JAMES SULLIVAN

JAMES SULLIVAN

PLASTIKEN · SCULPTURE

BERLIN: JULI – DEZEMBER 1989

AMERIKA HAUS, BERLIN
12 JAN – 24 FEB 1990

CONDUIT GALLERY, DALLAS
25 MAY – 29 JUNE 1990

Figur (walking) 1989

Gips, Stroh, Holz, Stahl, Pigment
Plaster, straw, wood, steel, pigment
85 h. x 31 x 33 in. · 217 x 80 x 85 cm

James W. Sullivan: Berliner Plastiken

James Sullivan kam im Juli 1989 nach Westberlin, um für ein halbes Jahr in den Bildhauerwerkstätten zu arbeiten. Ich hatte ihm von dieser einzigartigen Arbeitsmöglichkeit erzählt, als wir uns im Sommer 1987 während eines Workshops in den Vereinigten Staaten kennenlernten. Bei unserem ersten Wiedersehen war von den Hallen an der Panke freilich kaum die Rede. Ich war die Erklärung einer anderen Berliner Besonderheit schuldig: Wie war es möglich, daß in einer Zeit rapider Umbrüche in Osteuropa, zumal in Polen und Ungarn, die Mauer derart unangefochten fortbestand? Ich tat mein Bestes, um einen ungläubigen Amerikaner davon zu überzeugen, daß die Deutschen, und zwar auf beiden Seiten der Mauer, politisch fest entschlossen sind, sich vor der Weltöffentlichkeit als Musterschüler der jeweiligen Systeme hervorzutun, und daß die 'andere Seite' deswegen der reinen Lehre wohl noch die Treue halten wird, wenn sämtliche Nachbarn bereits andere Wege gehen. James hat dieses Gespräch jedenfalls noch in bester Erinnerung gehabt, als wir uns vier Monate später zur Vorbereitung seines Vortrags in der Hochschule der Künste wiedertrafen: "Do you remember, Robert, that Sunday afternoon in July, when you said ...?" Es war der 10. November 1989, der Tag, nachdem 'das Volk' die Öffnung der Mauer erzwungen hatte. Wir lachten, schüttelten die Köpfe und genossen es, uns immer wieder vorzuhalten, wie irrig die plausiblen Gründe doch gewesen waren, wie trügerisch selbst scheinbar unumstößliche Fakten sein können.

Danach geriet nicht nur das Fernsehprogramm durcheinander. Die "serials" fielen aus, "history live" war angesagt. Doch die fünf Plastiken, die der Bildhauer aus Dallas während dieser Zeit fertigstellte, zeigen keine Spur von der mächtigen Strömung, die das Leben in der Stadt von Grund auf veränderte. Sie setzen schlicht eine Arbeitsweise mit der menschlichen Figur fort, die Sullivan seit nunmehr zehn Jahren verfolgt.

James W. Sullivan: Berlin Sculptures

James Sullivan came to West Berlin in July 1989 in order to work for half a year in the local Sculpture Studios. I had told him about these unique facilities when we first met in 1987 during a summer workshop in the United States. After his arrival he soon found out that the Studios were not the only unique feature of the city: How could it be that at a time when the whole East was changing rapidly, Poland and Hungary in particular, the Wall dividing the city persisted in such a forbidding manner? I did my best to convince a disbelieving American that the Germans, on both sides of the Wall, are anxious to prove to the world and to themselves their political maturity by punctiliously executing the respective systems with which they have been endowed; and that for this reason the 'other side' would probably still cling to their dogma when all their neighbours have defected. James had obviously not forgotten this conversation when we met four months later, in the Hochschule der Künste, to prepare his lecture: "Do you remember, Robert, that Sunday afternoon in July, when you said ...?" It was the 10th of November, 1989, the day after 'the people' had forced the regime into opening the Wall. We laughed and shook our heads and enjoyed pointing out to each other how false our good reasoning had been and how deceptive even an unmistakably 'concrete' fact can be.

After that it was not only the TV schedule that was changed as most serials were dropped and live history took over. However, the five pieces which the sculptor from Dallas completed during this time show no trace of the current that filled the streets and radically changed Berlin's daily life. They continue a way of working with the human figure that Sullivan had started about ten years ago. If the special situation of Berlin has affected his work at all, it is only in a peripheral way. He had to adjust his choice of materials because in the whole Western part of the city there was only plain

Wenn die besondere Situation Berlins einen Einfluß auf seine Arbeit gehabt hat, dann nur in der äußerlichen Hinsicht, daß er seine Materialwahl anpassen mußte. Im gesamten Westen der Stadt konnte er nur blankes Stroh auftreiben – statt des von ihm bevorzugten Heus der Luzerne. Solch botanische Köstlichkeiten – *medicago sativa,* vulgo 'Schneckenklee' – gedeihen auf den spärlichen Weiden Berlins offenbar nicht (selbst die Hoffnung auf die Polo-Weltmeisterschaft im Sommer trog – er hätte mit dem amerikanischen Team groß ins Geschäft kommen können, wäre er in der Lage gewesen, das Zeug zu beschaffen ...). Doch die andere Grobheit des Berliner Mediums hat seine Arbeit keineswegs beeinträchtigt; denn das struppige Gemisch aus Baugips und Stroh, aus dem er seine Figuren aufbaut, hat keinen ästhetischen Wert an sich, geschweige denn die buchstäbliche Bedeutung, die man leichthin damit assoziiert. Die schüttere Textur der Plastiken als Ausdruck von Auflösung und Zerfall zu deuten, wäre so töricht, wie es in den fünfziger Jahren der allzu naheliegende Versuch gewesen ist, die Figuren Giacomettis als Zeugen existenzialistischer Weltangst anzurufen. Die Abkehr von geschlossenen Volumina entspringt vielmehr in beiden Fällen der Einsicht in einen Grundwiderspruch der figürlichen Plastik: die menschliche Figur scheint auf eine andere Weise gegenwärtig, als ein Objekt im Raum. Sie stellt, genau genommen, *keine Form von Materie* dar. Ihre Gegenwart läßt sich daher nicht direkt, durch eine materielle Übersetzung formaler Eigenschaften, wiedergeben.

Das Rätsel, daß das erste Ding, das wir kennen, der menschliche Körper, gerade kein Gegenstand ist, ist wahrscheinlich so alt wie die figürliche Plastik selber. Aber erst die moderne Bildhauerei hat den Zauber der Repräsentation, der die abendländische Plastik immer wieder in einen tiefen Dornröschenschlaf hat sinken lassen, zu brechen vermocht. Es war Rodin, der in dem Ratschlag eines Dekorationsbildhauers den Schlüssel zur plastischen Auffassung von lebendigen Körpern erkannte: "Betrachte eine Oberfläche immer als das äußerste Ende eines Volumens, als die mehr oder minder breite Spitze, die dieser Körper

straw available – and not a blade of the particular alfalfa which he prefers. Such botanical delicacies – *medicago sativa,* in German "Schneckenklee" – do not thrive on Berlin's few and sparse meadows (even the hopes which he had invested in the Polo World Championships during the summer were in vain: he could have done business with the American team had he been able to supply the stuff ...) But the coarser grain of the Berlin medium hasn't hampered his work. The rough mixture of plaster and straw with which he builds up his figures has no aesthetic value in itself, let alone that literal meaning so easily associated with it. To read the brittle texture of the sculptures as an expression of dissolution and decay would be as simple-minded as was the critical fashion in the fifties, now thought foolish, to regard Giacometti's figures as witnesses of existentialist despair. The renunciation of closed volumes reflects, in both cases, a fundamental contradiction of figurative sculpture: the human figure is present in a distinctly different way than any other object in space. It represents, strictly speaking, *no form of matter.* Therefore, its presence cannot be rendered directly through a mere material translation of formal properties.

The paradox of the first thing we know – the human body – not being like any other object we see, has probably puzzled figurative sculpture right from the beginning. But it was not before modern art that the timeless spell of representation which has numbed so much of Western sculpture was overtly debunked. It was Rodin who recognized, in the simple practical advice given to him by a decorative craftsman, the key of how to enter into a plastic relationship with the living world: "Always regard a surface as the extreme end of a volume, as the more or less extended point which this body directs against you." Organic bodies have no surface in the way that the form of a sphere has a surface. Their outside consists of a complicated web of planes and facets protuding from a hidden depth. Distinguishing these planes as points directed "against you" is, however, already an interpretation particular to Rodin's emphatic vitalism. Sullivan's

Seated Figure (Foxtrot) 1986
Plaster, straw, wood, pigment
Gips, Stroh, Holz, Pigment
52 h. x 48 x 36 in. · 132 x 122 x 96 cm

Figure with Structure 1987
Plaster, straw, wood, pigment
Gips, Stroh, Holz, Pigment
82 h. x 56 x 32 in. · 208 x 142 x 81 cm

gegen dich richtet." Organische Gebilde haben keine Oberfläche, wie die Form einer Kugel eine Oberfläche hat. Ihre Außenseite besteht vielmehr aus einem dichten Gewebe von Ebenen und Facetten, die aus einer ungleichförmigen Tiefe hervorzuspringen scheinen. Die Auffassung dieser Ebenen als Spitzen, die gegen den Betrachter gerichtet seien, ist freilich eine Sichtweise, die charakteristisch für den emphatischen Vitalismus Rodins ist. Sullivans Erwiderung ist verhaltener. Seine Plastiken entfalten keine kontroversen Energien und Kräfte, sondern verharren in einem eigentümlich entrückten, manchmal geradezu traumhaften Schwebezustand. Andererseits scheinen sie auch wiederum nicht so vollkommen der objektiven Vergleichbarkeit entzogen, wie die unnahbaren Glyphen Giacomettis. Obwohl ähnlich entformalisiert und entmaterialisiert, bewahren seine Figuren doch eine überraschende physische Nähe und Verbindlichkeit.

Der Grund dafür scheint in der prinzipiell anderen Orientierung des plastischen Vorgehens zu liegen. Dem äußeren Anschein zum Trotz ist Sullivan nämlich kein echter Modelleur wie die

response seems to be more detached. Far from articulating controversial energies and powers his sculptures display a curiously remote, sometimes almost dreamlike state of suspension. On the other hand, they are not as completely withdrawn from the realm of objective comparison as Giacometti's inapproachable glyphs. Though in a similar way deformalised and dematerialized, his figures still maintain a surprising physical closeness and immediacy.

This difference in sensation seems to be rooted in a more basic sculptural distinction. Contrary to one's first impression, Sullivan is not concerned with genuine modelling, as the great protagonists of modern figurative sculpture have been. He has transformed the art of modelling into a method of construction by turning the traditional means into autonomous constructive elements. When, in the beginning of the eighties, he started to combine plaster with hay or straw he did this with the full intention of eliminating the supple modelling touch by introducing an unwieldy conglomerate that would resist any forming

großen Protagonisten der figürlichen Plastik in der Moderne. Er hat der Kunst des Modellierens vielmehr eine eigene Möglichkeit der Konstruktion abgewonnen, indem er ihre Mittel zu selbständigen Bauelementen machte. Als er Anfang der achtziger Jahre Gips mit Heu (bzw. Stroh) zu kombinieren begann, tat er dies in der vollen Absicht, den unmittelbaren Modellierduktus durch ein sperriges Konglomerat, das sich der Schmiegung von Oberflächen widersetzt, zu unterbinden. Die entstehende Faktur hat keinerlei beschreibende Qualität mehr; aber genau deswegen entspricht sie dem ungegenständlichen Kalkül, das den Aufbau der Plastiken von Anbeginn bestimmt. Die Armatur ist für Sullivan nicht bloß ein unentbehrliches Gerüst zum Antragen von Masse, sondern das abstrakte Skelett der Plastik selber. Es gibt keinen anderen Knochenbau. Das bedeutet im Ergebnis natürlich, daß keine der dargestellten Posen und Gesten physisch verifizierbar ist. Niemand kann sich tatsächlich so bewegen wie die Berliner Plastik *Figur (walking)*. Weder ein einziges Glied noch die Haltung im ganzen befindet sich in der korrekten Stellung. Nichtsdestoweniger ist die Erscheinung der Figur merkwürdig plausibel. Obwohl keiner Möglichkeit der objektiven Anatomie entsprechend, erscheint die Konfiguration den Sinnen *ziemlich wahrscheinlich,* vielleicht sogar ein wenig vertraut. Denn was wir spontan wiedererkennen, ist nicht ein einfaches Bild, sondern ein Daseinszustand: das schwankende Befinden, wie 'es sich anfühlt', *in* einem Körper zu sein und sich *mit* ihm zu bewegen – ganz selten in voller Übereinstimmung mit ihm, aber zu keiner Gelegenheit, auch nicht in den kühnsten unserer Träume, gänzlich unabhängig von ihm.

Der Unterschied ist entscheidend für das Verständnis von Sullivans Population ruhender und bewegter, hängender und fallender, vollständiger und fragmentierter Gestalten. Von außen betrachtet, als Objekt im Raum, erscheint der menschliche Körper unweigerlich als eine geschlossene Einheit und, vor allem, als eine *in sich* geschlossene, selbst-zentrierte. Aber dieses Bild ist ein Phantom, eine gewaltsame Verstümmelung der physischen Tatsachen, die der Eingriff der visuellen Vergegenwärtigung

of surfaces. The resulting fabric has, obviously, no longer a descriptive quality; but just because of this, it perfectly equates with the non-representational approach that governs the build-up of the sculpture from the outset. With Sullivan the armature is no longer an indispensable scaffolding for propping up the matter to be accumulated, but the abstract skeleton of the figuration itself. There is no other bone-work. This means, in effect, that none of the poses and gestures displayed are physically verifiable. No one can actually adopt the pose suggested by the Berlin piece *Figur (walking):* not a single limb, let alone the posture as such, is correctly positioned. Nevertheless, in its appearance, the figure seems to be curiously plausible. Though incompatible with the objective anatomical mechanism the configuration appears to be *very likely,* perhaps even a little familiar. For what we instantly sense is not a physical image, but a state of being: that ambiguous state of 'what it feels like' to be in a body, moving *with* it – seldom in complete harmony, but certainly never, not even in our wildest dreams, totally divorced from it.

The distinction is crucial to the understanding of Sullivan's population of resting and moving, hanging and falling, complete and fragmented figures. Seen from the outside, as an object in space, the human body inevitably appears as a closed unit and, what is more, as being closed *in itself,* a self-centred system. But this image is a phantom, a gross mutilation of the physical facts, provoked by the act of representation. In sensation the body never acts as that kind of prison, surveyed, as it were, by the lonely lighthouse of vision. The span of corporality doesn't end at one's fingertips, it stretches deep into the thicket of things; and the centres, stops and toeholds to which it relates are as manifold and shifting as the situations and actions in which we partake. When I'm lighting my pipe, I have not the slightest idea of the complicated mechanical operations required for this. Instead, I'm very much aware that for this very moment my entire body hangs on to the focus of the action, like the tail of a comet; and whilst I'm bending over my manuscript, I feel assured

hervorruft. In der körperlichen Empfindung stellt sich der Leib niemals als diese Art von Gefängnis dar, über dem, wenn es hochkommt, der einsame Leuchtturm des Gesichtssinnes wacht. Die Spannweite der Körperlichkeit endet nicht an den Fingerspitzen, sondern reicht tief in das Dickicht der Dinge hinein; und die Zentren, Ausgangs- und Anhaltspunkte, von denen her sie sich bestimmt, sind so vielfältig und wechselhaft wie die Situationen und Handlungen, in die wir uns verstricken. Wenn ich mir eine Pfeife anzünde, habe ich keinerlei Vorstellung von den komplizierten mechanischen Operationen, die dazu erforderlich sind. Statt dessen empfinde ich sehr deutlich, daß für einen Moment mein gesamter Körper an dieser Handlung hängt wie ein Kometenschweif; und während ich mich über mein Manuskript beuge, beruhigt es mich, daß ich die Stellung meiner Beine unter dem Tisch klar vor mir sehe, ohne eigens nachschauen zu müssen. "Der Leib ist nicht im Raum, er wohnt ihm ein", sagt Maurice Mérleau-Ponty (dessen Beispiele, Gemeingut aller pfeifenrauchender Schreiber, ich geborgt habe). Treffender läßt sich die räumliche Präsenz von Sullivans Figuren kaum definieren, wenn auch die Plastiken selber den uneinholbaren Vorzug haben, spezifischer als die allgemeine Einsicht und weniger anekdotisch als die phänomenologischen Analysen zu sein. Die Plastik *Seated Figure (Foxtrot)* aus dem Jahre 1986 zeigt eine Figur, die auf einem Stuhl an einem Tisch placiert ist, ohne daß sie in ihrer Haltung auch nur annähernd der mechanischen Logik des Sitzens entspräche; sie wird vielmehr allein durch die Dinge, die sie einrüsten, gehalten. Trotz dieses Mangels an innerer Konsistenz erscheint die Figur jedoch weder träge in sich versunken noch lose über die einschlägigen Accessoires verstreut zu sein. Sullivan gleicht die konstruktive Unbestimmtheit des Körpers aus, indem er die leere Mitte, der Kompositionsweise von Mondrians *Foxtrott*-Bildern folgend, von der Peripherie her artikuliert. Die Überschneidungen und Berührungspunkte der Extremitäten der Figur mit dem Gerüst, das sie hält, werden in einem rundlaufenden Rhythmus so aufeinander bezogen, daß genau die marginale Distraktion entsteht, die den Zustand der Entspannung vom bloßen Abschlaf-

that I can clearly see the position of my legs under the table without having to check up on them. "Far from just being in space, the body inhabits it", says Maurice Mérleau-Ponty (whose examples, plain evidence to all pipe-smoking writers, I have borrowed). This seems a perfect definition of the spatial presence of Sullivan's figures, although the works themselves have the infinite advantage of being more specific than the general insight, and less anecdotal than phenomenological analysis. The sculpture *Seated Figure (Foxtrot)* from 1986 shows somebody seated on a chair next to a table – without actually sitting there in any physical sense. In fact, the body is held up and together by the objects that furnish it. But despite this lack of anatomical coherence, the figure seems to be neither inertly sunk into itself, nor loosely draped over its surroundings. Sullivan has balanced the constructive vagueness of the body by articulating its empty centre from the periphery, following a device employed by Mondrian in the composition of his *Foxtrot* paintings. The overlappings, crossings and tangents of the figure's extremities with the supporting structure are connected in a quasi-circular rhythm which provides just that kind of marginal distraction that distinguishes the state of relaxation from mere inertia.

Sullivan's artistic interests are obviously not confined to simply going beyond, or – in more fashionable terms – "deconstructing" the representational concept of the figure. However much he dispenses with the conventions of representation, the principle of balance, that inner scale of the body, is still retained. The "deconstruction" of the mechanical logic of the human physique merely clears the ground for a more original way of building the figure. When he presented his work at the Hochschule der Künste, the audience was somewhat surprised how freely this American could talk history – referring to tribal idols, the Parthenon and the Bamberg Cathedral. While none of these examples were related directly to his own work, the total range of comparison clearly proved that treating the figure in a non-representational

Installation, Kirby Theater, MA 1987
(collaboration with Suzanne Dougan)

fen, der Spannungslosigkeit, unterscheidet.

Sullivans Kunstabsicht erschöpft sich offensichtlich nicht in der bloßen Überschreitung oder – um ein Modewort zu gebrauchen – "Dekonstruktion" der gegenständlichen Auffassung der Figur. Wie sehr er die Konventionen der Repräsentation auch verletzt, bleibt er doch stets am Maß des Gleichgewichts, der inneren Waage der Körperbewegung, orientiert. Die Destruktion der mechanischen Konzeption des Bewegungsapparates dient lediglich dazu, eine ursprünglichere Ebene der Figurenkomposition wiederzugewinnen. Als er seine Arbeit in der Hochschule der Künste vorstellte, war das Auditorium doch ein wenig überrascht, wie selbstverständlich dieser Amerikaner die Geschichte bemühte – von primitiven Idolen über das Parthenon bis hin zum Bamberger Dom. Keines dieser Beispiele hatte eine direkte Beziehung zu seiner eigenen Arbeit; aber sie machten insgesamt deutlich, daß die ungegenständliche Auffassung der

way is not just a modern caprice. A primitive idol often has no other anatomy than the sticks that stand it up; the figuration of a metope is mainly drawn from the axial tensions of the field it occupies; and the autonomous rhythmic organisation of the heads, arms, and legs in the so-called Cavalry of the Parthenon freeze is more than just a decorative device. Sullivan likes to register these three expressive levels of the figure independently from each other, like the different instruments of a chamber trio, and the subtle complexity of expression he achieves through this denounces the ideal of uniform character as a lame classicist prejudice. Arms and legs are often telling a story quite different from the one which the head would have one believe.

However, the nature of Sullivan's figuration is not always accepted without reservation. The falling and hanging figures undoubtedly push one's understanding to its limits. It seems to be difficult to appreciate such sensations without

Figur nicht bloß eine moderne Caprice ist. Ein primitives Idol steht auch nur durch das Gestänge seiner Aufstellung; die Figuration einer Metope scheint vorwiegend aus der axialen Spannung des Feldes, das ihr die Architektur zuweist, entwickelt; und die selbständige rhythmische Organisation der Köpfe, Arme und Beine in der sogenannten Kavallerie des Parthenonfrieses ist mehr als nur ein dekorativer Kunstgriff. Sullivan registriert die drei primären Ausdrucksebenen der Figur gerne klar getrennt voneinander, wie die verschiedenen Stimmen eines kammermusikalischen Trios, und die subtile Dichte des Ausdrucks, die er dadurch erzielt, entlarvt die Vorstellung von der Einhelligkeit der menschlichen Erscheinung als ein lahmes klassizistisches Vorurteil. Arme und Beine erzählen oft eine ganz andere Geschichte als die, welche der Kopf durch die Mimik des Gesichtes glauben machen möchte.

Allerdings lassen sich nicht alle Vorbehalte derart leicht zerstreuen. Die hängenden und fallenden Figuren stellen das Verständnis zweifellos auf eine harte Probe, denn es scheint schwierig, solche Empfindungen zuzulassen, ohne sie umgehend mit den allzu bekannten Bildern von Folterungen und Katastrophen zu identifizieren. Obwohl diese Reaktion nicht intellektuell abgeblockt werden kann, hilft es doch, sich daran zu erinnern, daß Sullivans Plastik keine gegenständliche Wirklichkeit abbildet, sondern Zustände des leibhaften Wohnens in der Welt realisiert. Nun wäre der Leib, in dem und mit dem wir uns bewegen, aber kein Ding dieser Welt, wenn er uns nicht immer auch die Grenze der irdischen Kondition, die Kehrseite der Schwerkraft und die Verletzlichkeit des Gleichgewichts, fühlen machte. Hängen, Schweben, Fallen sind Zustände, die unsere alltägliche Orientierung weitaus stärker bestimmen, in ihren lustvollen, komischen und erschreckenden Aspekten, als der aufrechte Gang je zu erkennen gibt. Sie müssen nicht erst tatsächlich erlebt werden, um als Empfindung existent zu sein. Sullivan hat in seinem Vortrag auf ein Grabmal im Bamberger Dom verwiesen, das den Zusammenhang zwischen dem Realen und dem Irrealen gleichsam von der anderen Seite her zeigt: Der Tote wird nicht als

substantiating them immediately through the well-known and clichéd images of torture and catastrophy. Although such reactions cannot be intellectually dismissed, it may be helpful to remember that Sullivan's sculpture does not depict actual realities, but rather various states of how the body inhabits the world. Seen in this light, the body, in which and through which we move, would not be a thing of this world if it did not make us feel the limits of its earthly condition – the inversion of gravity and the instability of our equilibrium – as well. Hanging, floating, and falling are states which inhabit our daily actions and reactions in their pleasurable, comic, and terrifying aspects, much more importantly than our assertion of the upright gait might lead one to presume. These states need not be experienced in actuality in order to be present as sensations. In his lecture, Sullivan referred to a tomb sculpture in the Bamberg Cathedral which reflects, from the side of death, as it were, this unity of the real and the unreal. Instead of being depicted as an actual corpse the deceased is shown as the living person he had been – stretched out but with the full roundness of his body, with the drapery of his garment still dropping as if he were upright.

The metaphysical confidence conveyed by such effigies does not apply to Sullivan's work. For him, the spiritual remains veiled in the immaterial presence that appertains to the physical appearance of his sculptures, like a shadow to an object of the natural world. This imaginary shadow seems to come sometimes closer to reality than many explicit pictures. Among the Berlin sculptures is a piece called *Konkav Figur*, a new configuration in Sullivan's vocabulary. It shows a figure rolling backwards and at the same time trying to rise again, in a complete balance of these opposing movements – with one arm stretching across the body and ending in a defiant gesture of the hand, fingers wide apart, as if to avert some sort of threat. The posture is instantly comprehensible; to be suddenly thrown by something unexpected is a common human experience. Everything real is somehow upsetting. The lack of conformity with the

tatsächlicher Leichnam geschildert, sondern im Tode als der Lebendige, der er gewesen ist, dargestellt – hingestreckt zwar, aber in der vollen Rundung seines Leibes, mit lotrecht fallendem Ornat.

Die metaphysische Zuversicht, die aus solchen Bildnissen spricht, ist Sullivans Arbeit fremd. Für ihn bleibt das Wesen des Geistes verhüllt in der immateriellen Präsenz, die der physischen Erscheinung seiner Plastiken eigen ist, wie der Schatten dem Körper. Dieser imaginäre Schatten kennzeichnet den Kern der Realität jedoch vielleicht genauer als viele ausdrückliche Bilder. Unter den Berliner Plastiken gibt es eine Arbeit, *Konkav-Figur* genannt, deren Figuration neu in Sullivans Vokabular ist. Sie zeigt eine Gestalt, die hintüber rollt und sich im gleichen Zuge aufzurichten sucht, in einer vollkommenen Balance der gegenläufigen Bewegungen; wobei der eine Arm quer über den Oberkörper gestreckt ist und die Hand zu einer Geste spreizt, als gälte es eine Art von Bedrohung zu wehren. Die Haltung ist auf Anhieb verständlich. Plötzlich von etwas Unerwartetem überrollt zu werden, ist eine allgemeine menschliche Erfahrung. Alles Wirkliche ist bestürzend. Der Mangel an Übereinstimmung mit der objektiven Welt mag manchmal peinvoll sein und den verzweifelten Wunsch nach Anpassung wachrufen. Andererseits ist diese Irritabilität des Menschen, daß er sein Gleichgewicht unter den Dingen immer wieder von neuem finden muß, der einzig wirkliche Schutz gegen ihn selber, gegen den hausgemachten Irrsinn, daß er sein Wesen selber bestimmen möchte. Selbst vierzig Jahre Züchtung vermögen keinen 'neuen Menschen' hervorzubringen, weil der Leib – der alte "Wachtposten, der schweigend hinter unseren Worten und Taten steht" (Mérleau-Ponty) – keine Materie ist, die sich formen ließe. In diesem Sinne war James Sullivan, dank einer seltsamen Verknüpfung der Umstände, doch zur rechten Zeit am rechten Ort. Seine Kunst mag durch Berlin nicht unmittelbar beeinflußt worden sein. Aber seine Bildnisse vom Menschen haben sehr viel mit dem zu tun, was Anno 1989 hier geschah.

Robert Kudielka

objective world may be painful at times, and may give rise to the desperate wish for adaptation. On the other hand, man's very irritability, that he has to find his balance amongst things again and again, seems to be the only effective protection safeguarding him against his most self-made madness – to try and determine his own being. Even forty years of systematic breeding could not produce the intended 'new man' because the human body – that old guard »standing silently behind our words and actions« (Mérleau-Ponty) – is not a matter to be formed. In that sense James Sullivan, by sheer coincidence, came yet at the right time to the right place. His sculpture may not have been immediately influenced by his staying in Berlin. But his effigies of man have a lot to do with what happened here in the year 1989.

Robert Kudielka

Hängende Figur 1989

Gips, Stroh, Holz, Stahl, Pigment
Plaster, straw, wood, steel, pigment
72 h. x 49 x 22 in. · 185 x 125 x 55 cm

Kopf 1989

Gips, Stroh, Holz, Pigment
Plaster, straw, wood, pigment
75 h. x 24 x 27 in. · 192 x 60 x 67 cm

Konkav Figur 1989

Gips, Stroh, Holz, Stahl, Pigment
Plaster, straw, wood, steel, pigment
62 h. x 43 x 24 in. · 158 x 110 x 60 cm

Pointing Figure II 1986

Plaster, straw, wood, pigment
Gips, Stroh, Holz, Pigment
74 in. h. · 187 cm h.

Umgekehrte Figur 1989

Gips, Stroh, Holz, Stahl, Pigment
Plaster, straw, wood, steel, pigment
93 h. x 33 x 27 in. · 235 x 80 x 67 cm