetzte) Unterschlupf, der hier suggeriert wird, kann nur als Stellungnahme zur Krise der Obdachlosen im Amerika der 80er (und der 90er) Jahre verstanden werden. Und mehr noch, wie im Titel ausgedrückt, kann diese Konstruktion auch als ein Zusammenbruch interpretiert werden, als ein bankrottes Geschäft. Die eine der beiden Seiten besteht aus ausrangierten Ladenregalen, die andere aus einem Leuchtkasten mit Seiten aus einem lokalen (Torontoer) Sensationsblatt (tatsächlich handelt es sich um einseitige Fotokopien auf Zeitungspapier), so, als ob eine leere Geschäftsauslage mit Zeitungspapier zutapeziert worden wäre. Der Leuchtkasten als Zeichen für Leere (Vakanz) oder Bankrott wird auch als ein Mittel impliziter Kritik an dieser speziellen Zeitung eingesetzt. Allein dadurch, daß die Seiten eines Teils einer Tagesausgabe aufmontiert sind, wird die Zeitung als primäres Werbemittel enttarnt. Außerdem ist der Platz für Artikel, in denen die Unterstützung dieser Zeitung für rhetorische Politik und konservative soziale Thematik offenkundig ist, freigelassen. Ein Merkmal dieser Tageszeitung ist ein Pinup in jeder Ausgabe. An diesem speziellen Tag jedoch (dem 1. April) war das Pinup in Stücke geschnitten und als Puzzle über die Zeitung verteilt worden, ein Akt der die Vermarktung von Frauen durch die Herausgeber unterstreicht. (Der andere Leuchtkasten zeigt auf einem Dia den Nachrichtenwagen eines lokalen Fernsehsenders. Das Photo ist mit dem internationalen Symbol für »nein« aus dem Titel *NO TV* durchgestrichen, eine Verneinung, die auch durch die Schreibweise von »NO« im strukturellen Träger und im Umfang der umgekippten Tischplatte verstärkt wird.)

Die durch die Konstruktion der Skulptur bedingte Doppeldeutigkeit der Zeichen ermöglicht es dem Künstler, mit eben den Materialien, Zeichen und Repräsentanten, die der vorherrschenden Kultur entnommen sind, Stellung zu beziehen. Das gilt auch für *What Affects* von 1987 (III. 12). Hier sind verschiedene Drucksachen zusammengestellt – aus einer Anzeigenkampagne (»what affects business affects the world« [»was das Geschäft beeinflusst, beeinflusst die Welt«] etc.); ein Plakat (»all men are not created equal«, [»alle Männer sind nicht gleich«]; Autoaufkleber (»Don't touch this vehicle unless you are completely naked« [»Faß' dieses Auto nur an, wenn Du völlig nackt bist«]) – das durchweg Ausdruck von Dominanz-

verhältnissen ist. Die Anspielung auf diese sozialen Beziehungen auf allen Ebenen der Gesellschaft wird durch die Konstruktion bestärkt, deren Dimension intern so gestaltet ist, daß sie im einen Moment als Verkleinerung eines Fabrikgebäudes, im nächsten jedoch als maßstäbliche Rekonstruktion des Schreibtisches eines Geschäftsmannes oder vielleicht eher einer Sekretärin aufgefaßt werden kann.

Stadium von 1988 (Ill. 9), dessen Umriß ausschnittshaft ein Stadion zeigt, ist vielleicht als Kommentar zu einem lokalen (Torontoer) Vorfall zu verstehen. Es handelt sich um den unpopulären Bau eines überdachten Stadions, durch den Grundstückspreise in die Höhe getrieben und in der Folge Künstler aus ihren Ateliers vertrieben wurden etc. *Stadium* ist mit seinen ausrangierten Ladenregalen, aufgestapelten Bänken von Bushaltestellen und dem leeren Leuchtkasten vielleicht aber auch (wie *NO TV*) ein Symbol für eine Gesellschaft, die im kulturellen wie im ökonomischen Sinn kaputt und bankrott ist, aber dennoch in ihren Abbildungs- und Darstellungsformen Wirklichkeitsflucht bevorzugt und diese dem Volk als »Brot und Spiele« präsentiert. *Stadium* benötigt kein Bild und keine Werbung, die im Leuchtkasten Platz finden könnten, um seine Kritik anzubringen; die Leere selbst ist ausdrucksvoller und angemessener als jegliches Bild es hier sein könnte.

Eine ideologische Darstellung (eine Art Spektakel), die von einer wirtschaftlichen Wirklichkeit untergraben, zugleich jedoch wesentlich durch deren ideologische Bedingungen bestimmt wird, ist mit *Things Men* von 1991 (Ill. 13) gemeint. Die Skulptur entstand im Jahr des Golfkrieges (vgl. auch *Vent* und *Penthouse Whitehouse Lighthouse* [Ill. 14, 15]). Sie zeigt die schlichte Gegenüberstellung von einem kommerziellen Straßenschild und einer Verpackung von Vietnam-Kriegsspielsachen – eines nachgeahmten Spieltisches und eines Leuchtkastens mit einer Aufnahme des Künstlers, auf der hinter einem amerikanischen Atombombenmuseum gelagerte (Flugzeug)rümpfe, Schrotteile und Bomben zu sehen sind. Der Titel ist natürlich eine Inversion, eine Anspielung auf »Männersachen«: die hier gezeigten Spielsachen aus Wirklichkeit und Phantasie sind Schaustücke unterschiedlicher Art und dennoch derselben ideologischen Quelle und Funktion entsprungen. In seiner Inversion löst der Titel allerlei Assoziationen aus, deren Komplexität durch die einfache Gegenüberstellung der von Collyer gewählten und manipulierten Elemente verstärkt wird. Wie auch bei *Stadium* werden die Darstellungsformen, die eine Gesellschaft sich bildet, anhand anderer Bilder der gleichen Wirklichkeit hinterfragt, indem die beiden »Zeichen« in einer neuen Konstruktion gezeigt werden, die diese Beziehung, ohne sie redaktionell zu verändern, deutlich werden läßt.

Dieser Mangel an »Redaktion« in einem offensichtlich kritischen Werk kennzeichnet alle Skulpturen von Robin Collyer: bereits seine erste, faktische Skulptur sollte uns auf die Formulierung von Unterschiedlichkeit aufmerksam machen. Unsere Aufmerksamkeit zu wecken, bedeutet allerdings nicht, für uns zu handeln: Dadurch, daß Collyer uns mit bestimmten Darstellungsformen konfrontiert, wird er keineswegs zu unserem Stellvertreter. Er bietet uns lediglich unmittelbar verfügbares Werkzeug an.

Anmerkung

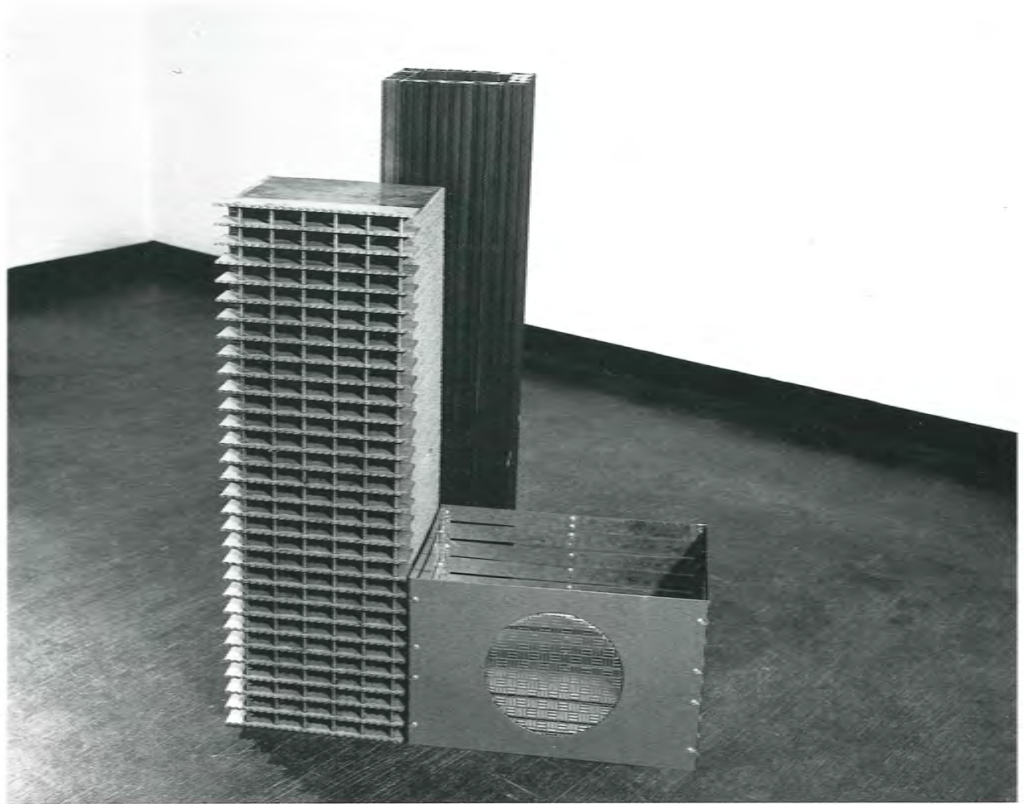
⁸ Alle Zitate von Robin Collyer sind einem Interview mit René Viau entnommen, in Robin Collyer (Ivry-Sur-Seine: CREDAC und Mühlhausen: Musée des Beaux-Arts, 1991), S. 41–43.

Übersetzt aus dem Englischen von Elizabeth Schwaiger

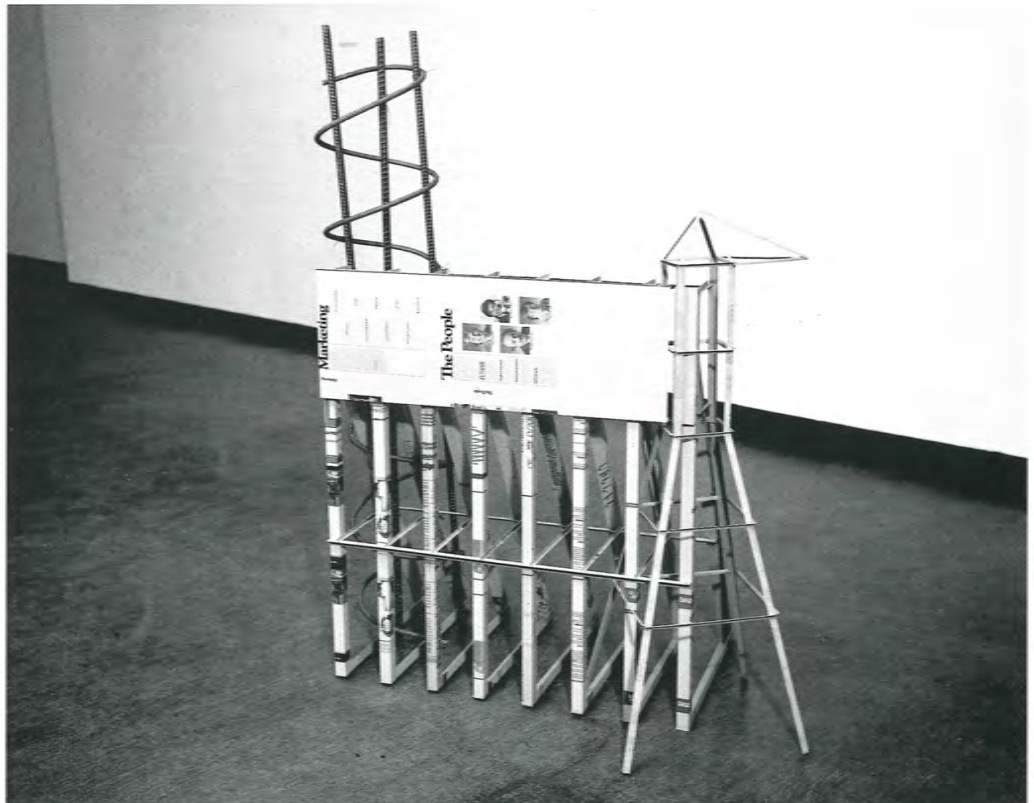


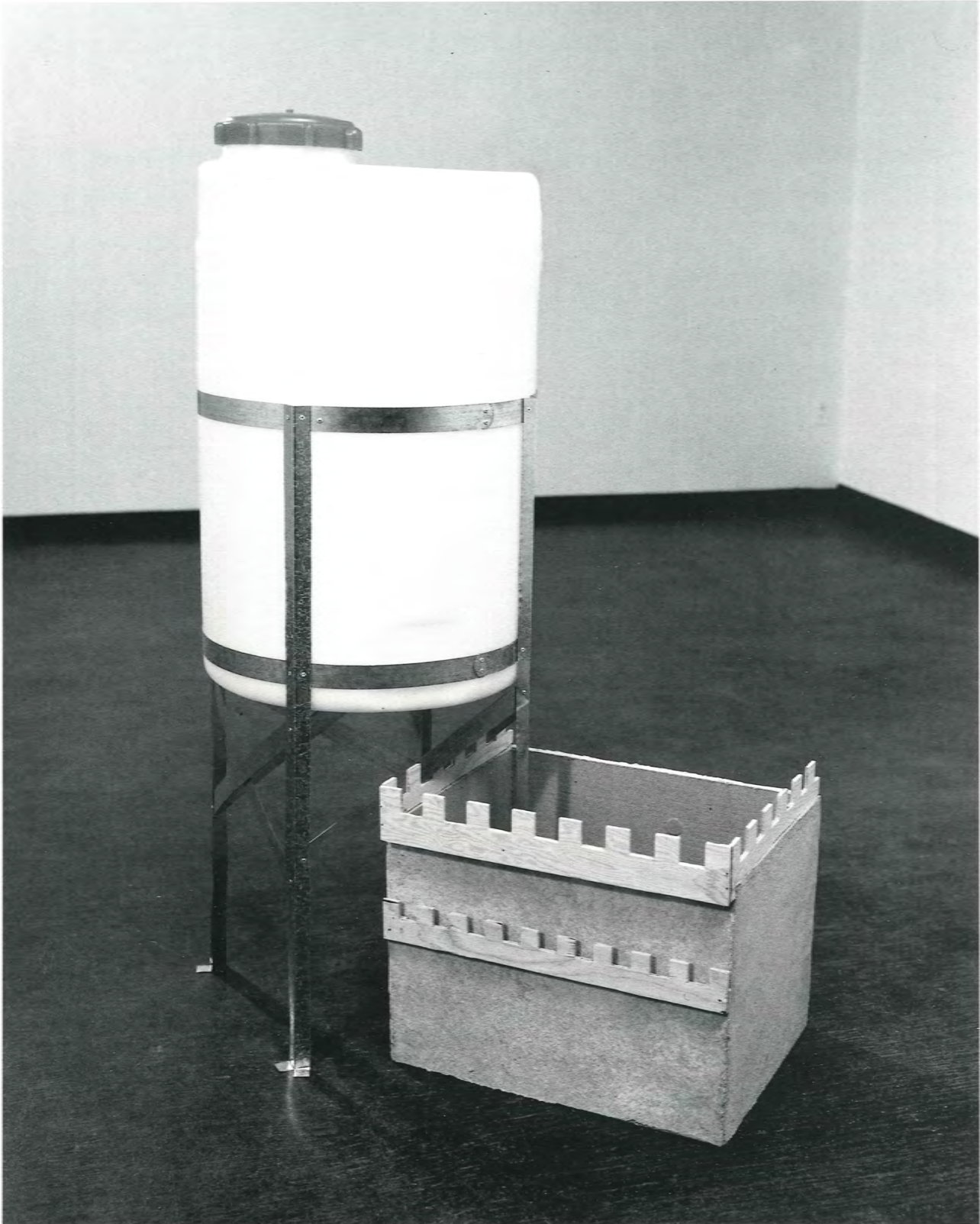
1 Industrial/mine/Theirs, 1981
Holz, Gips, Aluminium, Stahl, Plastik, Papier
183x254x114 cm
Vancouver Art Gallery

2 Home Box Office, 1983
eloxiertes Aluminium,
Beton, Zink, galvanisierter
und bemalter Stahl
107,3x80,6x57,1 cm

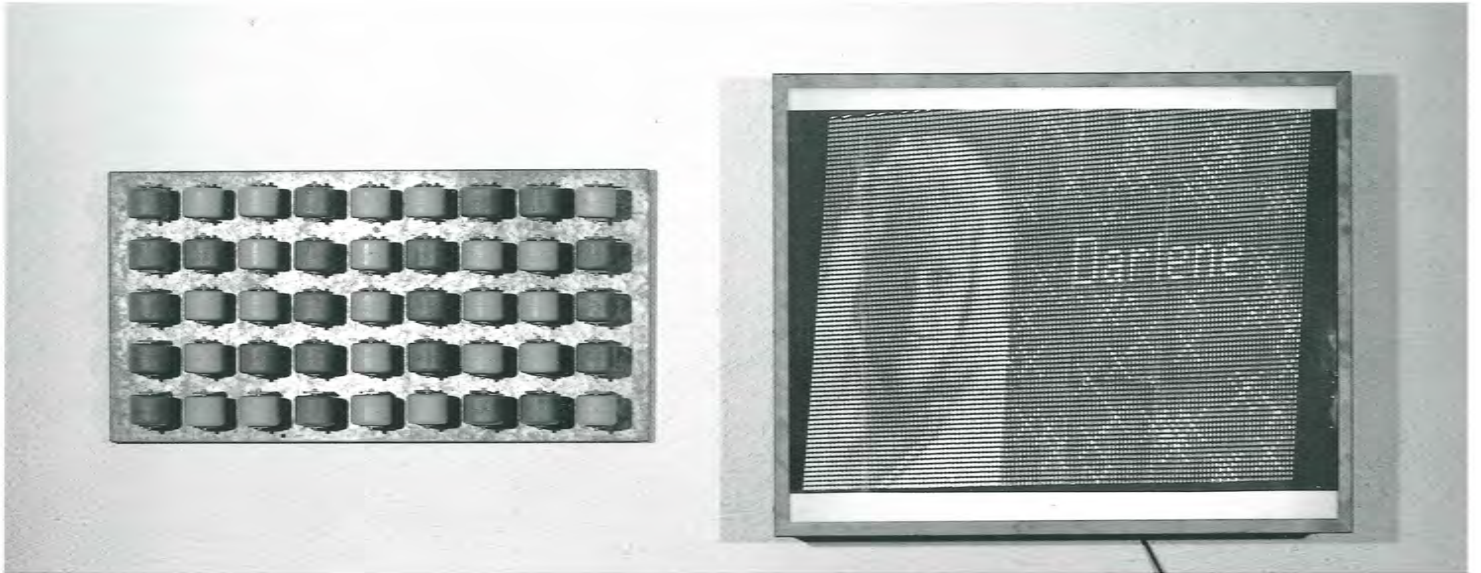


3 Parade, 1983
Aluminium, Stahl
107,3x49,5x57,2 cm

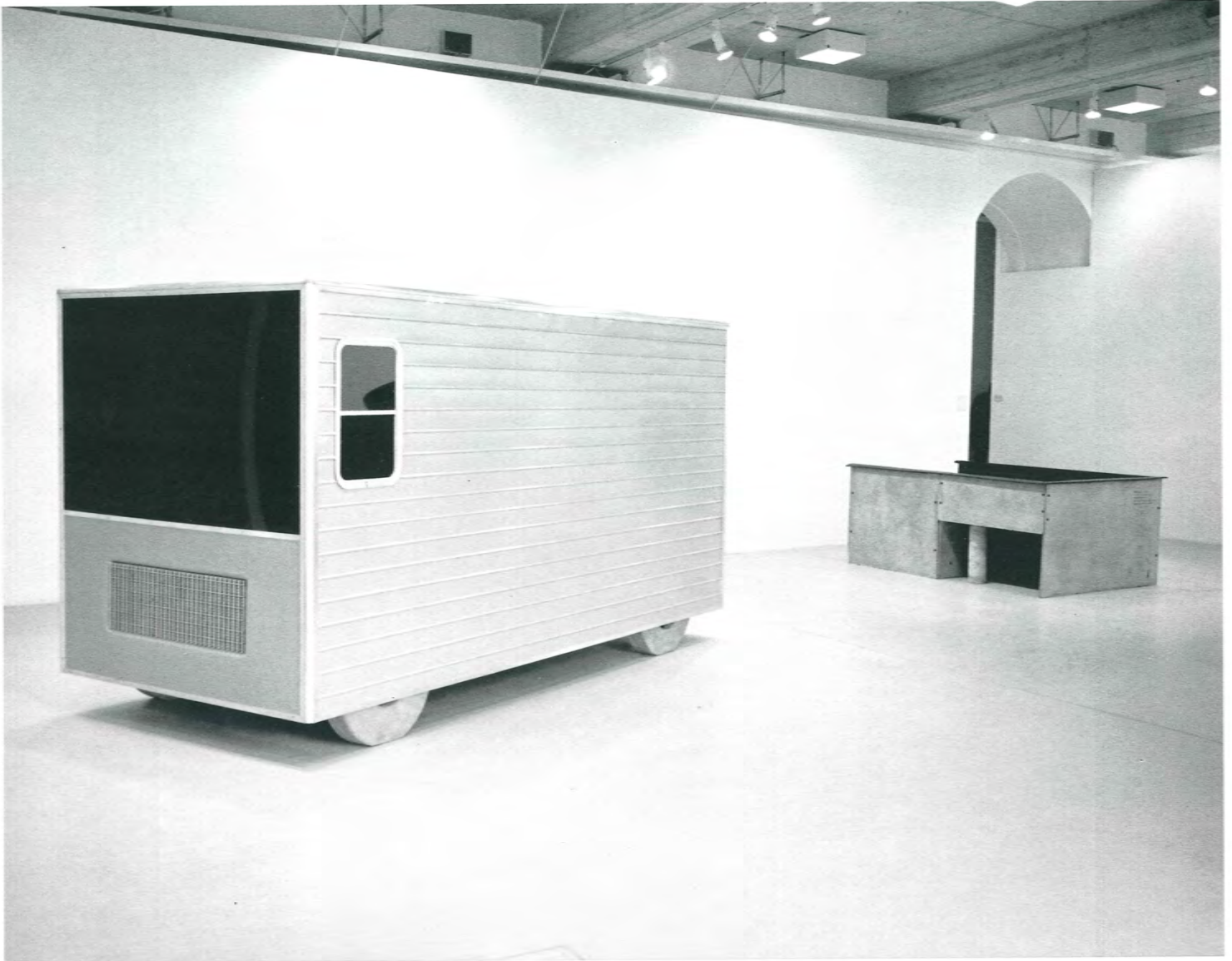




4 New Comercial/Residential, 1983
Polyäthylen, galvanisierter Stahl, Sperrholz, Homosot, Papiermaché 41,9x47,6x48,3 cm



5 No Darlene, 1985
Stahl, Plastik, Leuchtkasten, Diapositiv
61x122x16,5 cm
99,1x124,5x20,3 cm



6 The Zulu (European Version), 1985
vacuumgeformtes Plastik, Stahl, Holz, Aluminium, Beton
getöntes Plexiglas
205x170,5x371,8 cm
Art Gallery of Ontario, Toronto

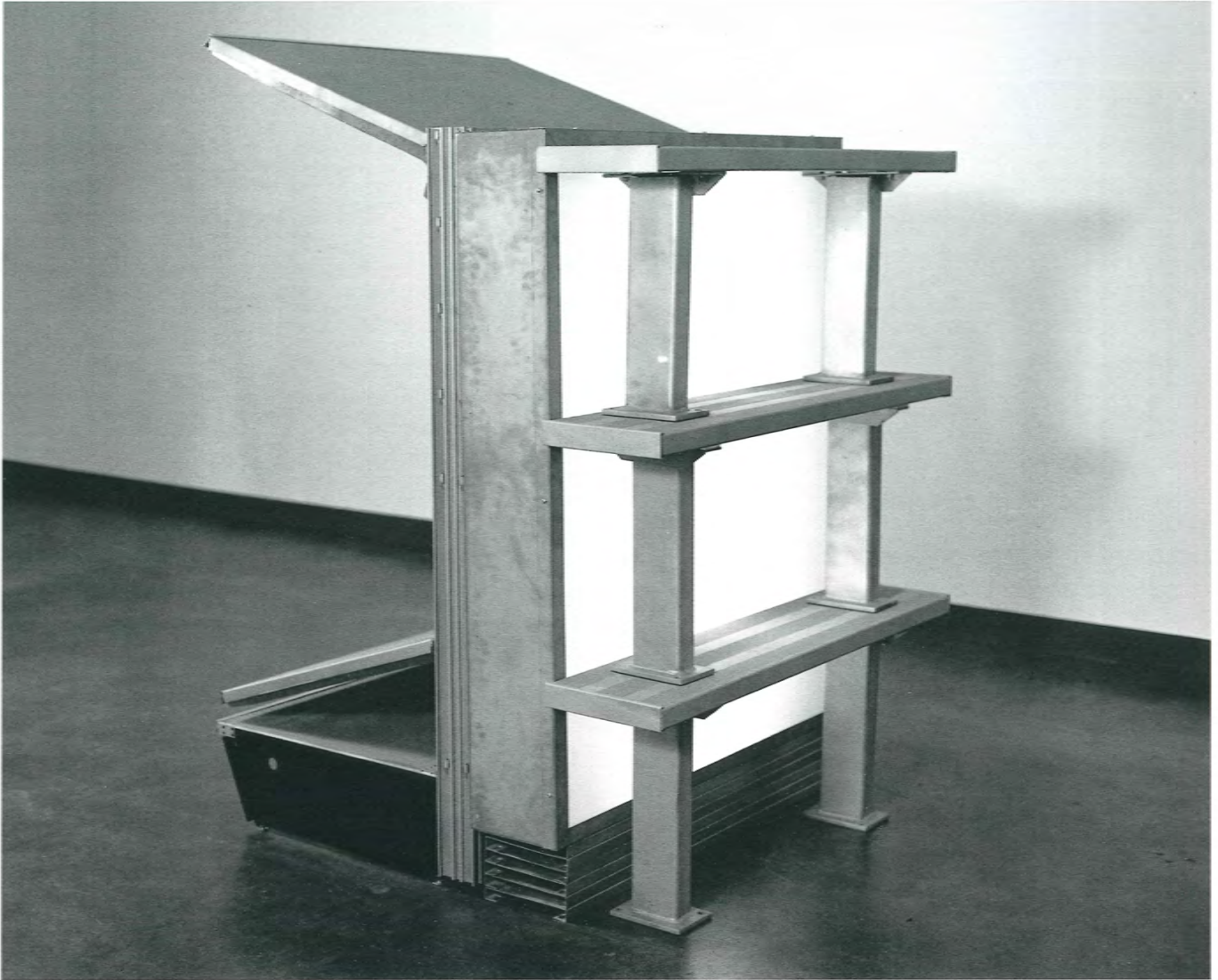
Wonder Mini Storage, 1985
Polyäthylen, Holz, verstärkte Betonplatte, Beton
91,4x157,5x156,2 cm
FNAC Paris



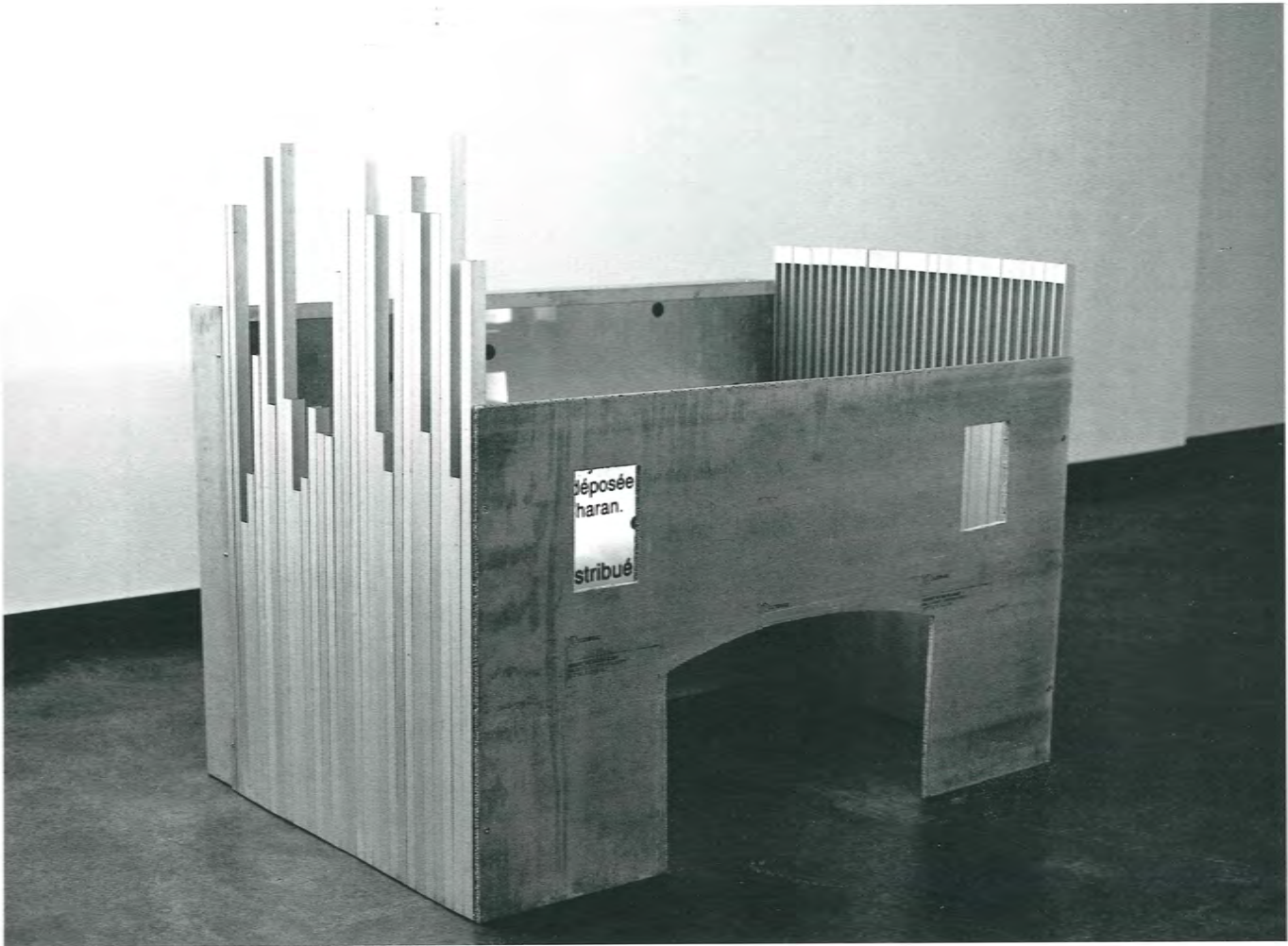
7 NO TV (Stoa Brokdaon Finis), 1987 Leuchtkästen, Diapositive, Zeitungspapier, Stahl, Aluminium, Messing, vacuumgeformtes Plastik, 274x228,6x135,3 cm National Gallery of Canada, Ottawa



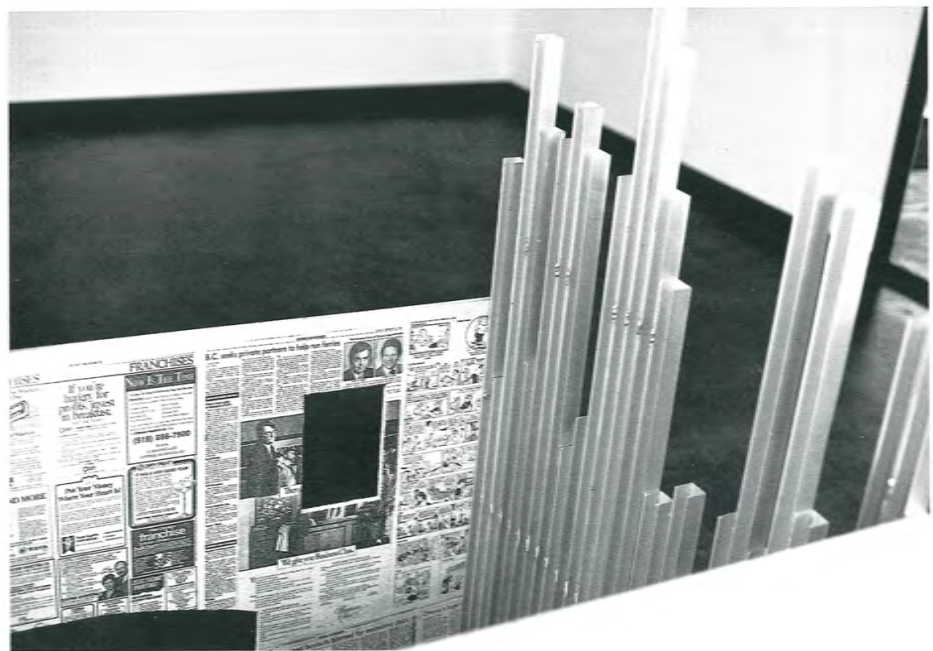
8 NO TV (Stoa Brokdaon Finis), 1987



9 Stadium, 1988
sandgestrahlter Stahl, Aluminium, Leuchtkasten
160x116,8x105,4 cm
FRAC Franche – Compté, Frankreich



10 Hearth, 1988
 Aluminium, verstärkte Betonplatte,
 Zeitungspapier, Leuchtkasten,
 Diapositiv
 151x152x105 cm
 Société des Amis du Musée des
 Beaux-Arts, Nantes, Frankreich



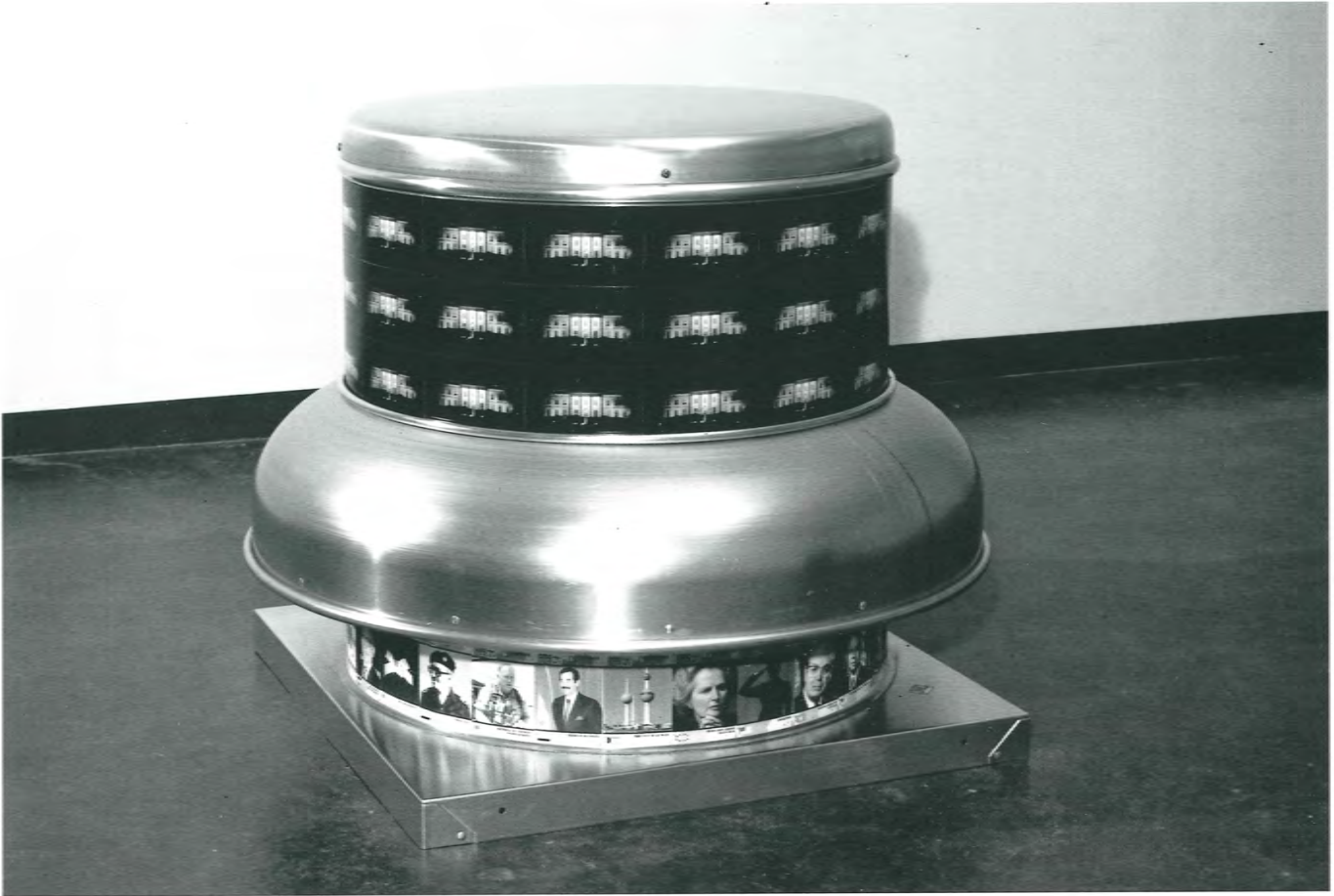
11 Hearth, 1988 (Detail)



12 What Affects, 1987
Leuchtkasten, Diapositiv, Poster, vacuumgeformtes Plastik,
Plexiglas, Stahl, Aluminium, Linoleum, Zeitungspapier
77,6x185,4x232,2 cm
Art Gallery of Ontario, Toronto



13 Things Men, 1991
Fertigplatten, Aluminium, Plastik, Leuchtkasten, Diapositiv,
Farbfotokopie
109,2x215,3x243,8 cm
Courtesy Galerie Gilles Peyroulet, Paris



14 Vent, 1991
Aluminiumventilator, Farbfotos, Farbfotokopie
89x114x114 cm

15 Penthouse Whitehouse Lighthouse, 1992
lamierte Farbfotos
Installation für die Ausstellung »Crossroads«, York University





16 Louver, 1992
Aluminium, Plastik, Farbfotokopie, Ventilationsschacht, Polyurethan, 129,5x100x30,5 cm



17 Circus, 1992
Aluminiummatrize, Melamin, Farbfotokopie
100x200x110 cm