

# BLAISE DRUMMOND



# **BLAISE DRUMMOND**

Herausgeber / Editor Martin Hentschel



**Museum Haus Lange**

# Inhalt / Contents

6	MARTIN HENTSCHEL
7	<b>Vorwort</b> <b>Foreword</b>
8	CLAIRE LE RESTIF
9	<b>Green Peace</b> <b>Green Peace</b>
18	<b>BLAISE DRUMMOND</b> <b>Bilder und Installation Museum Haus Lange</b> <b>Plates and Installation Museum Haus Lange</b>
94	CLAUDIA BANZ
95	<b>Zur Einführung der Schönheit durch die Hintertür</b> <b>On the Introduction of Beauty by the Backdoor</b>
105	Verzeichnis der Werke / List of Works
108	Biografie / Biography

**BLAISE  
DRUMMOND**



**KERBER ART**

# **BLAISE DRUMMOND**

Herausgeber / Editor Martin Hentschel



**Museum Haus Lange**



# Inhalt / Contents

- MARTIN HENTSCHEL  
6 **Vorwort**  
7 **Foreword**
- CLAIRE LE RESTIF  
8 **Green Peace**  
9 **Green Peace**
- 18 **BLAISE DRUMMOND**  
**Bilder und Installation Museum Haus Lange**  
**Plates and Installation Museum Haus Lange**
- CLAUDIA BANZ  
94 **Zur Einführung der Schönheit durch die Hintertür**  
95 **On the Introduction of Beauty by the Backdoor**
- 105 Verzeichnis der Werke / List of Works  
108 Biografie / Biography

## Vorwort

Blaise Drummond, 1967 in Liverpool geboren, lebt und arbeitet seit Jahren am Rand eines winzigen Orts mitten in Irland. Womöglich hat das Leben auf dem Land sein Interesse an jener Thematik befördert, die ihn schon lange beschäftigt: dem Verhältnis von Natur und Kultur. Sie manifestiert sich in seinem Œuvre in der Verschränkung von Architektur und Landschaft.

Beispielhaft ist dies an der zentralen Installation der Ausstellung ablesbar, die der Künstler eigens für die Halle im Museum Haus Lange erarbeitet hat: Sie umfasst einen abgestorbenen Rotdorn, der aus dem Boden zu wachsen und mit der Krone durch die Zimmerdecke zu stoßen scheint, und eine plastische Wasserlache, die von zwei Baumstümpfen flankiert wird. Der Titel der Arbeit, *The Baptism (Where we Lived and what we Lived For)*, bezieht sich auf Piero della Francescas Gemälde *Die Taufe Christi* (1448–1450), in dem im Hindergrund eine Reihe von Baumstümpfen auf den alten Stamm Davids deutet, der durch Christus zu neuem Leben erweckt wird. Bei Drummonds Baum finden wir hier und da einzelne Blätter anderer Bäume, die fast unmerklich einen Heilungsprozess andeuten. Der Untertitel der Installation paraphrasiert ein Kapitel des Buches *Walden: Ein Leben mit der Natur* des nordamerikanischen Schriftstellers Henry David Thoreau (1817–1862), der darin seine Erfahrungen vom einfachen Leben reflektiert. Ferner spielt Drummond auf die Architektur von Le Corbusier an: Dessen programmatischer zweigeschossiger Bau *Pavillon de l'Esprit Nouveau* (1925) enthielt im Inneren einen Baum, der durch das Dach ins Freie emporwuchs.

Für Blaise Drummond ist dies eine weiterführende Metapher, die er in seine Gemälde, aber auch in seine objekthaften Arbeiten immer wieder einbringt. So enthält die Ausstellung zwei modellartige Bauten, die an Mies van der Rohes *Farnsworth House* erinnern, in denen aber jeweils die Stützpfeiler durch reale Äste ersetzt sind. Auf diese Weise sind Hybride aus modernistischer Skelettkonstruktion und architektonischer Urhütte entstanden. In der Arbeit *For Wendell Berry*, die dem nordamerikanischen Dichter Wendell Berry gewidmet ist, nimmt gar ein Vogelnest das Zentrum der Architekturfantasie ein. Es sind Arbeiten, die von Drummonds Idealvorstellung erzählen von einer Welt, in der Architektur und Landschaft miteinander versöhnt sind. Wo immer er Architektur motive verwendet, enthält die landschaftliche Umgebung dieses Potenzial an Utopie. Und fanden sich in seinen früheren Gemälden noch verschiedentlich menschliche Staffagefiguren, so verzichtet Drummond bei den

neueren Arbeiten gänzlich darauf, um zu einer universellen Bildaussage zu gelangen. Bezeichnend ist auch, dass er immer mit Versatzstücken arbeitet – architektonisch oder landschaftlich –, also nie vollständige Bildmotive aus den diversen Quellen seines Bilderfundus übernimmt; daher kann er auch mühelos Collagen aus Holz, Stoff und Papier in seine Malerei integrieren. Erst dem Betrachter ist es anheimgestellt, diese Elemente zu einem Ganzen zusammenzusetzen. Dabei spielt der weiße Bildgrund, der die einzelnen Elemente umgibt, eine entscheidende Rolle. Er ist allemal raumhaltig, und dadurch zugleich Ort des Denkens und des Träumens.

Wohl wissend um das Scheitern der utopischen gesellschaftlichen Ansätze in der Philosophie des Neuen Bauens, lässt Drummond diese Hoffnungen in seinen Gemälden und Installationen dennoch auf fragile Weise fortleben: Mit seinen virtuellen und realen Inszenierungen schafft der Künstler visuelle Denkräume, die der Betrachter in verschiedenen Richtungen durchmessen kann. Der *Locus amoenus*, jener befriedete mythische Ort, an dem die Natur dem Menschen zugeneigt ist, bildet dabei den Angelpunkt einer Welt, die sich zwischen Geschichte und Utopie zu verorten sucht.

Ich danke Blaise Drummond für sein großes Engagement bei der Vorbereitung der Ausstellung und des Katalogs. Die Großzügigkeit der Leihgeber hat es erst ermöglicht, die Ausstellung in dieser Form zu realisieren. Dafür sei den Sammlungen Philara und Wethmar, Düsseldorf, den Sammlungen Pierre Cornette de Saint Cyr und den Sammlungen Olivier Cazalieres und Fabrice Gousset, Paris, der Move Collection, Berlin, sowie den Galerien Conrads, Düsseldorf, Rubicon, Dublin, Loevenbruck, Paris, und aliceday, Brüssel, herzlich gedankt. Mit der Umsetzung vor Ort waren neben dem Künstler auch das Aufbauteam der Kunstmuseen Krefeld mit Claus-Dieter Kraemer, Thomas Larisch und Juergen Schmitz betraut sowie die Leiterin und die Mitarbeiter des Gartenamts der Stadt Krefeld. Claudia Banz und Claire Le Restif haben der Kunst Blaise Drummonds profunde Katalogbeiträge gewidmet. Harald Richter schließlich hat – befeuert durch die Installationsaufnahmen von Volker Döhne – sehr behutsam das vorliegende Katalogbuch gestaltet, das den Intentionen des Künstlers in jeder Hinsicht gerecht wird. Ihnen allen möchte ich hiermit meinen Dank aussprechen.

Dr. Martin Hentschel  
Direktor Kunstmuseen Krefeld

## Foreword

Blaise Drummond, born in Liverpool in 1967, has lived and worked for many years on the outskirts of a village in the middle of Ireland. It may well be that life on the land has nurtured his interest in the subject that has fascinated him for so long: the relationship between nature and culture. Which manifests in his oeuvre through the interweaving of architecture and landscape.

This can be read quite paradigmatically from the central installation in the exhibition, which the artist devised specially for the hall in Museum Haus Lange: a pink hawthorn which, although dead, seems to be growing from the floor and hitting against the ceiling with its crown, and a plastic puddle parenthesised by two tree stumps. The title of the piece, *The Baptism (Where we Lived and what we Lived For)*, refers to Piero della Francesca's painting *The Baptism of Christ* (1448–50), in which a row of tree stumps in the background points to the old tribe of David that was brought to new life by Christ. Here and there on Drummond's tree we find isolated leaves from other trees that almost unobtrusively allude to a healing process. The installation's subtitle paraphrases a chapter from *Walden; Or, Life in the Woods* by the North American writer Henry David Thoreau (1817–62), in which the author reflects on his experiences with the simple life. In addition, Drummond also refers to the architecture of Le Corbusier, whose programmatic two-storey *Pavillon de l'Esprit Nouveau* (1925) likewise contained a tree within—albeit one that grew freely up through the roof.

For Blaise Drummond this is a metaphor that has an ever wider trajectory, and which he introduces time and again into both his paintings and his object-based works. Thus the exhibition contains two model-like works that recall Mies van der Rohe's *Farnsworth House*, in both of which the supporting piles have been replaced by real branches. In this way the artist has arrived at hybrids of modernist skeleton structures and the primitive hut. In the work *For Wendell Berry*, an architectural fantasy dedicated to the North American poet, we even find a bird's nest at the centre. These are works that tell of Drummond's ideal in which architecture and landscape are reconciled with one another. Wherever he uses architectural motifs the surrounding countryside gains this potential to become a Utopia. And while his earlier paintings still included a variety of people as incidental figures, in his recent works Drummond has completely dispensed with them so as to arrive at a universal message. Also characteristic is the way he always works with stock elements—whether from architecture or landscapes—and thus never uses a

complete image from the various sources in his fund of visuals. This also allows him to effortlessly integrate collages into his paintings using wood, fabric, and paper. It is then up to the beholder to piece these elements together into a whole. At the same time the white background surrounding the various elements plays a decisive part. It truly occupies its own space and with that is simultaneously the place of dreams and ideas.

Although quite cognisant of the failure of the socio-utopian wishes connected with the New Building and its philosophy, these hopes nevertheless continue to pursue a fragile existence in Drummond's paintings and installations: with his virtual and real *mises en scène*, the artist creates visual innerscapes which the beholder can negotiate in many different directions. The *locus amoenus*, the enclosed mythical site where nature evinces its affection for humankind, is the lynchpin here of a world trying to find its place between history and utopia.

I would like to thank Blaise Drummond for the great commitment he showed during the preparation of the exhibition and this catalogue. This exhibition could not have been realised in its present form without the generosity of the lenders. So I would like to give my warmest thanks to the Philara and Wethmar Collections, Düsseldorf, the Pierre Cornette de Saint Cyr Collections, Paris, the Move Collection, Berlin, and also the galleries Conrads, Düsseldorf, Rubicon, Dublin, Loevenbruck, Paris, and aliceday, Brussels. Apart from the artist himself, the realisation of the exhibition was entrusted to the technical crew at the Kunstmuseen Krefeld, comprising Claus-Dieter Kraemer, Thomas Larisch, and Juergen Schmitz, as well as the director and staff of the Department of Public Gardens in the City of Krefeld. Claudia Banz and Claire Le Restif have given intimate insights into Blaise Drummond's art with their profound contributions to the catalogue. And finally Harald Richter—fired on by Volker Döhne's shots of the installations—has designed the present catalogue with every care and attention so that it fully accords with the artist's intentions. I would like to give my thanks here to all of these people.

Dr. Martin Hentschel  
Director, Kunstmuseen Krefeld

## Green Peace

Seit Mitte der 1990er Jahre entwickelt der 1967 in Großbritannien geborene und heute in Irland lebende Künstler Blaise Drummond ein auf subtile Weise engagiertes, auf ethische und politische Belange gegründetes künstlerisches Werk. Seinen Gemälden, Zeichnungen, Aquarellen und Collagen wie auch seinen schlichten Skulpturen eignet bei aller Bescheidenheit ein hohes technisches Können. Drummond scheint angesichts der Unordnung in der Welt ganz bewusst eine distanzierte, ja humorvolle Haltung einzunehmen.

Die Titel, die er seinen Werken gibt, sind von großer Bedeutung, liefern sie uns doch wertvolle Informationen zu den werkstiftenden Bezügen des Künstlers, den philosophischen und den literarischen ebenso wie den künstlerischen und den ideologischen. Sie geben uns Auskunft darüber, dass Drummonds Hauptanliegen die Beziehung des Menschen zur Natur ist und dessen Fähigkeit oder Unfähigkeit, in der Welt zu wohnen. So bekommt unsere Analyse seiner Arbeit unvermittelt und zwangsläufig eine Richtung.

Wenn Drummond etwa einem Bild den Titel *Don't Let Our Youth Go to Waste* gibt, dann liefert er uns zugleich Hinweise auf seine Sensibilität und sein politisches Bewusstsein, und natürlich auch einfach auf seinen Musikgeschmack. *Don't Let Our Youth Go to Waste* war der Titel eines längst vergessenen Hits der Modern Lovers, einer amerikanischen Band, die zwischen 1970 und 1973 bestand. Nach Meinung vieler gehörte dieser Song zu den schönsten und ergreifendsten in der Geschichte der Rockmusik. In unnachahmlicher Weise von dem Songwriter Jonathan Richman a cappella gesungen, war diese „Hymne“ nur scheinbar friedvoll und heiter. Das Album, auf dem das Stück erschien, wurde zwischen 1971 und 1972 aufgenommen. In seiner visionären Reichweite ebnete es dem Punkrock den Weg, der 1976 aufkam. Die Botschaft des Punk war nihilistisch, dabei aber auch gesellschaftlich und politisch aktiv und engagiert. Sie war subversiv: Sie untergrub die gängigen Codes, war voller Hohn, antikapitalistisch, entwarf alternative Modelle und postulierte die maximale Freiheit des Individuums.

Drummonds gleichnamiges Bild entstand 2008 in einer Mischtechnik aus Ölfarbe und Collage auf Leinwand (Abb. 1). Im Vordergrund des großformatigen Werks ragt ein schlankes Bäumchen (oder ein Zweig?) in japanisierender Art in die Höhe und kaschiert mehr recht als schlecht ein leer stehendes, schon leicht verfallendes

Gebäude dahinter. Beide heben sich vor einem weißen Grund ab, ein wiederkehrendes Element in Drummonds Bildern. Diese unberührten Flächen, die an Schnee oder Raureif denken lassen, bilden in seiner Arbeit unzweifelhaft Projektionsflächen des Geistes und der Reflexion: Eine bildnerische Entscheidung in Form eines Rückzugs. Drummond erschafft ein Universum, in dem er über den ihm zugrunde liegenden Maßstab allein entscheidet.

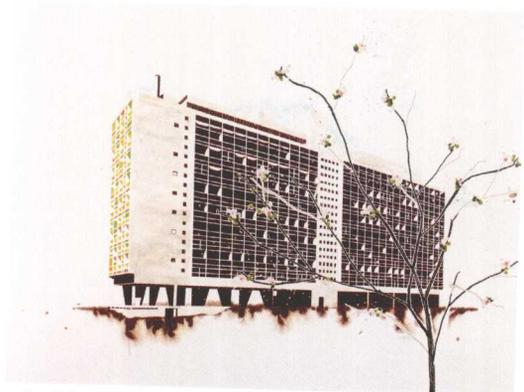
In *Don't Let Our Youth Go to Waste*, ebenso wie bereits in der vier Jahre früher entstandenen Arbeit *The Happy Valley* (2004), führt Drummond so etwas wie eine prototypische Version der Wohneinheit („Unité d'Habitation“) Le Corbusiers ein. Die Bauten, die ab 1945 in Marseille, Rezé, Firminy, Briey-en-Forêt und schließlich in Berlin entstanden und unter der Bezeichnung „Cité Radieuse“ („Strahlende Stadt“) bekannt sind, wurden mithilfe des „Modulors“ errichtet, das heißt unter Anwendung des Goldenen Schnitts beziehungsweise eines Proportionsystems, das auf dem Verhältnis zwischen Bewohnern und Behausung basiert. In einem Kommentar zu seinem Entwurf der „Unité d'Habitation“ erklärte Le Corbusier, ihm schwebte vor, „inmitten von Stille und Einsamkeit, der Sonne, der Weite und dem Grün zugewandt, eine Behausung zu bieten, die ein perfektes Behältnis für eine Familie darstellt [...], in Gottes schöner Natur, unter dem Himmel und mit der Sonne im Blick, ein Meisterwerk der Baukunst zu errichten, welches von Strenge, Größe, Erhabenheit, Frohsinn und Eleganz geprägt ist“.

Indem Drummond Wohnfragmente, Architekturmodelle oder einfache Hütten in seine Bilder aufnimmt, konstruiert er einen Standpunkt, einen Kommentar. Befragt man den Künstler zum Projekt der Moderne, so hält er es für „endgültig mangelhaft“, gibt aber zugleich zu, dass „die Architektur zweifellos dazu beiträgt, das Bild zu strukturieren“ und dass sie für ihn „die Gesamtheit aller menschlichen Unternehmungen“ repräsentiere.

In dem Bild *The Happy Valley* (Abb. 2), das Ölfarbe, Glanzlack, Tinte und Collage auf Leinwand kombiniert, hat Drummond einen Baum mit tief reichenden Wurzeln in den Vordergrund gesetzt und in den Hintergrund ein Bauwerk, dessen Primärfarben als Symbole des Modernismus sich in einem Teich mit stark vereinfachten Konturen spiegeln. Die Wohneinheit ist hier sehr präsent, doch die Arbeit trägt zugleich den Titel eines Buches von Alvin Johnson aus dem Jahr 1933, das ein „Zurück zur Natur“ verkündet. Die Verbindung dieser beiden distinkten Ele-

Claire Le Restif

## Green Peace



1 *Don't Let Our Youth Go to Waste*, 2008  
Öl und Collage auf Leinwand / Oil and collage on canvas,  
162 x 213 cm  
Privatsammlung, Zürich / Private Collection, Zurich



2 *The Happy Valley*, 2004  
Öl, Glanzlack, Tinte und Collage auf Leinwand,  
167,5 x 127 cm / Oil, gloss, ink and collage on  
canvas, 167,5 x 127 cm  
Privatsammlung / Private Collection, Paris

Since the mid-1990s, Blaise Drummond (born Great Britain, 1967, lives and works in Ireland) has been building up a subtly engaged body of work informed by strong ethical and political concerns. Behind the apparent modesty of his paintings, drawings, watercolours and collages, and of his simply executed sculptures, lies considerable technical accomplishment. Drummond responds to the chaos of the world with what seems like a deliberately distanced, if not humorous position.

The titles he gives his works are very important. They provide precious information as to the artist's seminal references, whether philosophical, literary, artistic or ideological. They tell us that Drummond's main concern is man's relation to nature and his capacity—or not—to dwell in the world. Consequently, this is bound to guide our analysis of his work.

When Blaise Drummond titles one of his paintings *Don't Let Our Youth Go to Waste* (2008) he is informing us about his sensibility, his political consciousness and, quite simply, his tastes in music. *Don't Let Our Youth Go to Waste* is the title of a forgotten masterpiece by the Modern Lovers, an American group active between 1970 and 1973. Many consider it one of the finest and most poignant tracks in the history of Rock. Sung a cappella by the inimitable songwriter Jonathan Richman, it is a falsely bucolic, candid "hymn." The song features on an album that was recorded between 1971 and 1972. It is a visionary piece of music, a precursor of punk rock, which emerged in 1976. The message of punk was nihilist but it was also active and engaged, both socially and politically. It was subversive, characterised by the appropriation of codes, derision, anti-capitalism, the creation of alternative structures, and an emphasis on maximum individual freedom.

The painting by Blaise Drummond is an oil and collage on canvas from 2008 (ill. 1). In the foreground of this large-format piece, Drummond has placed a slender tree (a branch?) in the *Japonaiserie* style, which barely hides an abandoned building manifestly in ill repair. These two elements are placed against a white ground, a recurrent feature in Drummond's work. In his art, these empty spaces that we read as snow or frost no doubt correspond to spaces of mental projection and reflection: a plastic decision in the form of withdrawal. Drummond creates a world where he is the sole arbiter of the scale.

mente bildet eine „Collage“ im umfassenden Sinne des Wortes.

Referenzen auf die Darstellung der Natur und Hinweise auf den Bezug des Künstlers dazu finden sich auch in einer Skulptur mit dem Titel *For Wendell Berry* (2008, Abb. 3), die mehrere Elemente miteinander verbindet. Ein Vogelnest wird hier von einer Glasplatte überdeckt, die auf dem mehrfach gegabelten Zweig eines Baumes als natürlicher Architektur aufliegt. Dieses konstruierte, zivilisierte, gebändigte „Stilleben“ ist so etwas wie ein Altar oder ein Zeichen der Hochachtung für die Anschauungen von Wendell Berry (geboren 1934 in den USA), Schriftsteller, Landwirt, Romanautor, Chronist und Kritiker des Niedergangs des Landlebens im heutigen Amerika, der in seinen Büchern die globale „kulturelle Unordnung“ beschreibt und analysiert. Berrys Werk lenkt das Augenmerk auf die Verantwortung des Einzelnen und die Harmonisierung der Beziehung zwischen Zivilisation und Natur.

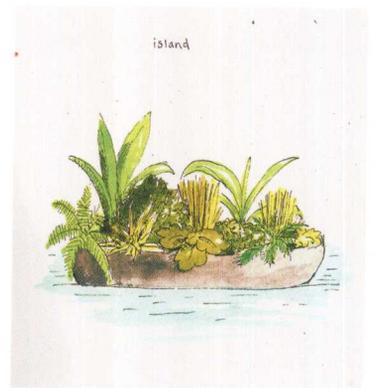
Was die Reflexion der Beziehung zwischen Mensch und Natur und des Beginns eines ökologischen Bewusstseins in der bildenden Kunst und Drummonds Auseinandersetzung damit betrifft, kommt man nicht umhin, die Land-Art zu erwähnen, eine Bewegung, die Anfang der 1970er Jahre in den USA aufkam und deren führender Kopf der Künstler Robert Smithson (1938–1973) war. Für sein Künstlerbuch mit dem Titel *A Portable Hedge and Other Modest Proposals*, das Drummond im Jahr 2000 im Zusammenhang mit seiner Ausstellung *A Poetic Geography of Five Continents* veröffentlichte, schuf der Künstler die Zeichnung eines Schlauchboots, die er schlicht *Island* nannte (Abb. 4): die Würdigung eines Projekts von Smithson mit dem Titel *Floating Island* (1973), das jener zu Lebzeiten nicht mehr hatte vollenden können. Vorgesehen gewesen war die Bepflanzung eines großen Schwimmbehälters mit Bäumen, der anschließend von einem Schlepper um die Insel von Manhattan gezogen werden sollte. Nach Smithsons Tod schlummerte diese „Öko-Performance“ gut dreißig Jahre in der Schublade, bevor sie im Jahr 2005 schließlich umgesetzt wurde.

Drummond hat dieses Werk sicherlich nicht zufällig ausgewählt: Smithson, der damals bereits mit seinen „Earthworks“ bekannt geworden war, die er in den Weiten Amerikas – einfacher ausgedrückt: „in der freien Natur“ – realisierte, führte mit *Floating Island* die Idee des Eindringens der Natur in die sich wie ein Krake ausbreitende Stadt New York ein.

Drummonds Serie *Lewis Mumford Says* (2004) wiederum verweist auf die Anschauungen des nordamerikanischen Historikers Lewis Mumford (1895–1990), der die Genese der Industriegesellschaft und ihre Folgen



3 *For Wendell Berry*, 2008  
Holz, Vogelnest, Glas / Wood, bird's nest  
and glass, 129 x 35 x 35 cm



4 *Island*, 2000  
Aquarell und Tinte auf Papier / Watercolour  
and ink on paper, 18 x 14 cm  
Seite aus dem Künstlerbuch / Page of the  
artist's book *Blaise Drummond: A Portable  
Hedge and Other Modest Proposals*, Strong  
Arm Bindery, Portland, Maine, 2000



5 *Lewis Mumford Says*, 2004  
 Öl, Glanzlack, Tinte und Collage auf Leinwand,  
 127 x 167,5 cm / Oil, gloss, ink and collage on  
 canvas, 127 x 167,5 cm  
 Privatsammlung, Irland / Private Collection, Ireland

In his works *Don't Let Our Youth Go to Waste* and also in *The Happy Valley* created four years earlier (2004) he introduces what is a generic version of Le Corbusier's "Unité d'Habitation." Built in 1945 and onwards in Marseille, Rezé, Firminy, Briey-en-Forêt and, finally, Berlin, these structures by Le Corbusier known as "radiant cities" were constructed according to the Modulor, that is to say, the golden ratio, a system of measurement based on the relations between habitants and habitat. When commenting on his project for the Unité d'Habitation, Le Corbusier said he wanted "to provide the perfect residence for a family, in silence and solitude, facing the sun, surrounding space and greenery [...] to erect a majestic architectural work built of rigor and greatness, of nobility and elegance, smiling under the sky and in the sun, amidst God's nature."

When Drummond introduces fragments of buildings, architectural models or simple huts into his pictures, he is constructing a point of view, a commentary. When questioned about the modernist project, he describes it as "irremediably defective," while allowing that "architecture certainly helps to structure the painting" and that, moreover, for him it represents "human endeavour in general."

In *The Happy Valley* (oil, gloss, ink and collage on canvas, 2004, ill. 2), Drummond has placed a tree with deep roots in the foreground, and behind it is a structure whose primary colours, symbolising modernism, are reflected in a pond with an extremely simplified outline. The Unité d'Habitation is very much present, but the title is also that of a book by Alvin Johnson from 1933 advocating a return to nature. This joining of two distinct elements is a "collage" in every sense of the term.

The references and the relation to the representation of nature continue in a sculpture titled *For Wendell Berry* (2008, ill. 3). This piece combines several elements. A bird's nest is covered by a sheet of glass balancing on the natural architecture of a forked tree branch. This architectural, civilised and tamed "still life" is a kind of altar or "tribute" to the ideas of Wendell Berry (born 1934, USA), the writer, farmer, novelist, chronicler and critic of the decline of rural life in contemporary America. In his books Berry describes and analyses what he calls the global "cultural disorder." His work bears on individual responsibility and on developing a more harmonious relation between civilisation and nature.

Regarding Man's relation to Nature and the beginnings of ecological consciousness as reflected in visual arts, and Drummond's preoccupation with this complex, it is impossible here not to mention Land Art, a movement that emerged in the United States in the early



6 *Lewis Mumford Says (No. 2)*, 2004  
 Öl, Glanzlack, Tinte und Collage auf Leinwand,  
 167,5 x 142 cm / Oil, gloss, ink and collage on canvas,  
 167,5 x 142 cm  
 Fonds cantonal d'art contemporain,  
 Genf / Geneva (FCAC)

beschrieb. Seit Anfang der 1930er Jahre entwickelte er eine äußerst kritische Vision der modernen Welt, insbesondere im Hinblick auf deren Techniken und Militärtechnologien. Aufgrund seiner Haltung während der „Hexenverfolgungen“ unter McCarthy wurde er mehrfach des Sympathisantentums für den Kommunismus angeklagt.

In der ersten Arbeit der Serie, *Lewis Mumford Says* (Abb. 5), sieht man im Vordergrund einen Baum, unter dem ein Eichhörnchen an einer Haselnuss knabbert, und dahinter die Fassade eines modernen Pavillons, versehen mit fünf Plakat-Paneelen, die den Einblick ins Innere verwehren. Das erste Paneel von links ist eine Art Poster mit Waldmotiv, das zweite gibt eine Ansammlung von Straßenschildern wieder, das dritte stellt eine Werbung für Donuts mit Honig dar, das vierte eine monochrome Farbfläche, und auf dem fünften erscheint ein abstraktes Motiv, das in den 1950er Jahren gerne für Inneneinrichtungen verwendet wurde. In einem ansonsten leer belassenen Leinwandareal schwebt eine Wolke nebst einer Reihe von sieben Blättern unterschiedlicher Baumarten, die wie botanische Lehrbuchillustrationen gestaltet sind.

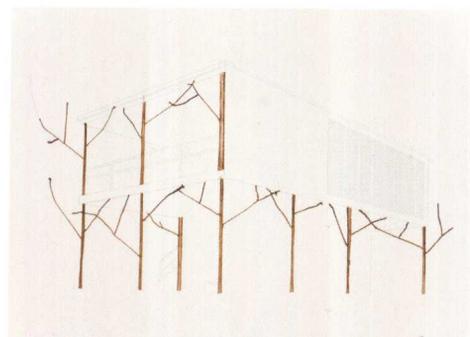
In *Lewis Mumford Says (No. 2)* aus demselben Jahr (Abb. 6) taucht derselbe Pavillon wie in *Lewis Mumford Says* auf, diesmal allerdings in Seitenansicht, und zusätzlich im Vordergrund des Bildes ein Felsbrocken, ebenfalls ein wiederkehrendes Element in den Bildern des Künstlers. Es scheint, als wolle Drummond mit dieser Serie die verschiedenen Standpunkte des Historikers Mumford wiedergeben.

Über die beschriebenen Referenzen auf die bildende Kunst und die Architektur hinaus zeigen sich Drummonds Arbeiten stark beeinflusst von mehrheitlich amerikanischen Denkern und Schriftstellern, die die Idee der Natur – nicht so sehr die Idee der Landschaft – zu ihrem Forschungsobjekt gemacht haben. So gehört er ganz offenkundig zu den Lesern des amerikanischen Schriftstellers Henry David Thoreau (1817–1862), jenes Naturphilosophs und Theoretikers des zivilen Ungehorsams, der zwei Jahre zurückgezogen in einer Blockhütte am Waldensee verbrachte und dort sein Manifest-ähnliches Buch *Walden; Or, Life in the Woods*<sup>2</sup> (1854) verfasste, in dem er von seinem Leben am Seeufer berichtet und die Idee des „Zurück zur Natur“ beschwört. Ein Jahrhundert später sollte es zu einem der Kultbücher der Hippiebewegung werden.

Zweifellos bildet dies den Hintergrund für Drummonds Arbeit *Concord* (2008, Abb. 7), die Darstellung eines Baumes, der eine einzige Frucht trägt. Concord, eine Kleinstadt in Massachusetts, war Schauplatz der Entstehung der ersten Künstlerkolonie auf dem Land und damit des



**7** *Concord*, 2008  
Tinte, Aquarell, Buntstift und Collage auf Papier /  
Sepia ink, watercolour, coloured pencil and collage  
on paper, 35 x 30 cm



**8** *We Know No Forms (No. 4)*, 2009  
Tinte, Buntstift und Collage auf Papier / Sepia ink, coloured  
pencil and collage on paper, 78 x 107 cm

1970s. Robert Smithson (1938–1973) was its leading figure, alongside other artists such as Walter De Maria, Robert Morris and Michael Heizer. In 2000, when Blaise Drummond published the artist's book *A Portable Hedge and Other Modest Proposals* to coincide with his exhibition *A Poetic Geography of Five Continents*, one of its pages featured a drawing of an inflatable dinghy bearing the plain title *Island* (ill. 4). This was a tribute to a project titled *Floating Island* (1973) that Smithson did not live to complete, consisting in planting trees in a big barge that was then to be pulled by a tug around Manhattan Island. This ecological "performance" stayed on the drawing board until 2005, over thirty years after the artist's death, when it was finally enacted.

Drummond certainly didn't choose this work by chance. Already well-known for his earthworks in the open spaces of the United States—in the middle of nature, to put it simply—with *Floating Island* Smithson was introducing the intrusion of nature into the tentacular city of New York. This ecological "performance" stayed on the drawing board until 2005, over thirty years after the artist's death, when it was finally enacted.

As for Drummond's series *Lewis Mumford Says* (2004), it evokes the ideas of the North American historian Lewis Mumford (1895–1990) who set out to describe the genesis of industrial society and its consequences. Starting in the 1930s, he developed an extremely critical vision of the modern world, especially its military techniques and technologies. In fact, as a result of these positions he was accused several times of being a Communist sympathiser during the Witch Hunt years.

In the first work from Drummond's series, titled *Lewis Mumford Says* (ill. 5), the artist paints a tree beneath which a squirrel is gnawing at a hazelnut and in the background, the façade of a modern pavilion whose interiors are hidden by five poster panels. The first panel, on the left, is a kind of poster with a "sylvan atmosphere," the second is covered with road signage, the third with advertisements for honey doughnuts, while the fourth is a pink monochrome and the fifth has a series of abstract motifs of the kind often used in 1950s interior decoration. A cloud hangs in the area of canvas left empty beside a series of seven leaves from different trees, drawn in the style of botany books.

In *Lewis Mumford Says (No. 2)* (2004, ill. 6), Drummond again draws the pavilion first seen in *Lewis Mumford Says*, but this time from the side, and with the addition of a rock—another recurring motif in his work—in the foreground. In this series Drummond seems to be trying to give visual expression to the historian's different points of view.

In addition to the above-mentioned references to visual artists and architects, Drummond's work is deeply informed by thinkers and writers, mainly American ones, whose work was concerned with the idea of nature, more than that of landscape. For example, he is clearly a reader of Henry David Thoreau (1817–1862), the American philosopher of nature and the human condition who spent two years living in a hut at Walden, where he wrote his manifesto *Walden, Or, Life in the Woods* (1854), describing his time beside Walden pond and advocating a return to the simple life. A century later this text would become one of the bibles of the hippie movement.

Thoreau no doubt lies behind *Concord* (2008, ill. 7) in which Drummond represents a tree with only one fruit. It was outside Concord, a small town in Massachusetts, that the first artists' colony, and thus the first attempt to create a spiritual and cultural alternative to North American materialism, was sited. It was also near Concord, at Walden, that Thoreau put into practice his own pastoral ideal. What he evokes in the book of the same name is a kind of wild Arcadia where man makes his dwelling in harmony with nature. Of course, Thoreau was a resolute non-conformist who preached resistance to the dictates of organised society. A free and rebellious spirit.

The hut Thoreau built in Walden was a dwelling conducive to movement and exchange, to the "union of man and nature." Huts and houses are intrinsically linked to ecology<sup>2</sup>, but in quite different ways. "Ecology" means the "science of the habitat," *oikos* being the Greek for house or habitat. But building a hut is very different from building a residence, for the latter, like Drummond's trees, has solid roots and permanence.

Regarding the recent works, some of which will be exhibited at the Museum Haus Lange in Krefeld, I would like to mention three that strike me as illustrative of the artist's almost obsessive practice of "collaging" natural and constructed elements, huts and modern architecture. The first of these is *We Know No Forms (No. 4)*, a collage on paper from 2009 featuring a drawing of a modernist pavilion standing on piles made from trees. (Ill. 8) This drawing may well have been behind the second work, a sculpture titled *We Know No Forms (No. 5)* (2009, ill. 9) comprising a geometrical form in plywood resting on ash branches, the form of which is the same. Similarly, there is a small sculpture titled *We Know No Forms (No. 2)* (2009, ill. 10) representing a kind of maquette of a building/shelter consisting of a glass cube between two planks of wood, with pillars made from lengths of branch. In this sculpture Drummond combines the transparency of glass, symbolising refined modernism, with the natural elements that are the tree branches. This sculpture is a

ersten Versuchs, ein Lebensumfeld zu schaffen, das eine geistig-kulturelle Alternative zum nordamerikanischen Materialismus bot. Und hier, in Walden in unmittelbarer Nachbarschaft zu Concord, lag auch der Ort, an dem Thoreau sein ländliches Ideal in die Tat umsetzte. In seinem Buch beschwört der Schriftsteller eine Art urwüchsiges Arkadien, in dem der Mensch in Behausungen lebt, die im Einklang mit der Natur stehen. Freilich war Thoreau ein entschiedener Nonkonformist, der den Widerstand gegen die Diktate der organisierten Gesellschaft predigte, ein Freigeist und Rebell.

Die Hütte, die Thoreau in Walden baute, war eine Unterkunft, die die Bewegung, den Austausch und „die Vermählung zwischen Mensch und Natur“ begünstigte. Hütten wie Häuser haben etwas mit Ökologie<sup>3</sup> zu tun, doch in ganz unterschiedlicher Hinsicht. Ökologie ist wörtlich die „Wissenschaft von der Haushaltung“; das altgriechische Wort *oikos* bedeutet „Haus“ oder „Haushaltung“. Wenn einer eine Hütte baut, begründet er indes keineswegs eine Behausung, da Letztere, wie die Bäume bei Drummond, kräftige Wurzeln, sprich Fundamente, hat und auf Dauer angelegt ist.

Von Drummonds jüngsten Arbeiten, von denen einige im Museum Haus Lange in Krefeld zu sehen sind, möchte ich drei beschreiben, die aus meiner Sicht jene fast zwanghafte Vorliebe des Künstlers für „Collagen“ aus natürlichen und konstruierten Elementen, Hütten und Bauwerken am ehesten zum Ausdruck bringen. Das erste, *We Know No Forms (No. 4)*, ist eine Collage auf Papier aus dem Jahr 2009 (Abb. 8). Dargestellt ist ein modernistischer Pavillon, ein Pfahlbau, dessen Stützen Bäume sind. Diese Zeichnung hat möglicherweise den Anstoß für die Realisierung der Skulptur *We Know No Forms (No. 5)* (2009, Abb. 9) gegeben, die aus einem geometrischen Sperrholzgebilde besteht, das auf den Ästen eines Baumes aufliegt und dieselbe Form aufweist. Die Skulptur *We Know No Forms (No. 2)* (2009, Abb. 10) schließlich, die kleiner ist, stellt eine Art Architekturmodell eines Hauses oder Unterstandes dar. Sie besteht aus einem von zwei Holzbrettern eingefassten Glaskubus sowie Stützpfählern, die aus Aststücken gefertigt sind. In diesem plastischen Werk verbindet Drummond die Transparenz des Glases als Symbol eines erlesenen Modernismus mit Baumästen als natürlichem Element. Die Skulptur ist gleichsam eine miniaturisierte und verfremdete Mischung aus dem *Glass House* (1947–1949) von Philip Johnson in New Canaan und der Waldhütte von Henry David Thoreau in Walden.

Die starke Präsenz von Wasser und Eis als Metaphern für Leben und Transparenz bildet eine weitere Gemeinsamkeit in den Werken von Drummond und Thoreau. Dem See, in dessen Nähe Thoreau seine Blockhütte baute,

kommt in dessen Beschreibungen große Bedeutung zu. Thoreau schreibt: „Wie das Wasser hat das Eis des Waldensees aus der Nähe einen grünlichen Farbton, aus der Ferne aber ist es wunderschön blau und von dem weißen Eis des Flusses und dem ausgesprochen grünen anderer Seen der Umgebung leicht zu unterscheiden. [...] Eis ist ein interessanter Gegenstand der Kontemplation.“<sup>44</sup> In diesem Zusammenhang sei an den deutschen Maler der Romantik Caspar David Friedrich (1774–1840) erinnert, für den sich Drummond, wie er es selbst ausdrückt, wegen „des Widerspruchs zwischen der Leidenschaft im geistigen Trachten, die in den Werken zum Ausdruck gebracht wird, und der kühlen Distanz in der Ausführung“<sup>45</sup> interessiert. Wenn Caspar David Friedrich den *Wanderer über dem Nebelmeer* (um 1817) malt, hebt er das Gefühl der Einsamkeit des Menschen angesichts der Erhabenheit der Natur, der „Tragödie der Landschaft“, hervor.

Die Architekten der Moderne, zu denen sich Referenzen in Drummonds Werk finden, hegten ihrerseits großes Interesse für das Verhältnis zwischen Behausung und Natur und waren passionierte Thoreau-Leser. Die Idee des amerikanischen Architekten Frank Lloyd Wright (1867–1959) beispielsweise, Wände zugunsten des „offenen Grundrisses“ abzuschaffen, um über eine Vielzahl von Zwischenbereichen die Umgebung dem Haus anzunähern, wurzelt in der Lektüre von Thoreaus Schriften. Das zwischen 1935 und 1939 von ihm erbaute Privathaus *Fallingwater* in Pennsylvania ist ein Beispiel hierfür: eine veritable „Hütte“ für einen wohlhabenden Robinson, bei der Bäume, Felsen, Wasser und Behausung eine enge Verbindung eingehen.

Für seine jüngste Ausstellung in der Galerie Hervé Loevenbruck in Paris 2008 realisierte Drummond eine „Installation“, die drei unterschiedliche, die Anwesenheit von Wasser, Kaskade und Landschaft anzeigende Elemente unter dem Oberbegriff *Yasnaya Polyana* zusammenführte. (Abb. 11) Linkerhand platzierte der Künstler eine Streichholzschatel, auf der eine idyllische Landschaftsdarstellung zu sehen war; in der Mitte ein Notizbuch mit Millimeterpapier und einer weiteren Landschaft mit einem transparenten blauen Pauspapier darüber; und schließlich rechts eine Assemblage aus einem offenen Kuvert und einem kleinen Stück Furnierholz. Mit dem Werk *Yasnaya Polyana* etablierte Drummond eine weitere Referenz: Jasnaja Poljana hieß das Landgut, auf dem der russische Schriftsteller Leo Tolstoi (1828–1910) geboren wurde und begraben liegt. Auch Tolstoi nahm für sein Denken in Anspruch, von den Theorien Henry David Thoreaus beeinflusst worden zu sein. Der Autor von *Krieg und Frieden*, *Anna Karenina* und *Auferstehung* entwickelte eine Ideologie der Nächstenliebe, der Erziehung, Bildung