

GEORG MÜHLECK

LE DEGRÉ ZÉRO DE LA PEINTURE

Monique BRUNET-WEINMANN

On le sait à satiété, on le voit à saturation: depuis le recyclage de l'imagerie photographique entrepris par les artistes pop, tout un courant de l'art contemporain est une mise en place de l'intertexte par "désaisissement et réappropriation"¹. Les arts visuels dans leur ensemble constituent un vaste système de renvois, de citations, de fragments, autoréférentiel et répétitif. Alors que le plagiat et la paraphrase étaient les deux plaies de nos compositions collégiales, la reproduction et la répétition sont aujourd'hui des moyens nobles de création. La mémoire encombrée de l'intelligence artificielle oublie guillemets, noms d'auteur, sources, et fait du neuf avec du vieux. De l'imprimante sort une copie...originale. C'est la médiation de la techno-science, de la techno-culture (machines à photographier, projeter, photocopier,...) qui annoblit ainsi la reproduction du produit de la production antérieure.

On en arrive à la table rase, au degré zéro (xerox) de l'art visuel. Si l'on n'a plus rien à dire, plus rien à peindre qui n'ait été peint, qu'on peigne ce rien — ce qui n'est pas la même chose que de ne rien peindre —. "Je dis qu'il n'y a rien à dire, je peins qu'il n'y a rien à peindre. C'est mon dernier mot. Il n'y a rien? Il y a du moins la phrase: Il n'y a rien. Dans ce rebond de la négation en affirmation, se cache une infime volonté... Mais quand même, elle présente le néant, et ce n'est pas rien"².

Georg Mühleck, artiste, pousse encore plus loin la logique de ce constat nihiliste. Puisqu'il n'y a rien à peindre, il ne peint pas. Puisque ce rien est l'objet d'un constat, il le montre. Avec une photocopieuse couleur Xerox 6500, il fait des Copies of nothing.³ Dénonciation ironique du tic de la reproduction; détournement d'usage puisque la photocopieuse a pour fonction de copier quelque chose: l'original; retournement ontologique puisque, si on savait depuis Chang Shih que «le Vide n'est pas le rien. Le Vide est tableau», on ignorait que le Rien n'est pas rien: le Rien est oeuvre.

Quand rien n'est déposé sur la surface photocopiant de la machine, c'est l'air de la pièce qui se glisse subrepticement entre les plaques de la machine (Interference with the air of Montreal). Ainsi dé/montre t-on que le rien n'existe pas ... puisqu'il est visible. La logique nihiliste annule le néant.

De plus, le rien n'est jamais identique à lui-même. Il est le même et l'autre. Il n'est pas deux copies successives d'un détail agrandi de l'image du rien qui se reproduisent exactement d'une génération à l'autre. Mühleck en fait la démonstration sur douze générations (Fold enlarged detail..., 1984). De l'une à l'autre, l'opacité originelle s'allège, s'aère. S'instaurent des rythmes colorés, des trames régulières s'organisent, les textures invisibles du rien se matérialisent. Épiphanie fascinante: on passe de la nuit violette du rien à son ordonnancement lumineux. "Peut-être n'y a-t-il à dire et peindre que la répétition"⁴.

Nothing is nothing is nothing... Répéter 12 fois. Le dixième rien n'est pas identique au premier, du fait qu'il apparaît après les neuf antécédents. La mise en série donne existence à la différence par la répétition du même, donne corps au rien par la répétition de l'être: «is annule nothing, en faisant de nothing un something.

“I want to be a machine”, a dit Andy Warhol. Il n'a pu que peindre en série l'image d'un modèle produite par la machine. La Xerox couleur 6500 produit à la fois le modèle, l'original et les copies. Elle autogénère son image sur laquelle Mühleck se refuse à intervenir autrement que pour la mise en place des processus techniques (interférences, projections, agrandissements, ...), et la mise en cadre, en boîte des séries obtenues. La machine présentifie une situation hic et nunc: l'état de la photocopieuse, le lieu, le temps, un état instantané et intemporel. «La présentification est le seul modèle de la technologie, son seul mode d'agir et d'exister»⁵.

Georg Mühleck, lui, présente le résultat avec l'exactitude d'un scientifique, sur du papier millimétré, avec des codifications chiffrées. Tel un designer méticuleux, il écrit manuellement les indications, parfaitement nettes et lisibles, qui permettent de lire l'architecture du rien. Il bricole impeccablement la disposition horizontale ou verticale des feuillets, par découpage, recollage, décalage, fixité ou liberté du support, papier ou rayonne. N'oublions pas qu'il a, auparavant, conçu les processus qu'il utilise: inventé, sinon son outil, du moins le mode d'emploi. Enfin, il authentifie le résultat: signature, tampons, timbres fabriqués par lui, multiplication de la griffe de l'artiste pour se réapproprier l'oeuvre produite par son double: la machine. Georg Mühleck est allemand d'origine, comme Hoffmann, comme l'Homme au sable, hanté par l'automate.

1. C'est le titre d'un article de Guy Bellavance, dans Parachute N° 29 (Fevrier 1983), p 9.

2. Jean-François Lyotard, L'Assassinat de l'expérience par la peinture-Monory, Le Castor astral, 1984, p. 122.

3. Exposition à la Galerie Art 45, du 3 au 20 octobre 1984.

4. Lyotard ibid.

5. René Berger. L'Effet des changements technologiques. Ed. Pierre-Marcel Favre, 1983, p.13.

GEORG MÜHLECK

THE ZEROX DEGREE OF PAINTING

Monique BRUNET-WEINMANN

You know all about it to the point of satiety, you see it everywhere to the point of saturation: ever since pop artists began to recycle photographic imagery, a whole movement of modern art has used “dispossession and reappropriation”¹ to place intertexture. The visual arts as a whole constitute a huge, auto-referential and repetitive system of references, quotations, and extracts. Whereas plagiarism and paraphrase were the two thorns in the sides of our collegiate compositions, today reproduction and repetition are noble means of creation. Artificial intelligence’s cluttered memory forgets quotation marks, authors’ names, and sources, and makes new out of old. Out of the printer comes a copy that is...original. The reproduction of a product of the previous production is ennobled through the mediation of techno-science and techno-culture (cameras, projectors, photocopiers).

And so one reaches the tabula rasa, the zero (xerox) degree of the visual arts. If we have nothing left to say, nothing left to paint, then let us paint this nothing — which is not the same as not painting anything —. “I say there is nothing to say, I paint that there is nothing to paint. That’s my last word. There isn’t anything there? At least there’s the phrase: there isn’t anything. A lowly spirit lurks behind this rebound of negation into affirmation...But all the same, it presents us with nothingness, and that’s something.”²

The artist Georg Mühleck takes the logic of this nihilistic statement to even further extremes. Because he has nothing to paint, he does not paint. Because this nothing is the object of a declaration, he puts it on display. He makes “Copies of Nothing”³ with a Xerox 6500 Color photocopier. An ironic denunciation of the reproduction habit; a departure from the normal use as the photocopier is meant to copy something - the original; an ontological turning-back because if it has been known since Chang Shih that “the Void is not nothingness. The Void is picture”, it was not known that Nothingness is not nothing: Nothingness is the work of art.

When nothing is placed on the photocopy surface of the machine, the air of the room slides surreptitiously between the machine’s plates (Interference with the Air of Montreal). In this way it can be proven that Nothingness does not exist...because it is visible. Nihilistic logic annuls nothingness.

In addition, nothingness is never the same twice. It is the same thing and different. No two successive copies of an enlarged detail from a picture of nothingness repeat themselves exactly from one generation to another. Mühleck demonstrates this over twelve generations (Fold enlarged Detail..., 1984). From one to the next, the original darkness gets lighter, more airy. Colored rhythms are set up, regular weaves are organized, and the invisible textures of

nothingness materialize. A fascinating epiphany: one moves from the purple night of nothingness to its organization in light form. "Perhaps there is nothing to say and paint except repetition."⁴

Nothing is nothing is nothing... repeat twelve times. The tenth nothing is different from the first, by the fact that it comes after nine antecedents. Serialization creates difference through the repetition of one same thing, it embodies nothingness through the repetition of the being: it cancels nothing, making nothing into something.

"I want to be a machine", said Andy Warhol. He could not help but paint the picture, in series, of a model produced by the machine. The Xerox Color 6500 simultaneously produces model, original and copies. It produces by itself its own image in which Mühleck refuses to intervene, apart from arranging technical processes (interferences, projections, enlargements...), and framing and packaging the series obtained. The machine presents a here and now situation: the state of the photocopier, the place, the time, an instantaneous and timeless state. "Presentation is technology's only model, its only way of behaving and existing."⁵

As for Georg Mühleck, he presents the results with scientific precision, on millimeter-squared paper with numbered codes. He is such a meticulous designer that he writes out the directions by hand, perfectly neatly and legibly, so the architecture of nothingness can be read. The horizontal or vertical arrangements of the pieces of paper are put together impeccably, by cutting, pasting, or staggering them, using inflexible or loose media, paper or rayon. (Not forgetting that, beforehand, he conceived of the processes he uses; he invented, if not the tool, at least the directions for use.) Finally, he authenticates the result: signature, ink pads and stamps he made himself all lead to the multiplication of the artist's stamp so that he can reappropriate the work produced by his double: the machine. Georg Mühleck originates from Germany, like Hoffmann, like The Sandman, haunted by automation.

1. The title of an article by Guy Bellavance, in Parachute, No. 29 (February 1983), p. 9
2. Jean-François Lyotard, The Assassination of Experience by Monory-Painting, Le Castor astral (Castor of the stars), 1984, p.122
3. Exhibition at the Galerie Art 45, from 3 to 20 October 1984.
4. Lyotard, *ibid.*
5. René Berger The Effect of Technological Changes. Ed. Pierre Marcel Favre, 1983, p.13.

Vie des Arts, vol. 29, n° 118, 1985, p. 71.

Translated from french by Julie Y. Nye for "Copigraphy, Elements for a global history"
http://www.agencetopo.qc.ca/vitrine_blog/cd_copigraphie/cd_copigraphie_en.html
alain@loplop.com

GEORG MÜHLECK

XEROGRAFIE: DER NULLPUNKT

Monique BRUNET-WEINMANN

Man ist es satt, man kann es nicht mehr sehen: Seit die Pop-Künstler die Fotografie in ihre Arbeit miteinbezogen haben, ist eine ganze zeitgenössische Kunstrichtung zu einer Angelegenheit von "Entlehnung und Aneignung"¹ geworden. Die visuellen Künste bilden in ihrer Gesamtheit ein weites, sich auf sich selbst beziehendes und sich wiederholendes System von Verweisen, Zitaten, Fragmenten. Während wir uns noch in unseren College-Aufsätzen mit Plagiat und Paraphrase herumplagten, sind heute Reproduktion und Wiederholung vornehme Mittel künstlerischen Schaffens. Das von der künstlichen Intelligenz überfütterte Gedächtnis vernachlässigt Anführungszeichen, Autorennamen, Quellen und macht Neues aus altem. Aus der Druckmaschine kommt eine originale ... Kopie heraus. Es ist die Vermittlung der Technowissenschaft, der Technokultur (Maschinen zum Fotografieren, Projizieren, Fotokopieren ...), die auf diese Weise das Produkt einer früheren Produktion veredelt.

So macht man reinen Tisch, steht am Nullpunkt (Zero ...Xerox) der visuellen Kunst. Wenn man nichts mehr zu sagen hat, nichts mehr zu malen hat, das nicht schon gemalt wäre, male man dieses Nichts — was nicht das gleiche ist, wie nichts malen —. "Ich sage, dass es nicht zu sagen gibt, ich male, da es nichts mehr zu malen gibt. Dies ist mein letztes Wort. Es gibt nichts? Es gibt wenigstens den Satz: Es gibt nichts. In diesem Hin-und-Her von Verneinung und Bejahung verbirgt sich ein winziger Wille ... Immerhin aber stellt er das Nichts hin, und das ist nicht nichts".²

Der Künstler Georg Mühleck treibt die Logik dieser nihilistischen Feststellung noch weiter. Weil es nichts zu malen gibt, malt er nicht. Weil dieses Nichts der Gegenstand einer Feststellung ist, zeigt er es. Mit einem Farbfotokopiergerät (Xerox 6500) macht er copies of nothing³. Ironisches Aufzeigen des Reproduktions-Ticks; Verfremdung des Verwendungszwecks, da die Aufgabe des Fotokopierers eigentlich im Kopieren von etwas besteht: eines Originals; es ist eine ontologische Rückkehr, da man seit Chang Shih schon wusste, dass "die Leere nicht das Nichts ist. Die Leere ist Bild", man übersah, dass das Nichts nicht nichts ist: das Nichts ist Werk.

Wenn nichts auf die fotokopierende Oberfläche der Maschine gelegt wird, ist es die Luft des Raumes, die sich heimlich zwischen die Scheiben der Maschine einschleicht (Interference with air of Montreal). Auf diese Weise beweist man, dass das Nichts nicht existiert ... da es sichtbar ist. Die nihilistische Logik annulliert das Nichts.

Außerdem ist das Nichts niemals identisch mit sich selbst. Es ist zugleich sich selbst, und auch etwas anderes. Es gibt keine zwei aufeinanderfolgenden Kopien eines vergrößerten Ausschnitts der Abbildung des Nichts, die sich von einer Generation zur anderen genau wiederholen. Mühleck bringt den Beweis dazu bei zwölf Generationen (Fold enlarged detail...,

1984). Von einer zur anderen lichtet sich die ursprüngliche Undurchsichtigkeit. Es entstehen farbige Rhythmen, regelmäßige Raster ordnen sich an, unsichtbare Texturen des Nichts nehmen Gestalt an. Faszinierende Epiphanie. Man begibt sich von der violetten Nacht des Nichts in ihre glänzende Anordnung. "Vielleicht ist die Wiederholung das einzige, was es zu sagen und malen gibt".⁴

Nothing is nothing is nothing ... zwölf mal wiederholt. Das zehnte ist nicht identisch mit dem ersten, da es im Anschluss an seine neun Vorgänger erscheint. Die Produktion von Serien führt zur Entstehung des Unterschieds durch dessen Wiederholung, verleiht dem Nichts Gestalt durch die Wiederholung von Sein: es annulliert nothing, indem es aus nothing ein something macht.

"I want to be a machine" hat Andy Warhol gesagt. Er konnte die Abbildung eines von der Maschine hergestellten Modells nur reihenweise malen. Das Kopiergerät stellt gleichzeitig das Modell, das Original und die Kopien her. Es selbst erzeugt sein eigenes Bild, wobei Mühleck sich weigert, anders als durch Anordnung der technischen Vorgänge (Interferenzen, Projektionen, Vergrößerungen ...), und der Aufteilung in Rahmen, oder dem Einbau in Kästen der erhaltenen Serien einzugreifen. Die Maschine vergegenwärtigt eine Situation hic et nunc: den Zustand des Fotokopierers, den Ort, die Zeit, einen augenblicklichen und zeitlosen Zustand. "Die Sich-Darstellung ist das einzige Modell der Technologie, ihre einzige Weise zu handeln und zu existieren."⁵

Georg Mühleck nun legt das Ergebnis mit der Genauigkeit eines Wissenschaftlers vor; auf Millimeterpapier, mit chiffrierten Kodifizierungen. Wie ein akurater Designer notiert er handschriftlich in deutlich lesbaren Buchstaben Erläuterungen, die das Lesen der Architektur des Nichts ermöglichen. Er fügt die einzelnen Kopien exakt horizontal oder vertikal zusammen, er beschneidet, ordnet neu an, transferiert, montiert sie fest oder freihängend auf Papier oder Rayon. (Vergessen wir nicht, dass er sich die angewandten Verfahren früher selbst ausdachte; hat er sein Werkzeug auch nicht selbst erfunden, so dessen Gebrauchsanweisung.) Schließlich authentisiert er das Ergebnis durch Unterschrift, Stempel, selbst hergestellte Briefmarken, Wiederholung seines Namens, um sich das Werk wieder anzueignen, das sein Stellvertreter, die Maschine, hergestellt hat. Georg Mühleck stammt aus Deutschland, wie Hoffmann, wie "Der Sandmann" verfolgt vom Automaten.

1. The title of an article by Guy Bellavance, in Parachute, No. 29 (February 1983), p. 9

2. Jean-François Lyotard, The Assassination of Experience by Monory- Painting, Le Castor astral (Castor of the stars), 1984, p.122

3. Exhibition at the Galerie Art 45, from 3 to 20 October 1984.

4. Lyotard, *ibid.*

5. René Berger The Effect of Technological Chanques. Ed. PierreMarcel Favre, 1983, p.13.

Vie des Arts, vol. 29, n° 118, 1985, p. 71.

(aus dem Französischen) von J. Drautal