

Becoming Sculpture

Arne De Boever, California Institute of the Arts



Alex Robbins, *Landscape with Stream and Weir*, 2019

Oil on canvas over Birch board, 34.5 x 29 cm

What becomes of Gainsborough's "*Landscape with Stream and Weir*" when it is manually reproduced, at a smaller scale, and in the painting's complementary colors, by a contemporary sculptor?

A leisurely scene, probably in summer (one of the painting's previous titles was "Summer Cloud") in which a figure (a goatherd? there are goats and a cow close by, grazing and drinking from the stream) stretches out in the foreground next to a current with a barrier built over it, is turned into something else entirely.

But into what?

Although Gainsborough's painting, like many other landscape paintings, is likely the product of the imagination rather than of a practice of representation, it shows a legible, recognizable scene that welcomes the viewer in. It makes us want to cross the painting's threshold, move through the window that the picture frame presents, and into the landscape, to join or even become the figure stretched out on the fallen tree.

Alex Robbins' "*Landscape with Stream and Weir*" works differently, challenging us—by retaining Gainsborough's title—to continue seeing what it shows as a landscape. The entire front part of the painting is eerily overexposed, so much so that while the weir, the cattle, and the goatherd are visible still, the eye has to work to perceive their ghostly figures. Our attention is drawn instead to the ominous dark clouds dominating not just the background but the entire painting.



Thomas Gainsborough,
Landscape with Stream and Weir,
between 1750 and 1753.
Oil on canvas, 80 x 94.6 cm.
Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection

This landscape—compressed and claustrophobic compared to the original—disturbs: by what violence is the front lit up? What might be burning in the back to produce those clouds? Perhaps because of the misguided association to a photographic negative—misguided because it would seem to place Robbins' work in the realm of *mechanical* reproduction, whereas "*Landscape with Stream and Weir*" is emphatically manual—, one gets the sense of a landscape destroyed, marked by the apocalypse, a dead landscape (in the era of climate change, it is no longer just photographs of people that, as Roland Barthes long ago already observed, are associated with death; photographs of landscapes are as well). Robbins' work offers a view onto the end of the world. The painting marks a threshold you don't want to cross, or can cross only by paying the highest price.

Because the painting thus scares us back and keeps us out—or perhaps even more sneakily suggests it is showing us our own ongoing but disavowed apocalyptic reality, the world of Gainsborough long gone—, one quickly realizes that Robbins no longer solicits the same seeing as Gainsborough. This is another reason why the at first sight perhaps intriguing reading of the painting as a photographic negative is in fact misguided. Because with photography, we remain too close still to painting—and this is arguably no longer a painting.

So what becomes of Gainsborough's landscape in Robbins' work?

The answer may surprise: "*Landscape with Stream and Weir*" has turned into a sculpture. The effect of the reality shown through Gainsborough's window closing, is sculptural: our eye hits the painting's wall, can no longer move through. Something—the world—refuses to be read and recognized (as it does in the Anthropocene of extreme weather events), to such an extent that we feel the eye cannot pass. To see Robbins' landscape is a highly tactile experience, in which the eye has to feel its way through by touch. Nothing is what we thought it was. The eye is no longer looking at a painting but touching a sculptural object, something like a painted thing if we still want to mark its proximity to painting but also recognize the distance that, as a sculptural object, it takes up to what we might more easily recognize as "sculpture".

If the Gainsborough was already not mimetic but imaginary, Robbins takes this a step further and gives us a landscape so imaginary, so much at the limit of what we can imagine, that it becomes impossible to simply see. The painting thereby confronts us with new kind of aesthetic object, closed and material, resisting the typical critical, interpretative gesture of moving through: this is a landscape you can't move through, an unidentified sculptural object that, for lack of an appropriate term, we can call a *paint-thing*.

*



Alex Robbins, *Reclining Nude*, 2016.
Oil on birch panel, 14 x 18 cm

In a short text from 1977 titled "Oedipus and the Sphinx", the Italian philosopher Giorgio Agamben observes that Oedipus appears in Western culture as a "civilizing hero" because he solves the riddle of the Sphinx. But what, the critical reader of the Oedipus story may ask, does this interpretative feat get Oedipus? He eventually realizes that he has killed his father; he unwittingly sleeps with his mother. Surely, we are not envious of his tragic fate. If interpretation—solving the riddle—leads to *that*—well, then we may very well want to abandon interpretation altogether and let the Sphinx be.

For Agamben in 1977, at the height of the structuralism and poststructuralism debates, the Oedipus story is about signification and the relation between signifier and signified: Oedipus is a civilizing hero because, in his confrontation with the Sphinx, he overcomes the fracture between signifier and

signified on which the riddle depends—he decodes, makes transparent, expresses meaning. He is a hero of interpretation. As such, however, he is a tragic hero, one who is not rewarded. On the other side of Oedipus stands the Sphinx who (which?) instead focuses our attention “on the barrier between signifier and signified that constitutes the original problem of signification” and interpretation.

As such, the story (Greek “ainos”, story, fable) of the Sphinx is related to the enigma (“ainigma”), as Agamben points out—the devilish, diabolic enigma that always haunts the power of the symbolic in which signifier and signified come together. To Agamben, however, such an enigma is not only about obscurity but also about a different way of speaking, one that would pay more attention to the barrier between signifier and signified rather than to Oedipus’ tragic feat to overcome it. This then leads to two diverging theories of the symbol: one that would operate under the sign of Oedipus; and one that would operate under the sign of the Sphinx.

What would it mean to begin to develop a theory of art—of works of literary art, but of visual and performing art as well—under the sign of the Sphinx? To ask such a question would mean to observe, as many have previously done, that such theories have tended to operate under the sign of Oedipus—of interpretation, of signification, of overcoming the barrier between signifier and signified, of decoding, making transparent, expressing meaning. We can call such approaches *epistemological*: they are approaches that seek to know, that seek to bring the aesthetic object within the limits of knowledge. It will be obvious that such approaches have value—they may indeed be central to the argument for the public financial support of humanistic studies—and are in many cases invited by the works of art.

With the enigma of the Sphinx, however, we are confronting something else, another kind of object, one whose value may be more difficult to see and support: this object, which I characterize as sculptural, would exist at the limit of, and perhaps even outside, the knowledge of Oedipus. This way of approaching art is valuable as well, and moreover is an approach that artworks also frequently invite—and often at the same time as they invite us to do epistemology. Let’s call such an approach *ontological*: rather than seeking to know, such an approach is interested in being, in the worlds that art objects *present*. By the latter, I mean the world they present *as objects*, which is the world at the limits of knowledge that artworks can open up; this is not so much about the worlds *represented* within artworks (the ontological mode is all about “presentation”, not “representation”). To consider art under the sign of the Sphinx, then—to develop an ontological approach to art, to bring it within what anthropologists have been calling “the ontological turn”—, would be to consider art for the world that, in its very objectivity, it presents. The process of manual reproduction leads us into this, in the era not of mechanical reproduction but of digital reproduction in which objectivity typically (although wrongly) risks to disappear.

I propose this as an answer to what I consider to be a fundamental question for the enduring value—the persistence—of the study of art: aren’t the artworks that stick with us, and stand the test of time, those that operate under the sign of the Sphinx—that remain epistemological riddles but

continue to challenge us ontologically, as the particular objects that they present? Isn't Sophocles' play itself an example of such an object: for how could Oedipus have become a civilizing hero given that the story of his feat of interpretation and signification is a tragic one that leaves him without reward? Isn't the fact that we are still reading Oedipus an indication of its epistemological inconclusiveness—thus pointing towards its ontological reality, its being, as the real reason for its success? If that is so, it seems there are good grounds for an investigation into the ontology of art—to study art at the limits of knowledge, and even outside of it.

Robbins' "*Landscape with Stream and Weir*" invites this kind of ontological approach, because it so emphatically blocks Gainsborough's invitation to move through. For comparison, and as an indication that this painting, which is one among several such works by Robbins, is of a piece with his other work, including work that may seem *more* sculptural at first, consider the wooden "books" that Robbins was making around 2010: meticulously executed manual reproductions of used books that, because they are sculptural objects, are removed from the realm of reading—from the form/content distinction and the critical gesture of moving through (with all the hierarchies that follow from it: we value the content over the form...; don't judge a book by its cover!) that it allows. At the same time, it's not as if these books are "mere" covers, post-critical surfaces across which we can easily and carelessly move. At some distance from both criticism and post-criticism, the books require us to "read" differently: to feel our way through their opaque materiality, deal with them as sculptural objects, explore their ontology, the way in which they are, surprisingly so, in *this* world (as opposed to—as we typically expect—opening up a world *beyond* this world).



Alex Robbins, *Plant Diseases*, 2010. Carved zebrano, acrylic paint, silkscreen, 23 x 16 x 3.5 cm
From the exhibition *2010.2 Alex Robbins*, MOT International, London, UK

If this is, arguably, the objective of sculpture, one of Robbins' remarkable achievements as a sculptor is that he has accomplished it in mediums that are, at first sight, not sculptural: with books, for example, and—in "*Landscape with Stream and Weir*" and several other related pieces—with paintings

(photography is drawn in along the way, as I have indicated). In this manner, Robbins is inviting us to see “under the sign of the Sphinx”, and *allow the enigma of the painting to be, as a sculptural effect of the paint-thing.*

Displayed in a window space titled “Eyes Only”, the work in fact invites one to use the eyes as they are not supposed to be used: to feel one’s way, by touch, across the work, and handle it with one’s eyes. One might, then, come across an unusual invitation in the space where this work is on show. It reads:

Please touch—eyes only.

Arne De Boever teaches American Studies in the School of Critical Studies at the California Institute of the Arts, where he directed the MA Aesthetics and Politics program for over a decade. He is the author of numerous articles, reviews, and translations, as well as seven books of literary criticism, political philosophy, and aesthetic theory. His most recent books are Against Aesthetic Exceptionalism (University of Minnesota Press, 2019), François Jullien’s Unexceptional Thought (Rowman & Littlefield, 2020), Being Vulnerable (McGill-Queen’s University Press, 2023), and Post-Exceptionalism: Art after Political Theology (Edinburgh University Press, 2025).

Zur Skulptur werden

Arne De Boever, California Institute of the Arts



Alex Robbins studio, 2025, Los Angeles, CA

Was wird aus Gainsboroughs „Landschaft mit Bach und Wehr“, wenn es von einem zeitgenössischen Bildhauer von Hand in kleinerem Maßstab und in den Komplementärfarben des Gemäldes nachgebildet wird?

Eine beschauliche Szene, wahrscheinlich im Sommer (einer der früheren Titel des Gemäldes lautete „Summer Cloud“), in der sich eine Figur (ein Ziegenhirte? In der Nähe weiden Ziegen und eine Kuh und trinken aus dem Bach) im Vordergrund neben einem Bach mit einem darüber errichteten Wehr ausstreckt, verwandelt sich in etwas völlig anderes.

Aber in was?

Obwohl Gainsboroughs Gemälde, wie viele andere Landschaftsbilder auch, wahrscheinlich eher das Produkt der Fantasie als einer realistischen Darstellung ist, zeigt es eine verständliche, wiedererkennbare Szene, die den Betrachter einlädt. Es weckt in uns den Wunsch, die Schwelle des Gemäldes zu überschreiten, durch das Fenster, das der Bilderrahmen darstellt, in die Landschaft zu treten, um uns der auf dem umgestürzten Baum ausgestreckten Figur anzuschließen oder sogar zu ihr zu werden.

Alex Robbins' *„Landschaft mit Bach und Wehr“* funktioniert anders und fordert uns – indem es Gainsboroughs Titel beibehält – heraus, das Dargestellte weiterhin als Landschaft zu betrachten. Der gesamte vordere Teil des Gemäldes ist unheimlich überbelichtet, und zwar so stark, dass das Wehr, das Vieh und der Ziegenhirte zwar noch sichtbar sind, das Auge sich jedoch anstrengen muss, um ihre geisterhaften Gestalten wahrzunehmen. Unsere Aufmerksamkeit wird stattdessen auf die bedrohlichen dunklen Wolken gelenkt, die nicht nur den Hintergrund, sondern das gesamte Gemälde dominieren.

Diese Landschaft – im Vergleich zum Original komprimiert und beengend – beunruhigt: Durch welche Gewalt wird der Vordergrund erhellt? Was könnte im Hintergrund brennen, um diese Wolken zu erzeugen? Vielleicht wegen der fehlgeleiteten Assoziation mit einem fotografischen Negativ – fehlgeleitet, weil sie Robbins' Werk in den Bereich der *mechanischen* Reproduktion zu verorten scheint, während *„Landschaft mit Bach und Wehr“* ausdrücklich handgefertigt ist –, bekommt man das Gefühl einer zerstörten, von der Apokalypse gezeichneten Landschaft, einer toten Landschaft (im Zeitalter des Klimawandels sind es nicht mehr nur Fotos von Menschen, die, wie Roland Barthes schon vor langer Zeit beobachtete, mit dem Tod assoziiert werden; Fotos von Landschaften tun dies ebenso). Robbins' Werk bietet einen Blick auf das Ende der Welt. Das Gemälde markiert eine Schwelle, die man nicht überschreiten möchte oder nur unter Zahlung des höchsten Preises überschreiten kann.

Da uns das Gemälde auf diese Weise abschreckt und fernhält – oder uns vielleicht sogar auf hinterhältigere Weise suggeriert, dass es uns unsere eigene, andauernde, aber verleugnete apokalyptische Realität vor Augen führt, die längst vergangene Welt von Gainsborough –, wird einem schnell klar, dass Robbins nicht mehr dieselbe Betrachtungsweise einfordert wie Gainsborough. Dies ist ein weiterer Grund, warum die auf den ersten Blick vielleicht faszinierende Lesart des Gemäldes als fotografisches Negativ in Wirklichkeit fehlgeleitet ist. Denn mit der Fotografie bleiben wir der Malerei noch zu nahe – und dies ist wohl kein Gemälde mehr.

Was wird also aus Gainsborough's Landschaft in Robbins' Werk?

Die Antwort mag überraschen: *„Landschaft mit Bach und Wehr“* hat sich in eine Skulptur verwandelt. Die Wirkung der durch Gainsboroughs sich schließendes Fenster gezeigten Realität ist skulptural: Unser Blick stößt an die Wand des Gemäldes und kann nicht mehr hindurchdringen. Etwas – die Welt – weigert sich, gelesen und erkannt zu werden (wie es im Anthropozän der extremen Wetterereignisse

der Fall ist), und zwar in einem solchen Ausmaß, dass wir das Gefühl haben, der Blick könne nicht hindurchdringen. Robbins' Landschaft zu betrachten, ist eine äußerst taktile Erfahrung, bei der sich das Auge durch Berührung seinen Weg bahnen muss. Nichts ist so, wie wir es uns vorgestellt haben. Das Auge betrachtet nicht mehr ein Gemälde, sondern berührt ein skulpturales Objekt – so etwas wie ein gemaltes Ding, wenn wir seine Nähe zur Malerei noch betonen wollen, aber auch die Distanz anerkennen, die es als skulpturales Objekt zu dem einnimmt, was wir leichter als „Skulptur“ erkennen würden.

War das Gainsborough-Gemälde bereits nicht mimetisch, sondern imaginär, so geht Robbins noch einen Schritt weiter und präsentiert uns eine Landschaft, die so imaginär ist, die so sehr an der Grenze dessen liegt, was wir uns vorstellen können, dass es unmöglich wird, sie einfach nur zu sehen. Das Gemälde konfrontiert uns damit mit einer neuen Art von ästhetischem Objekt, geschlossen und materiell, das sich der typischen kritischen, interpretativen Geste des Durchschreitens widersetzt: Dies ist eine Landschaft, durch die man sich nicht bewegen kann, ein nicht identifizierbares skulpturales Objekt, das wir mangels eines passenden Begriffs als *gemäl-ding* bezeichnen können.

*



Alex Robbins, *Soleil d'hiver à Lavacourt*, 2014.
Oil on Birch panel, 25.4 x 37.5 cm

In einem kurzen Text aus dem Jahr 1977 mit dem Titel „Ödipus und die Sphinx“ stellt der italienische Philosoph Giorgio Agamben fest, dass Ödipus in der westlichen Kultur als „zivilisatorischer Held“ erscheint, weil er das Rätsel der Sphinx löst. Doch was, so könnte der kritische Leser der Ödipus-Geschichte fragen, bringt diese interpretatorische Meisterleistung Ödipus ein? Er erkennt schließlich, dass er seinen Vater getötet hat; er schläft unwissentlich mit seiner Mutter. Sicherlich beneiden wir ihn nicht um sein tragisches Schicksal. Wenn Interpretation – das Lösen des Rätsels – *dazu* führt – nun, dann möchten wir die Interpretation vielleicht lieber ganz aufgeben und die Sphinx in Ruhe lassen.

Für Agamben ging es 1977, auf dem Höhepunkt der Debatten um Strukturalismus und Poststrukturalismus, in der Ödipus-Geschichte um die Bedeutung und das Verhältnis zwischen Signifikant und Signifikat: Ödipus ist ein zivilisatorischer Held, weil er in seiner Konfrontation mit der Sphinx die Kluft zwischen Signifikant und Signifikat überwindet, auf der das Rätsel beruht – er entschlüsselt, macht transparent, bringt Bedeutung zum Ausdruck. Er ist ein Held der Interpretation.

Als solcher ist er jedoch ein tragischer Held, der nicht belohnt wird. Dem Ödipus gegenüber steht die Sphinx, die unsere Aufmerksamkeit stattdessen „auf die Barriere zwischen Signifikant und Signifikat lenkt, die das ursprüngliche Problem der Bedeutung“ und der Interpretation ausmacht.

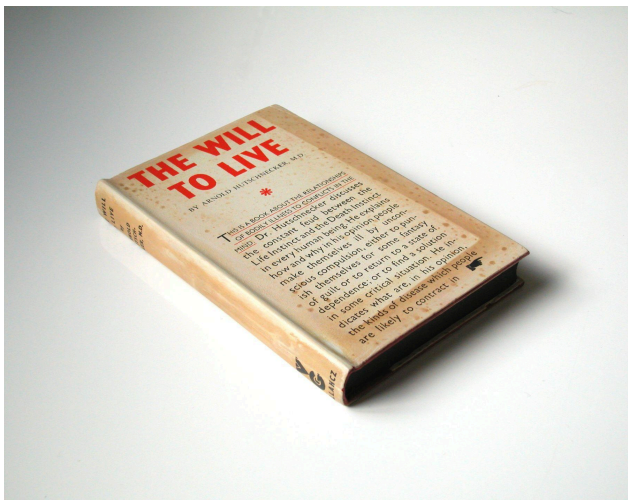
So steht die Geschichte (griechisch „ainos“, Geschichte, Fabel) der Sphinx, wie Agamben hervorhebt, im Zusammenhang mit dem Rätsel („ainigma“) – jenem teuflischen, diabolischen Rätsel, das die Macht des Symbolischen stets heimsucht, in der Signifikant und Signifikat zusammenkommen. Für Agamben geht es bei einem solchen Rätsel jedoch nicht nur um Unklarheit, sondern auch um eine andere Art des Sprechens, die der Barriere zwischen Signifikant und Signifikat mehr Aufmerksamkeit schenkt als der tragischen Heldentat des Ödipus, diese zu überwinden. Dies führt dann zu zwei divergierenden Theorien des Symbols: einer, die unter dem Zeichen des Ödipus operiert, und einer, die unter dem Zeichen der Sphinx operiert.

Was würde es bedeuten, eine Theorie der Kunst – der literarischen Kunstwerke, aber auch der bildenden und darstellenden Kunst – unter dem Zeichen der Sphinx zu entwickeln? Eine solche Frage zu stellen, hieße zu beobachten, wie es viele zuvor bereits getan haben, dass solche Theorien tendenziell unter dem Zeichen des Ödipus operieren – der Interpretation, der Signifikation, der Überwindung der Barriere zwischen Signifikant und Signifikat, der Entschlüsselung, der Transparentmachung, des Ausdrucks von Bedeutung. Wir können solche Ansätze als *epistemologisch* bezeichnen: Es sind Ansätze, die nach Erkenntnis streben, die danach trachten, das ästhetische Objekt in die Grenzen des Wissens zu bringen. Es liegt auf der Hand, dass solche Ansätze ihren Wert haben – sie mögen sogar von zentraler Bedeutung für die Argumentation zugunsten der öffentlichen Finanzierung der Geisteswissenschaften sein – und in vielen Fällen von den Kunstwerken selbst nahegelegt werden.

Beim Rätsel der Sphinx sehen wir uns jedoch mit etwas anderem konfrontiert, mit einer anderen Art von Objekt, dessen Wert möglicherweise schwerer zu erkennen und zu begründen ist: Dieses Objekt, das ich als skulptural bezeichne, würde an der Grenze zum Wissen des Ödipus liegen – oder vielleicht sogar außerhalb davon. Auch diese Art der Herangehensweise an die Kunst ist wertvoll, und darüber hinaus ist es ein Ansatz, zu dem Kunstwerke häufig einladen – oft gleichzeitig damit, dass sie uns zur Erkenntnistheorie einladen. Nennen wir einen solchen Ansatz *ontologisch*: Anstatt nach Erkenntnis zu streben, interessiert sich ein solcher Ansatz für das Sein, für die Welten, die Kunstobjekte *präsentieren*. Mit Letzterem meine ich die Welt, die sie *als Objekte* präsentieren, nämlich die Welt an den Grenzen des Wissens, die Kunstwerke erschließen können; es geht hier weniger um die in Kunstwerken *dargestellten* Welten (im ontologischen Modus geht es um „Präsentation“, nicht um „Darstellung“). Kunst unter dem Zeichen der Sphinx zu betrachten – also einen ontologischen Ansatz zur Kunst zu entwickeln, um sie in das einzubinden, was Anthropologen als „ontologische Wende“ bezeichnen –, hieße, Kunst im Hinblick auf jene Welt zu betrachten, die sie gerade in ihrer Objektivität präsentiert. Der Prozess der manuellen Reproduktion führt uns dorthin, in einer Ära nicht der mechanischen, sondern der digitalen Reproduktion, in der die Objektivität typischerweise (wenn auch zu Unrecht) zu verschwinden droht.



Alex Robbins, *Daddy We Hardly Knew You*, 2013. Carved Ebony, Acrylic paint, oil paint, silkscreen, 20 x 13 x 2.5 cm



Alex Robbins, *The Will To Live*, 2010. Carved rosewood, acrylic paint, silkscreen, 19.5 x 13.5 x 2.5 cm

Ich schlage dies als Antwort auf eine Frage vor, die ich als grundlegend für den bleibenden Wert – die Beständigkeit – der Kunstwissenschaft erachte: Sind nicht gerade jene Kunstwerke, die uns im Gedächtnis bleiben und den Test der Zeit bestehen, jene, die im Zeichen der Sphinx stehen – die epistemologische Rätsel bleiben, uns aber als die konkreten Objekte, die sie darstellen, ontologisch weiterhin herausfordern? Ist nicht Sophokles' Stück selbst ein Beispiel für ein solches Objekt: Denn wie hätte Ödipus zu einem zivilisatorischen Helden werden können, wenn die Geschichte seiner Deutungs- und Bedeutungsleistung eine tragische ist, die ihn ohne Belohnung zurücklässt? Ist nicht die Tatsache, dass wir Ödipus immer noch lesen, ein Hinweis auf seine erkenntnistheoretische Unabgeschlossenheit – und verweist damit auf seine ontologische Realität, sein Sein, als den wahren Grund für seine Erfolg? Wenn dem so ist, scheint es gute Gründe für eine Untersuchung der Ontologie der Kunst zu geben – um Kunst an den Grenzen des Wissens und sogar jenseits davon zu erforschen.

Robbins' „Landschaft mit Bach und Wehr“ lädt zu einer solchen ontologischen Herangehensweise ein, da es Gainsboroughs Einladung, sich durch das Bild zu bewegen, so nachdrücklich vereitelt. Zum Vergleich – und als Hinweis darauf, dass dieses Gemälde, das eines von mehreren solchen Werken von

Robbins ist, im Einklang mit seinem übrigen Schaffen steht, einschließlich der Arbeiten, die auf den ersten Blick *eher* skulptural anmuten – betrachten Sie die hölzernen „Bücher“, die Robbins um das Jahr 2010 herum schuf: sorgfältig ausgeführte manuelle Reproduktionen gebrauchter Bücher, die, da es sich um skulpturale Objekte handelt, dem Bereich des Lesens entzogen sind – der Unterscheidung zwischen Form und Inhalt und der kritischen Geste des Durchschreitens (mit all den Hierarchien, die sich daraus ergeben: Wir schätzen den Inhalt mehr als die Form ...; man soll ein Buch nicht nach seinem Einband beurteilen!), die das Lesen ermöglicht. Gleichzeitig ist es nicht so, als wären diese Bücher „bloße“ Einbände, postkritische Oberflächen, über die wir uns leicht und achtlos hinwegbewegen können. In gewisser Distanz sowohl zur Kritik als auch zur Postkritik verlangen die Bücher von uns, anders zu „lesen“: uns durch ihre undurchsichtige Materialität hindurch zu tasten, mit ihnen als skulpturale Objekte umzugehen, ihre Ontologie zu erforschen, die Art und Weise, wie sie – überraschenderweise – in *dieser* Welt sind (im Gegensatz dazu, dass sie – wie wir normalerweise erwarten – eine Welt *jenseits* dieser Welt eröffnen).

Wenn dies – wie man wohl argumentieren könnte – das Ziel der Bildhauerei ist, dann besteht eine der bemerkenswerten Leistungen von Robbins als Bildhauer darin, dass er dies mit Medien erreicht hat, die auf den ersten Blick nicht bildhauerisch sind: zum Beispiel mit Büchern und – in „*Landscape with Stream and Weir*“ sowie mehreren anderen verwandten Werken – mit Gemälden (die Fotografie wird, wie ich bereits angedeutet habe, dabei mit einbezogen). Auf diese Weise lädt Robbins uns ein, „im Zeichen der Sphinx“ zu sehen und das Rätsel des Gemäldes *als skulpturalen Effekt des gemäl-ding wirken zu lassen*.

Das Werk, das in einem Schaufensterbereich mit dem Titel „Eyes Only“ ausgestellt ist, lädt den Betrachter tatsächlich dazu ein, die Augen auf eine Weise zu nutzen, wie sie eigentlich nicht gedacht sind: sich durch Berührung über das Werk vorzuarbeiten und es mit den Augen zu ertasten.

So stößt man in dem Raum, in dem dieses Werk ausgestellt ist, vielleicht auf eine ungewöhnliche Aufforderung. Darauf steht:

Bitte berühren – nur mit den Augen.

Arne De Boever lehrt Amerikanistik an der School of Critical Studies des California Institute of the Arts, wo er über ein Jahrzehnt lang den Masterstudiengang Ästhetik und Politik leitete. Er ist Autor zahlreicher Artikel, Rezensionen und Übersetzungen sowie von sieben Büchern zu Literaturkritik, politischer Philosophie und Ästhetik. Seine jüngsten Bücher sind Against Aesthetic Exceptionalism (University of Minnesota Press, 2019), François Jullien's Unexceptional Thought (Rowman & Littlefield, 2020), Being Vulnerable (McGill-Queen's University Press, 2023) und Post-Exceptionalism: Art after Political Theology (Edinburgh University Press, 2025).
