

SKARSTEDT

Portrait of the Artist as a Lantern

By Didier Ottinger

“... Art always starts with a light going on somewhere”¹

Martin Kippenberger

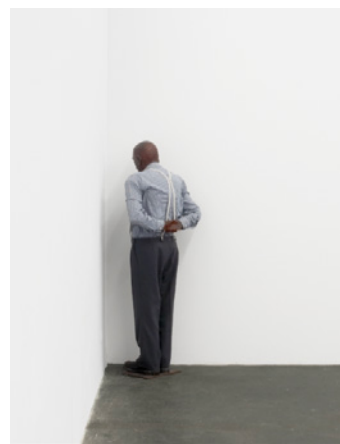
By creating a figure in his own image, which he condemns to the corner of infamy (*Martin, Into the Corner, You Should be Ashamed of Yourself*, 1989), Martin Kippenberger depicts for posterity the image of the untimely artist, the irredeemable bad boy. For the schoolchildren who visit the museum to learn the latest conventions of propriety, Kippenberger’s self-portrait opposes the guilty relic of an art of excess and bad taste.

A moralistic critique had believed to identify in Kippenberger’s alcohol consumption the origin of his outrageous remarks and scandalous gestures. In 1989, in the review *Skyscraper*, Wolfgang Max Faust appraised him as “The Artist as Exemplary Alcoholic.” In New York’s *Village Voice*, Peter Schjeldahl qualified his sculptures as a “monument of the fantasmagoria and sorrows of alcoholism.”² Designating John Huston’s *Under the Volcano* (adapted from Malcolm Lowry’s novel of the same name) as one of his talisman works, Kippenberger responded to such criticisms worthy of the Legion of Decency. Similar to the Consul’s, the character in Huston’s film, Kippenberger’s alcoholism acted as an existential intensifier: as a “poetic” agent opening to an unheard-of vision of the World.

Kippenberger responded to critics waving alcohol breathalysers by appropriating the image of a drunken streetlamp. He made the streetlamp his alter ego, the sign of the positive subversion that he attributed to his inebriation. In Spain, where he was staying with Albert Oehlen at the beginning of 1988, Kippenberger discovered a postcard illustrated with a humorous drawing showing a drunken character clinging to a streetlamp. He took hold of the object, in which he identified a powerful symbolic and “autobiographical” potential.

Curved as if it were itself inebriated, the lamp post becomes an attribute, a manifesto of an art that oscillates between the pathetic and the grandiose. Beyond its literal use as a logo of his art, Kippenberger made the streetlamp, reinterpreted in bronze, the visual tool of a sculpture that pays homage to Giacometti or Günther Förg. In parallel, the book *Psychobuildings*, which he published in 1988, full of images of lampposts, confirms the “psycho-object” nature that he attributes to these streetlamps.

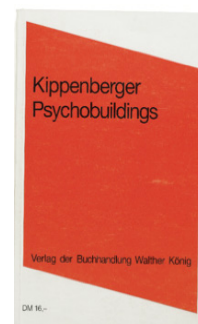
In 1988, the “drunken streetlamp” was the principal object of the installation that Kippenberger designed for the Venice Biennale. It was planted in the centre of a work entitled *The End of the Avant-Garde*. Around the streetlamp, Kippenberger placed a minimalist sculpture in the form of a springboard, a painting in the style of Mondrian, a series of balloons frozen in their flight. “The avant-garde,” the subject of the installation, is reduced to its principle of elevation, to the uprooting that it invites, to the conquest of the air inscribed in its ethos: an idealism whose powerful breath inflates balloons.



Martin Kippenberger
Martin, ab in die Ecke und schäm dich
(*Martin, into the Corner, You Should Be Ashamed of Yourself*), 1989/90
Hard foam, cast resin, latex, acrylic (head and hands), metal, styrofoam, foam rubber, clothing (shirt, trousers, pair of braces, leather shoes), iron plate
178 x 67 x 47 cm
© Estate of Martin Kippenberger, Galerie Gisela Capitain, Cologne
Photo: Lothar Schnepf



Martin Kippenberger
Kellner des... (Waiter of...), 1991
Wall-lights, oil on canvas mounted on panel
200 x 240 x 19 cm
© Estate of Martin Kippenberger, Galerie Gisela Capitain, Cologne



Martin Kippenberger
Psychobuildings, 1988
Verlag der Buchhandlung Walther König, Cologne
Artist's book
© Estate of Martin Kippenberger, Galerie Gisela Capitain, Cologne

¹ Quoted in *Susanne Kippenberger, Kippenberger, The Artist and his families*, Atlanta/New York, J&L Books, 2012, p. 422.

² “civic monument of the fantasmagoria and sorrows of alcoholism,” *ibid.*, p. 372.

SKARSTEDT

On the balloons that are flying away, Kippenberger inscribed numbers that display a score, that certify a ranking, that tell of the rivalry of pioneers: the ambition of those who want to be the first. In the middle of these trampoline artworks, Kippenberger, himself a drunken streetlamp, dances a queasy jig. As a head, a light bulb is the comical sign of the abundance of his ideas.

One year after his installation at the Venice Biennale, Kippenberger published an artist's book (limited to 30 copies) that takes up the title of his work. Drawings, texts, and images appear set in the form of balloons. In one of them, the artist himself appears, leaning against a table, his gaze lost in the direction of the ground. The party is over, the "end of the avant-garde" looks like an interminable hangover...

For Documenta IX (1992), Kippenberger designed a poster that reinforces the meaning of his first streetlamp. Curved until almost reaching ground level, the lamp pours out a plexiglass teardrop. Behind it, on the façade of the *Friedricianum*, the neo-classical building that houses the Documenta, Kippenberger affixed the monumental letters which form the word "Melancholia."

He placed his streetlamp on the red sandstone base that marked the surface of a work by Walter de Maria, *The vertical earth kilometer*. A brass bar of 5 cm in diameter, one kilometre long, completely invisible as it is buried underground, de Maria's work exemplifies the characteristics of the avant-garde oeuvre. Its invisibility makes it a most conceptual object; its form is a technical tour de force; its cosmic dimension – its location, which appears as a "no-place" – makes it a highly utopian object.

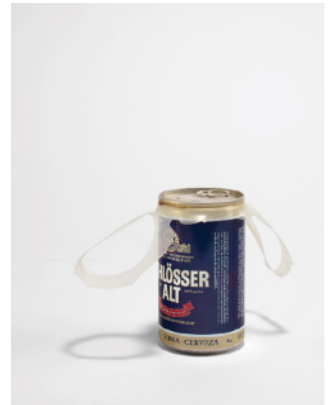
In diagnosing the *Friedricianum's* melancholy, Kippenberger made an audacious connection. Inaugurated in 1779, the building housed one of the first European museums. By its Greek temple form and its purpose, the *Friedricianum* became the symbol of the German Enlightenment, the monument of an Age of Reason. The melancholy that struck him affected his belief in what the Museum embodies. "Punk,"³ as Christoph Tanner, the curator of the Potsdam Museum, saw him; "anarchist,"⁴ according to the review *Concrete*; "post-modern" by his generation, Kippenberger no longer believed in the radiant prospects and the progress promised by the Enlightenment – an Enlightenment he interpreted with the same suspicion that Romanticism had already cast upon it.

If his streetlamps still brandish a form of light, it has ceased to illuminate a brighter future. Since their invention in Spain, his streetlamps radiate the red light which, in Iberian latitudes, signal houses of ill repute. From the sensualism of brothel lamps to the ethereal vertigo of dancing streetlamps, Kippenberger's lampposts sing a Dionysian hymn.

Open to all metamorphoses, their convolutions simulate corrupted ideals, defying the linear axes of Darwinian arborescences, those of oriented time. In a dotted line, they mime stuttering projects. A heretical serpent biting its own tail, the streetlamp becomes the image of aborted ambitions, that of the incurable idealism of abstract paintings...



Martin Kippenberger
Melancholia documenta IX, Kassel, 1992
Offset
108.3 x 84 cm
© Estate of Martin Kippenberger, Galerie
Gisela Capitain, Cologne



Martin Kippenberger
Alkoholfolter (Torture by Alcohol), 1989
Schlösser Alt-beer can with initials,
signed on adhesive plaster
11 x 6.5 cm
© Estate of Martin Kippenberger, Galerie
Gisela Capitain, Cologne



Martin Kippenberger
Alkoholfolter (Torture by Alcohol),
1981/82
Oil on canvas, 50 x 60 cm each
Detail from *Vom Einfachsten nach Hause*
(*From the Simplest to Home*), 1981/82,
15 parts
© Estate of Martin Kippenberger, Galerie
Gisela Capitain, Cologne
Photo: Simon Vogel

³ "For me he was a Punk," *ibid.*, p. 478.

⁴ In 1994, the critic Harald Fricke takes him to be a "right-wing anarchist."

SKARSTEDT

As Kippenberger's alter ego, the drunken streetlamp stands for a radical existentialist and embodies an anti-hero figure. It denotes an art that does not submit to any *diktat*, does not respond to any project, other than that of perfect agreement with the place, the moment of its manifestation. "I always have to work for the present moment because of this short span of time that you have as an individual." Dionysian, Kippenberger's streetlamps are so by the dance that animates them, by the atheology of which they are the form, by the joyful inebriation that they celebrate.

Some have said of Kippenberger that he was, after Beuys, the most important of the German artists. The hypothesis is credible on the condition that he is seen as an inverted figure of the "shaman" and "redemptive" artist. Beuys bore the vision of a utopian era, which he believed could change the world. A healer of the ills of his nation, of his time, a political activist (he was one of the founders of the German Green Party), Beuys condensed in his person the attributes of the genius artist.

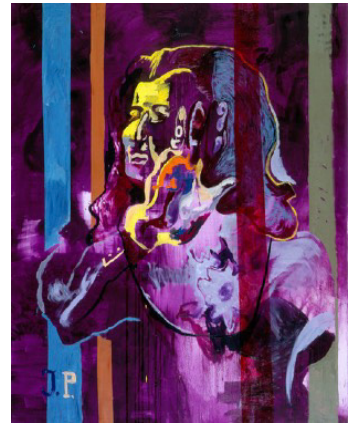
In a postcard written during a trip to Italy in 1981, Kippenberger replied to Beuys. Declaring that "every artist is a man," he responded to Beuys' "every man is an artist," confirming his choice of an art of immanence, the fruit of an intelligence of the moment, a product of the context that gives rise to it.

Through Sigmar Polke, whose example was fundamental to him, Kippenberger's art is linked to the erratic art of Francis Picabia. Against Dada, which had become a new "ism," against Cubism, Surrealism, and Abstract art, Picabia did not cease to affirm the liberty of a work indifferent to the idea of "modern" art, to its prophetism, to its determinisms: "to make love is not modern, yet it is still what I like best," Picabia would say.

Aspiring to such liberty entails accepting the "foolishness" it implies. It makes the artist a capricious and rebellious "clown." For his irreverence, for the eclecticism of his art, for his inconstancy – which required his adaptation to his place, his context, his moment – Kippenberger saw himself as the legitimate heir of Pablo Picasso. Faithful to his self-derision, Kippenberger donned the kangaroo briefs, which were cherished by the Spanish painter. His identification led him to extend Picasso's oeuvre, creating the portraits of Jacqueline that he did not have time to paint.

To question the bigotry of the avant-garde is to take a great risk. By adopting the grotesque art of the Cartoons, Philip Guston paid the price. Kippenberger embraced the stigma from the outset. He accepted his role as buffoon, identified himself with a drunken streetlamp, took on the infamy of those who, from Diogenes to the Consul in Lowry's novel, illuminate the world with a flickering flame:

"Yet his thirst still remained unquenched. Perhaps because he was drinking, not water, but lightness, and promise of lightness? Perhaps because he was drinking, not water, but certainty of brightness? Certainty of brightness, promise of lightness, of light, light, light, and again, of light, light, light, light, light!"
(M. Lowry, *Under the Volcano*)



Martin Kippenberger
Untitled (from the series *Jacqueline: The Paintings Pablo Couldn't Paint Anymore*), 1996
Oil on canvas
240 x 200 cm
© Estate of Martin Kippenberger, Galerie Gisela Capitain, Cologne
Photo: Thomas Widerberg



Philip Guston
Head and Bottle, 1975
Oil on canvas
166.4 x 174 cm
© The Guston Foundation



Martin Kippenberger
Untitled (from the series *Self-portraits*), 1988
Oil on canvas
240 x 200 cm
© Estate of Martin Kippenberger, Galerie Gisela Capitain, Cologne

SKARSTEDT

Portrait de l'artiste en réverbère

Par Didier Ottinger

« ...Art always starts with a light going on somewhere¹ »

Martin Kippenberger

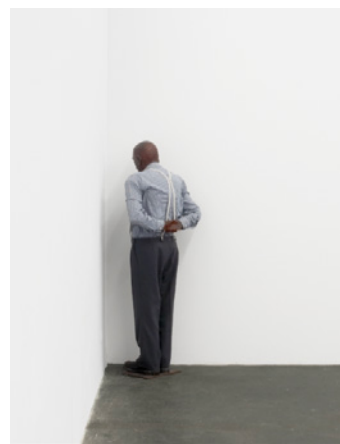
Réalisant une figure à son effigie, qu'il condamne au coin d'infamie (*Au coin ! Tu devrais avoir honte de toi*, 1989) Martin Kippenberger campe pour la postérité l'image de l'artiste intempestif, celle du *bad boy* irrécupérable. Aux groupes scolaires venus au musée apprendre les nouveaux codes de la bien-pensance, l'autoportrait de Kippenberger oppose la relique coupable d'un art de l'excès et du mauvais goût.

Une critique moraliste avait cru identifier dans sa consommation d'alcool l'origine des propos outranciers, de la geste scandaleuse de Kippenberger. En 1989, dans la revue *Skyscraper*, Wolfgang Max Faust le gratifiait d'« alcoolique exemplaire » (« *The Artist as Exemplary Alcoholic* »). À New York, dans le *Village Voice*, Peter Schjeldahl qualifiait ses sculptures de « monument à la fantasmagorie et aux tristesses de l'alcoolisme² ». Désignant le film de John Huston *Au dessous du volcan* (adaptation du roman éponyme de Malcolm Lowry), comme une de ses œuvres fétiches, Kippenberger répondait à ces critiques dignes des ligues de vertu. Comme celui du Consul, le personnage du film de Huston, son alcoolisme agissait comme démultiplicateur existentiel, comme agent « poétique » ouvrant à une vision du monde inouïe.

Kippenberger répond aux critiques brandissant l'alcootest, en s'appropriant l'image d'un lampadaire-ivre. Il fait du réverbère son *alter ego*, le signe de la subversion positive qu'il prête à son ébriété. En Espagne, où il séjourne en compagnie d'Albert Oehlen au début de l'année 88, Kippenberger découvre une carte postale ornée d'un dessin humoristique, montrant un personnage éméché, cramponné à un lampadaire. Il s'empare de l'objet, en lequel il décèle un puissant potentiel symbolique et « autobiographique ».

Courbé comme s'il était lui-même pris d'ivresse, le lampadaire devient attribut, manifeste d'un art, qui oscille entre pathétique et grandiose. Outre son usage littéral, comme logo de son art, Kippenberger fait du lampadaire, réinterprété en bronze, l'outil visuel d'une sculpture qu'il veut hommage à Giacometti ou à Günther Förg. Parallèlement, le livre *Psychobuildings* qu'il publie en 1988, plein d'images de réverbères, confirme la nature de « psycho-objet » qu'il prête à ces lampadaires.

En 1988, le « lampadaire ivre » est l'objet principal de l'installation que conçoit Kippenberger pour la Biennale de Venise. Il est campé au centre d'une œuvre qui a pour titre *La fin de l'avant-garde*. Autour du lampadaire, Kippenberger pose une sculpture minimaliste en forme de tremplin, une peinture en forme de Mondrian, une série de ballons figés dans leur envol. « L'avant-garde », sujet de l'installation, est réduite à son principe d'élévation, à l'arrachement auquel elle invite, à la conquête de l'air inscrite dans son *ethos* : une idéalité dont le souffle puissant gonfle des baudruches.



Martin Kippenberger
Martin, ab in die Ecke und schäm dich
(*Au coin ! Tu devrais avoir honte de toi*),
1989/90

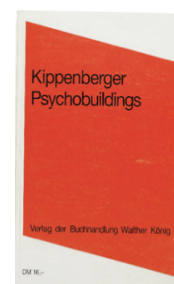
Mousse dure, résine moulée, latex,
acrylique (tête et mains), métal,
polystyrène, mousse de caoutchouc,
vêtements (chemise, pantalon, bretelles,
chaussures en cuir), plaque de fer
178 x 67 x 47 cm

© Estate of Martin Kippenberger, Galerie
Gisela Capitain, Cologne
Photo: Lothar Schnepf



Martin Kippenberger
Kellner des... (*Serveur du...*), 1991
Appliques, huile sur toile montée sur
panneau

200 x 240 x 19 cm
© Estate of Martin Kippenberger, Galerie
Gisela Capitain, Cologne



Martin Kippenberger
Psychobuildings, 1988
Verlag der Buchhandlung Walther König,
Cologne
Artist's book
© Estate of Martin Kippenberger, Galerie
Gisela Capitain, Cologne

1 Cité dans Susanne Kippenberger, *Kippenberger, The Artist and his families*, Atlanta/New York, J&L Books, 2012, p. 422.

2 « civic monument of the fantasmagoria and sorrows of alcoholism », *ibid.*, p. 372.

SKARSTEDT

Sur les ballons qui s'envolent, Kippenberger inscrit les chiffres qui affichent un score, certifient un classement, disent la rivalité des pionniers, l'ambition de ceux qui veulent être les premiers. Au milieu de ces œuvres trampolines, Kippenberger, en lampadaire bourré, danse une gigue nauséuse. En guise de tête, une ampoule est le signe comique du foisonnement de ses idées.

Un an après son installation à la Biennale de Venise, Kippenberger publie un livre d'artiste (édité à 30 exemplaires) qui reprend le titre de son œuvre. Dessins, textes, images y apparaissent sertis dans les formes de ballons. Dans l'un d'entre eux, apparaît l'artiste lui-même, accoudé à une table, le regard perdu en direction du sol. La fête est finie, la « fin de l'avant-garde » ressemble à une interminable gueule de bois...

Pour la Documenta IX (1992), Kippenberger conçoit une affiche qui conforte le sens de son premier réverbère. Courbé, jusqu'à pratiquement atteindre le niveau du sol, la lampe s'épanche d'une larme de plexiglass. Derrière elle, au fronton du *Friedricianum*, le bâtiment néo-classique qui héberge la Documenta, Kippenberger appose les lettres monumentales qui forment le mot *Melancholia*.

Il a posé son lampadaire sur le socle de grès rouge qui marque l'affleurement d'une œuvre de Walter de Maria, *The vertical earth kilometer*. Barre de laiton de 5 cm de diamètre, d'une longueur d'un kilomètre, totalement invisible puisque enfouie sous terre, l'œuvre de de Maria exemplifie les caractéristiques de l'œuvre d'avant-garde. Son invisibilité en fait un objet des plus conceptuels, sa forme relève du tour de force technique, sa dimension cosmique, son emplacement qui s'affiche en « non-lieu », en fait un objet des plus utopiques.

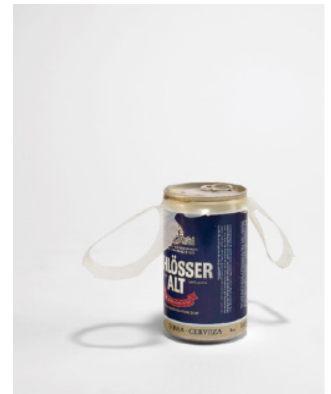
Diagnostiquant la mélancolie du *Friedricianum*, Kippenberger opère un audacieux raccourci. Inauguré en 1779, le bâtiment a hébergé un des premiers musées européens. Par sa forme de temple grec, par sa vocation, le *Friedricianum* est devenu le symbole des Lumières allemandes, le monument d'un âge de Raison. La mélancolie qui le frappe affecte la pensée qu'incarne le Musée. « Punk », ainsi que le voyait Christoph Tanner, le conservateur du Musée de Potsdam³, « anarchiste » selon la revue *Concrete*⁴, « post moderne » par sa génération, Kippenberger ne croit plus aux perspectives radieuses, au progrès promis par les Lumières – des Lumières qu'il interprète avec le soupçon que le Romantisme faisait déjà peser sur elles.

Si ses lampadaires brandissent encore une forme de lumière, celle-ci a cessé d'éclairer les lendemains qui chantent. Depuis leur invention en Espagne, ses réverbères diffusent la lumière rouge qui, sous les latitudes ibériques, signale les maisons closes. Du sensualisme des lampes des bordels au vertige éthylique des lampadaires dansant, les lampadaires de Kippenberger entonnent un hymne dionysiaque.

Ouvertes à toutes les métamorphoses, leurs circonvolutions miment les idéaux corrompus, défient les axes rectilignes des arborescences darwiniennes, celles du temps orienté. En pointillés, elles miment les projets qui bégaiement. Serpent hérétique qui se mord la queue, le lampadaire devient l'image des ambitions avortées, celle de l'idéalisme incurable des tableaux abstraits...



Martin Kippenberger
Melancholia documenta IX, Cassel, 1992
Affiche
108.3 x 84 cm
© Estate of Martin Kippenberger, Galerie
Gisela Capitain, Cologne



Martin Kippenberger
Alkoholfolter (Torture par l'alcool), 1989
Canette de bière Schlösser Alt-beer avec
initiales, signée sur plâtre adhésif
11 x 6.5 cm
© Estate of Martin Kippenberger, Galerie
Gisela Capitain, Cologne



Martin Kippenberger
Alkoholfolter (Torture par l'alcool),
1981/82
Huile sur toile, 50 x 60 cm chacune
Détail de *Vom Einfachsten nach Hause*
(*De la plus simple à la maison*), 1981/82,
15 parties
© Estate of Martin Kippenberger, Galerie
Gisela Capitain, Cologne
Photo: Simon Vogel

3 « For me he was a Punk », *ibid.*, p. 478.

4 En 1994, le critique Harald Fricke en fait un « right wing anarchist ».

SKARSTEDT

Alter ego de Kippenberger le lampadaire-ivre prône un existentialiste radical, incarne une figure d'anti-héros. Il désigne un art qui ne se soumet à aucun diktat, ne répond à aucun projet, si ce n'est celui du parfait accord avec le lieu, le moment de sa manifestation. « Je dois toujours travailler pour l'instant présent à cause de ce bref moment dont vous disposez en tant qu'individu ».⁵ Dionysiaques, les lampadaires de Kippenberger le sont par la danse qui les anime, par l'athéologie dont ils sont la forme, par l'ivresse joyeuse qu'ils célèbrent.

Certains ont dit de Kippenberger qu'il était, après Beuys, le plus important des artistes allemands. L'hypothèse est crédible, à condition toutefois d'y voir une figure inversée de l'artiste « shaman » et « rédempteur ». Beuys portait la vision d'une époque utopique, qui croyait pouvoir changer le monde. Guérisseur des maux de sa nation, de son temps, militant politique (il est l'un des fondateurs du parti des Verts allemands), Beuys condense en sa personne les qualités de l'artiste de génie.

Sur une carte postale rédigée pendant un voyage en Italie en 1981, Kippenberger a répondu à Beuys. Affirmant que « tout artiste est un homme », il répondait au : « tout homme est un artiste » de Beuys, confirmait son choix d'un art de l'immanence, fruit d'une intelligence de l'instant, produit du contexte qui le suscite.

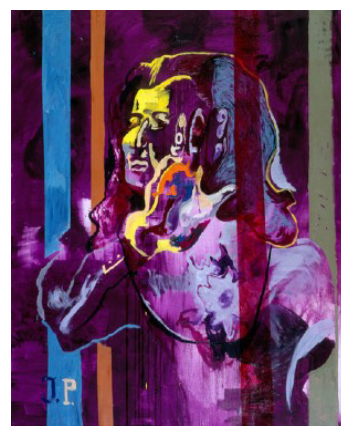
Par Sigmar Polke, dont l'exemplarité fut pour lui fondatrice, l'art de Kippenberger se rattache à celle, erratique, d'un Francis Picabia. Contre Dada devenu un nouvel « isme », contre le cubisme, le surréalisme, l'art abstrait, Picabia n'a cessé d'affirmer la liberté d'une oeuvre indifférente à l'idée d'art « moderne », à son prophétisme, à ses déterminismes : « faire l'amour n'est pas moderne, pourtant c'est encore ce que j'aime le mieux », répétait Picabia.

Aspirer à une telle liberté suppose d'assumer la « bêtise » qu'elle implique. Elle fait de l'artiste un « clown », capricieux et rebelle. Pour son irrévérence, pour l'éclectisme de son art, pour son inconstance, qu'impose son adaptation à son lieu, son contexte, son moment, Kippenberger s'est vu en héritier légitime de Pablo Picasso. Fidèle à son auto-dérision, il a revêtu le slip kangourou cher au peintre espagnol. Son identification l'a conduit à prolonger l'oeuvre de Picasso, réalisant les portraits de Jacqueline qu'il n'a pas eu le temps de peindre.

Remettre en cause la bigoterie de l'avant-garde est prendre un bien grand risque. Adoptant l'art grotesque des *Cartoons*, Philip Guston en a payé le prix. Kippenberger en a d'emblée assumé l'opprobre. Il a accepté son rôle de bouffon, s'est identifié à un lampadaire-ivrogne, a endossé l'infamie de ceux qui, de Diogène au Consul du roman de Lowry, éclairent le monde d'une flamme vacillante :

« *Cependant sa soif demeurerait encore inapaisée. Peut-être parce qu'il buvait, non de l'eau, mais de la légèreté, et de la promesse de légèreté ? Peut-être parce qu'il buvait, non de l'eau, mais de la certitude de la clarté ? Certitude de clarté, promesse de légèreté de lumière, légère, lumière et encore, de lumière, légère, lumière, lumière, lumière !* »

(M. Lowry, *Au-dessous du Volcan*)



Martin Kippenberger
Sans titre (de la série *Jacqueline : Les peintures que Pablo ne pouvait plus peindre*), 1996
Huile sur toile
240 x 200 cm
© Estate of Martin Kippenberger, Galerie Gisela Capitain, Cologne
Photo: Thomas Widerberg



Philip Guston
Head and Bottle, 1975
Huile sur toile
166.4 x 174 cm
© The Guston Foundation



Martin Kippenberger
Sans titre (de la série *Autoportraits*), 1988
Huile sur toile
240 x 200 cm
© Estate of Martin Kippenberger, Galerie Gisela Capitain, Cologne

⁵ « *I always have to work for the present moment because of this short span of time that you have as an individual* ».