

„Im Hintergrund erkennt man einen Weg und Bäume“

Über einige Arbeiten von Cosima zu Knyphausen

Text von Dominikus Müller

77 *Zeichnungen* ist ein lapidarer und gleichzeitig sehr konkreter Titel für eine Ausstellung. Sie war zu sehen im Juli 2016 in einem etwas heruntergekommenen Haus der Leipziger Leibnizstraße. Cosima zu Knyphausen präsentierte dort unter diesem Titel eine Reihe von bewusst sehr beiläufigen Zeichnungen, die sie oft mit nur wenigen, manchmal ruppigen Strichen aufs Papier geworfen hatte: Bilder von Menschen, von verdrehten oder verknoteten Körpern oder Körperteilen; hier mal ein Spruch anstelle eines Bildes, da abermals; immer mal wieder kleine sexuelle Andeutungen: eine Hand im Schritt, eine Zunge zwischen zwei Fingern. Auf den Fingernägeln sitzen zwei kleine Augen. Bilder von Situationen: Kaffee kochen; am Computer sitzen; ein Mensch, zwei Menschen, ein Mensch; allein sein, nicht allein sein, wieder allein sein. Weiter. Nächstes Blatt, vermeintlich nächster Tag. Jeden Tag: von vorn. Jeder Tag: ein neues Blatt. Ist es das, wozu die Leute Alltag sagen?

Diese Zeichnungen – und das deutet auch ein Text an, den Knyphausen ihrer Serie beigelegt hat – scheinen tatsächlich ein wenig wie ein Tagebuch zu funktionieren. Es geht also um eine fortlaufende Praxis. Und obwohl die einzelnen Blätter für sich stehen sollen (auf die Abgeschlossenheit einer jeden Zeichnung als eigenständige Arbeit weist der Text ebenfalls hin), hat man es im Gesamten doch mit einem Vorgang der Wiederholung zu tun: einfach weiterzeichnen; und dabei eine Art Routine ausbilden, die größte Aufmerksamkeit für jeden Schritt und jedes Detail verlangt und gleichzeitig von fast schon automatisierter Leere und verschwindender Selbstverständlichkeit geprägt ist. „Seit mehreren Jahren verfolge ich eine Art des linearen Zeichnens, das für mich in einem Prozess analog zum Schreiben entsteht“, bemerkt Knyphausen in jenem beiliegenden Text. „Mich interessiert der Moment, in dem das, was auf das Blatt kommt, weder Kopfsache ist noch aus der Hüfte kommt. Vielleicht ist es, wenn der Kopf in die Hüfte gelangt.“ Der Kopf in der Hüfte – ein schönes, weil körperliches und damit sehr konkretes Bild für ein Gefühl, das sich in der Wiederholung einer Tätigkeit, in der Konstanz eines Tuns herausbildet, beinahe unabhängig davon, was inhaltlich gezeigt wird.

Solche Kulturtechniken des regelmäßigen Erfassens und Abbildens – sei es nun das regelmäßige Zeichnen oder das ständige Schreiben – stellen nicht nur den Alltag dar, sondern definieren ihn für diejenigen, die sich dieser Techniken bedienen, auch ein Stück weit. Als Routine gehören diese Tätigkeiten zu mir – ganz einfach, weil ich sie mache. Nicht mehr, aber auch nicht weniger. Und ich gehöre zu ihnen, weil sie mich machen. Jeden Tag ein Stückchen mehr. Denn Tätigkeit macht: Identität. Selbstverständlichkeit macht: Identität. Wiederholung macht: Identität. Identität ist: eine Tautologie. Tautologie ist: Alltag.

Beschäftigt man sich mit einer Praxis, die sich mit den Effekten ihres eigenen Vollzugs auseinandersetzt, gelangt man schnell an den leidigen Punkt des Selbstreferenziellen. Denn wenn ich im Folgenden weitere Arbeiten Knyphausens unter ähnlichen Gesichtspunkten betrachte, wenn ich also thematische, formale, konzeptuelle Stränge verfolge, die sich durch verschiedene Serien und Arbeiten ziehen, und versuche, an ihnen den Nexus von Alltag, Wiederholung, Identität und letztlich Zufall freizulegen, dann ist das in sich schon wieder eine Wiederholung, eine Schleife, in der nicht unbedingt Gleiches tendenziell eben doch zu Gleichem gemacht wird. Es wird, mit einem Wort, Identität hergestellt, wo sie nicht unbedingt vorhanden ist. Deswegen gleich, als kurzer Einwand und allgemeine Bemerkung: Das ist nur eine Seite der Geschichte. Keine Wiederholung ohne Abweichung, kein Alltag ohne Ausnahme, keine Identität ohne Kontingenz und Offenheit. Und es geht – auch das sei gesagt, um Missverständnissen vorzubeugen – genau darum, wie die Erfahrung von Abweichung, Zufall und Austauschbarkeit gerade den Blick schärft für die Mechanismen des Gleichmachens, Versteifens und Verhärtens. Wenn der Kopf in die Hüfte gelangen soll, dann heißt das auch, dass man seinem Denken einen gewissen Schwung mitgibt und dass dieses Denken um seine ganz konkrete Verortung weiß – um den Körper, der es ermöglicht. Und das ist ein Körper in Bewegung. Nie gleich, immer anders. Jeder Tag: ein neuer. Denn wenn der Körper sich bewegt, dann bewegen sich auch die Tage.

Andere Werke, andere Themen. Aber eben auch: andere Werke, Ähnlichkeiten – der Umgang mit dem Prinzip des Alltags. Dort, wo Alltag nicht derart offensichtlich wie in 77 *Zeichnungen* als eine Art diaristische Praxis gefasst und im Vollzug sichtbar gemacht wird, scheint er gleichwohl eine wiederkehrende Bezugsgröße in der Arbeit Knyphausens zu sein. Es geht dann abstrakter darum, wie etwas beispielsweise durch Wiederholung oder permanente Anwesenheit zu etwas „Typischem“ wird – und wie dabei etwas eigentlich völlig Zufälliges und Kontingentes, manchmal buchstäblich Beiläufiges, zu einem harten und unumstößlichen Faktum gerinnt.

In einer Serie wie *Estorbos* (*Tornel 1–6*), die 2013 in Mexiko-Stadt entstanden ist, wird Selbstverständlichkeit beispielsweise da-

durch thematisiert, dass das vermeintlich Nebensächliche ganz buchstäblich in den Blick rückt. Im Zentrum dieser mehrschichtigen Arbeit – gleichermaßen in den öffentlichen Raum der mexikanischen Millionenmetropole intervenierende Performance, Skulpturenserie sowie dokumentarisches Video – stehen Platzhalter am Straßenrand, wie sie in Mexiko-Stadt alltäglich sind und zum Straßenbild gehören: meist ruppig und roh zusammengeschnitzte Objekte mit einem nicht selten durch Beton beschwerten Eimer oder Ähnlichem als Fuß und einem aufragenden Gegenstand – Rohr, Stange, manchmal Verbotsschild. Knyphausen war von diesen zufälligen Skulpturen fasziniert und hatte sich umgehört, wie sie gewöhnlich genannt werden. Da sie keine einheitliche Bezeichnung recherchieren konnte, entschied sie sich, sie *Estorbos*, Hindernisse, zu nennen. Die *Estorbos* nehmen Platz ein, oder besser: Sie belegen Platz – Parkplatz, Gehsteig, Einfahrt etc. –, indem sie ihn freihalten. Sie reservieren ein Stück des öffentlichen Raums: territoriale Geste, private Übernahme des eigentlich allgemein verfügbaren. Die *Estorbos* erfüllen dabei keinen Zweck jenseits dieser Markierung von Territorium. Und sie sehen als Objekte auf den ersten Blick beinahe komplett zufällig aus. Ihre Form scheint nicht zu kümmern (macht es aber dann für die, die sie aufgestellt haben, irgendwann wahrscheinlich doch). Alles, was sie können müssen: Platz besetzen – und deshalb Präsenz haben.



Johann Moritz Rugendas: *El huaso y la lavandera*, 1835, Öl auf Leinwand / oil on canvas, 30 x 23 cm, Collection Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile

Cosima zu Knyphausen hat mit Freundinnen, Freunden, Kolleginnen und Kollegen ihrerseits sechs *Estorbos* angefertigt, manche davon beinahe noch schrottiger als die eigentlichen Straßenskulpturen, manche deutlich eleganter (etwa mit einem schicken, chromblitzenden Abfalleimer), manche beinahe unterhalb der Wahrnehmungsschwelle, manche noch einmal überkonnotiert (beispielsweise mit einem Kreuz aus Holzplatten). Diese Skulpturen wurden nun anstelle von „originalen“ *Estorbos* auf den Straßen von Mexiko-Stadt verteilt. Für jeden neuen *Estorbo* wurde ein alter klammheimlich einkassiert. Die entwendeten Straßenskulpturen versah Knyphausen anschließend mit einem Zertifikat und adelte sie so zu Kunstwerken, die sie an Beteiligte verschenkte. Von den vertauschten Skulpturen

auf der Straße war eine sechs Wochen später entfernt, die anderen, zwar modifiziert oder verrückt, aber noch in Gebrauch. Ein Jahr später waren alle Skulpturen spurlos verschwunden.

Jenseits der Frage nach der Grenze von öffentlich und privat, jenseits der Auseinandersetzung mit der Frage nach der Gestaltung und ihrer Zufälligkeit ist an diesen Skulpturen noch etwas anderes von Interesse: Sie sind typisch für Mexiko-Stadt. So sehr sie Territorium markieren, markieren sie selbst als Phänomen wieder einen konkreten Ort. Sie stehen am Straßenrand und gestalten, als niederschwelliges und leicht zu übersehendes Spezifikum, die Identität dieser Stadt mit – ein objektgewordener Wirklichkeitseffekt, eine scheinbar nutzlose Objekt-Bemerkung, die unweigerlich zur Textur genau dieses öffentlichen Raums gehören.

El Gran Cuadro (Das Große Bild) – so heißt eine Serie von Knyphausen, mit der sie im Frühjahr 2017 ihr Diplom an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig (HGB) erworben hat. Und wenn man so möchte, wenn man also weitermachen möchte mit dieser Art Spurensuche durch verschiedene Werkgruppen, so könnte man ohne Weiteres behaupten, dass *El Gran Cuadro* in gewisser Weise Interessen und Vorgangswesen aus *Estorbos* und *77 Zeichnungen* zusammenbringt und gemeinsam weiterentwickelt. Es geht nun sehr viel deutlicher um eine gesellschaftlich-politische Perspektive, um die Rolle von Bildern für Fragen von nationaler Identität, um „das Typische“. Wieder stehen Regelmäßigkeiten und Wiederholungen im Zentrum, ebenso die Frage, was Symbole der Zugehörigkeit, ja, was Zugehörigkeit als Prinzip überhaupt mit einem selbst zu tun hat.

Aber der Reihe nach und zunächst einmal zum Hintergrund dieses größer angelegten Bildzyklus. Im Zentrum von Knyphausens Arbeit steht ein Bild aus dem Jahr 1835: *El huaso y la lavandera* (Der Huaso und die Wäscherin) des aus Augsburg stammenden Malers Johann Moritz Rugendas, der ausgedehnte Reisen nach Mittel- und Südamerika unternahm. Ein Huaso ist die chilenische Variante eines Cowboys oder Gauchos. Auf dem Bild sieht man den Huaso, wie er in seiner typischen Tracht auf einem Pferd sitzt. Das Tier beugt den Kopf hinunter und trinkt aus dem Bach. Auf der anderen Seite kniet die Wäscherin und reinigt ihre Wäsche. Der Huaso betrachtet sie mit leicht zur Seite geneigtem Kopf. Im Hintergrund eine Brücke, ein paar Bäume, weitere kleine, undefinierte Gestalten. Nichts Besonderes im Großen und Ganzen. Ein bukolisches Idyll, wie man es immer wieder in der Malerei dieser Zeit findet. Mit Ausnahme der Tracht könnte das Motiv auch aus Europa stammen.

In Chile ist Rugendas' Gemälde ein nationales Gründungsbild. Eine Ansicht des Typischen, eine Fabrikation von Tradition in einem Land, das nach Jahrhunderten der spanischen

Kolonialherrschaft Anfang des 19. Jahrhunderts die Unabhängigkeit erlangt hatte. Wie immer werden auch hier Traditionen erfunden, wird Geschichte geschrieben, wird das Typische definiert, sodass es aussieht, als wäre es schon immer da. So ist das auch mit dem Huaso und der Wäscherin. So ist das mit diesem kleinen, gerade einmal 30 auf 23 Zentimeter großen Bild, das heute im Nationalmuseum der schönen Künste in der chilenischen Hauptstadt Santiago de Chile hängt.

Am 11. November 2007 wurde unter den Augen Tausender Besucherinnen und Besucher vor diesem Museum eine riesenhafte, aus 88 Leinwänden zusammengesetzte Kopie des Bildes enthüllt, die unter der Anleitung bekannter Künstlerinnen und Künstler entstanden war. Nur kurz darauf tauchte auf dem zentralen Platz der Stadt, der Plaza de Armas, eine weitere, diesmal nicht autorisierte Version des (im zweifachen Sinne) „großen“ Bildes auf: Aus Protest gegen harte Auflagen und Schikanen hatten die normalerweise auf der Plaza de Armas arbeitenden Straßenmalerinnen und -maler ihre eigene, ebenfalls riesige Rugendas-Replik gemalt. Wenig später wurde dieses „große Bild“ von den Behörden mit Motorsägen zerstört. Aber seinen Titel: *El Gran Cuadro* eignete sich Cosima zu Knyphausen für ihre Diplomarbeit an.

Cosima zu Knyphausen, in den USA geboren, in Chile aufgewachsen, entschied sich für ein Studium in Deutschland, da ihr Vater aus Deutschland kommt. Dieses Wandern zwischen verschiedenen Kontinenten wurde zum Ausgangspunkt ihrer Abschlussarbeit. Für *El Gran Cuadro* nahm sie sich Rugendas' *El huaso y la lavandera* ebenso vor wie *La cieca* von 1843 ein weiteres Bild des Augsburger Malers, das den titelgebenden chilenischen Nationaltanz zeigt. Ergänzt hat sie Rugendas' Werke zudem mit Motiven aus dem Atlas *Historia física y política de Chile*, den der französische Naturforscher und Illustrator Claude Gay – von der chilenischen Regierung beauftragt – 1854 veröffentlichte und in dem Menschen, Tiere, Pflanzen und die Geografie Chiles in unzähligen Lithografien festgehalten wurden: die bildhafte Inventarisierung eines noch jungen Landes, ein Blick auf eine neue amerikanische Nation durch die Augen einer alten europäischen. Das Eigene, das konstituiert sich im Grunde nach wie vor durch den fremden Blick. Die Bilder, die das authentische Land zeigen, sind Bilder von Reisen, die ihrerseits wieder reisen, von Südamerika nach Europa und wieder zurück.

Auf insgesamt 25 ebenfalls kleinformatischen Leinwänden hat Knyphausen nun diese Bilder von Rugendas und Gay nachgemalt. Immer wieder, immer wieder anders. Immer wieder aber die gleichen paar Motive. Mal in schnellen Strichen beinahe zeichnerisch, dann wieder nur Ausschnitte wie etwa den Po und die Beine des Tänzers von *La cieca*, mal eher verwischt, mal konkreter, mal schwarz-weiß, mal in knalligen Farben, mal mit einem großen, rahmenden Abstand zum Rand der Lein-

wand, wie ein Bild im Bild also, dann wieder komplett die Leinwand ausfüllend. Sichtbar arbeitet sich Cosima zu Knyphausen hier an politisch überfrachteten Bildern ab, variiert sie, eignet sie sich an, stößt sie aber immer wieder auch von sich weg.

Deutlich versucht sie hier, ihr eigenes Verhältnis zu diesen Bildern zu klären, sie auseinanderzunehmen und hinter ihr Geheimnis zu kommen – dahinterzukommen, was es ist, das sie zu derartigen nationalen Ikonen werden ließ. Was haben die Motive damit zu tun, und woher kommt diese seltsame Kraft, die diesen Bildern zugeschrieben wird? Nur: Da ist nichts. Das Bild selbst ist leer. Es hat kein Dahinter, keine Rückseite. Es ist genau das, was es ist: eine Fläche mit Farbe darauf; eine Fläche, an der man sich die Stirn blutig schlägt. So spezifisch der immer wieder neue Blick auf diese Bilder ist, so sehr sind sie selbst im Grunde austauschbar. Auch das scheinen Knyphausens viele Versionen sagen zu wollen. Es hätte genauso gut ein anderes Bild, ein anderes Motiv sein können. Dass gerade Rugendas' Bild vom Huaso und der Wäscherin diesen Stellenwert hat, ist Zufall. Aber seit es ihn hat, kann man es sich nicht mehr anders vorstellen.

Auch hier: Es geht darum, wie etwas Alltägliches ein Teil von jemandem wird. Und darum, welche Haltung man zum eigenen Alltag einnimmt: darum, dass dieser Alltag Identität herstellt. Und dass diese Identität immer auch sehr anders aussehen könnte. Nicht weniger – nicht mehr. Zwei Seiten derselben Geschichte. Zwei Richtungen, sie zu denken und zu erzählen. Die Dinge sind immer so, wie sie sind, weil man sie dazu macht. Man sollte sich das immer wieder sagen. Jeden Tag: aufs Neue.

“In the background
you can see a path
and trees”

On Some Works by Cosima zu Knyphausen

Text by
Dominikus Müller

77 Zeichnungen (77 Drawings) is a succinct yet very specific title for an exhibition. It took place in July 2016 in a rather run-down building on Leibnizstrasse in Leipzig. Under this title, Cosima zu Knyphausen presented a series of deliberately rough drawings, many of which consisted of just a few quick strokes: drawings of people, of twisted bodies and knotted limbs; here a phrase instead of a picture, there the same; every now and then a sexual allusion: a hand in a crotch, a tongue between two fingers, with two little eyes drawn on the fingernails. Images of situations: making coffee; sitting in front of a computer; one person, two people, one person; being alone, not being alone, being alone again. And so it goes on. The next drawing, presumably the next day. Every day: start over again. Every day: a new drawing. Is this what people call everydayness?

These drawings certainly seem to serve a diaristic function, and a text written by Knyphausen to accompany the series appears to confirm this assumption. They are concerned with an ongoing practice. And although the individual drawings are intended to stand alone—the text also makes reference to the independent status of each drawing—overall the series is about a process of repetition: simply continuing to draw, and thereby establishing a kind of routine. This routine demands maximum attention at each step and to every detail, yet at the same time it is characterised by almost automatised emptiness and dwindling self-evidence. “For several years now I have been pursuing a type of linear drawing that involves a process I regard as analogous to writing,” Knyphausen notes in the above-mentioned text. “I am interested in the moment when what reaches the paper doesn’t come straight from the head, nor is it shot from the hip. Maybe it is when the head meets the hip.” The head meeting the hip—a physical and very concrete notion, and also an apt description of a feeling that comes from the repetition of an activity, from the constancy of a practice, almost irrespective of the pictorial content.

These kinds of cultural techniques that involve regularly recording and representing—whether it is the regular practice of drawing or the continual process of writing—not only

constitute everydayness, they also define everyday life to an extent for those who employ them. As a routine, these activities belong to me—quite simply because I perform them. No more, but also no less. And I belong to them because they make me. A little bit more each day. Because activity creates identity. Self-evidence creates identity. Repetition creates identity. Identity is: a tautology. Tautology is: everydayness.

If one engages in a practice that deals with the effects of its own implementation, one quickly reaches the vexing point of self-referentiality. So if I now go on to consider other works by Cosima zu Knyphausen from similar perspectives—if I, therefore, pursue thematic, formal or conceptual threads that run through individual pieces or various series of works, attempting to reveal within them the nexus between everydayness, repetition, identity and ultimately coincidence—then this in itself is another repetition, a loop, whereby what is not necessarily the same tends to be made into the same. To put it in a nutshell, identity is established where it does not necessarily exist. For this reason, let me say straight away as a brief objection and general observation: this is only one side of the story. There is no such thing as repetition without deviation, no everydayness without exception, no identity without contingency and openness. And—this must also be said to prevent misunderstanding—what matters is how the very experience of deviation, coincidence and interchangeability sharpens our focus on the mechanisms of making something the same—the processes of levelling and solidifying. If the head is to meet the hip, then this also means that we have to give a certain impetus to our thinking, and that this thinking is aware of its very specific location—of the body that makes it possible. And this is a body in motion. Never the same, always changing. A different one every day. Because when the body moves, the days move, too.

Other works, other themes. But also: different works with similar concerns—such as exploring the principle of everydayness. Even when everydayness is not as obviously recorded and visibly executed as a kind of diaristic practice as it is in *77 Zeichnungen*, it nevertheless appears to be a constant point of reference in Knyphausen’s work. It then becomes a more abstract consideration of how something becomes ‘typical’—for example, through repetition or permanent presence—and how something that is in fact purely coincidental and contingent, and perhaps quite literally incidental, thereby transforms into firm, irrefutable fact.

In a series such as *Estorbos (Tornel 1–6)* (Obstacles), for example, which was created in Mexico City in 2013, the theme of ‘matter-of-factness’ is addressed by moving something apparently marginal into the foreground. This multilayered work, which is to equal extents a performance or an intervention in public space, a series of sculptures and a video docu-

mentation, centres on placeholder objects that stand by the side of the road in Mexico City. They are modelled on items that are part of everyday life in the metropolis and are a familiar sight on the city’s streets: makeshift objects that usually consist of a bucket or similar container—often weighed down with concrete—as a base, and a vertical piece—a pipe or metal rod, or sometimes a prohibition sign—sticking out of it. Knyphausen was fascinated by these random sculptures and asked around to find out what they were called. As she wasn’t able to find a common term, she decided to call them *estorbos*—obstacles. *Estorbos* take up space or, more precisely, they block off spaces: parking spaces, pavements, entrances, etc. They reserve an area of public space in a territorial gesture, a private takeover of what is in fact accessible to the general public. The *estorbos* thus serve no purpose other than to mark territory, and the question of what they look like initially seems to be completely incidental. The form of these objects does not seem to matter (although at some point it probably does matter to those who have put them there). All they need to be able to do is to occupy space—and therefore have a presence.



Mazatlán II, aus der Serie / from the series:
Estorbos (Tornel 1–6), 2013, Privatsammlung /
private collection Sophie de Saint Phalle,
Mexico City

In collaboration with friends and colleagues, Cosima zu Knyphausen produced six of her own *estorbos*. Some of these were almost scruffier than the real street sculptures, while others were much more elegant (for example, the incorporation of a shiny chrome rubbish bin); others again were almost below the threshold of perception, or had an excess of connotations (through the addition of a wooden cross, for example). These sculptures were then distributed on the streets of Mexico City, where they took the place of ‘original’ *estorbos*: for each new *estorbo*, an old one was surreptitiously removed. Knyphausen made a certificate for each of the street sculptures she had removed, elevating them to the status of artworks that she then gifted to those involved in the project. Six weeks later, one of the replacement street sculptures had been removed, while the others were still in use, albeit modified or moved. A year later, all of her sculptures had disappeared without trace. Besides the issue of boundaries between public and private space, and beyond questions

of design and its incidental nature, there is another interesting thing about these sculptures: they are typical of Mexico City. Just as much as they mark territory, they themselves as a phenomenon also define a concrete place. As low-threshold and easily overlooked specific features, they stand by the side of the road and help to shape the identity of this city—as an objectified reality effect, an apparently insignificant object remark, they are an inescapable part of the texture of precisely this public realm.

El Gran Cuadro (The Great Picture) is the title of a series of works with which Cosima zu Knyphausen gained her diploma from the Academy of Fine Arts (HGB) in Leipzig in spring 2017. And one could say—if one wanted to follow this line of investigation through various groups of works—that *El Gran Cuadro* to a certain extent combines and develops interests and methods that were also found in *Estorbos* and *77 Zeichnungen*. But this piece is much more specifically focused on a sociopolitical perspective, on the role played by images in questions of national identity, and on what is regarded as 'typical'. Here, too, regularities and repetitions are a central concern, along with the question of what symbols of belonging, or indeed the very principle of belonging, have to do with oneself.

One thing at a time, however: let us start by looking at the background to this more extensive series of pictures. *El Gran Cuadro* revolves around a painting from 1835. Entitled *El huaso y la lavandera* (The Huaso and the Laundress), it was painted by the Augsburg-born artist Johann Moritz Rugendas, who travelled widely through Central and South America. A 'huaso' is the Chilean variant of a cowboy or gaucho, and the painting shows a traditionally dressed huaso on horseback. The horse's head is lowered as it drinks from a stream, while on the other side of the stream a washerwoman is kneeling on the ground, doing her laundry. The huaso looks down at her with his head tilted slightly. In the background there is a bridge, a few trees, and some other small, undefined figures. All in all, there is nothing special about this motif; it is the kind of bucolic idyll often found in paintings from this period. Except for the huaso's traditional attire, the subject matter could just as easily be from Europe.

Nevertheless, Rugendas' painting has an iconic status in Chile as an image of the newly founded nation. It is a representation of the typical, a fabrication of tradition in a country that gained its independence from Spain in the early 19th century, after centuries of colonial rule. Here, too, traditions are invented, history is written, the typical is defined in such a way that it appears to have always been like this. The same applies to the huaso and the washerwoman. And the same applies to this small-format painting—measuring just 30 × 23 cm—that today hangs in the Chilean National Museum of Fine Arts in the capital of Santiago.

On 11 November 2007, watched by an audience of thousands, a gigantic copy of Rugendas' painting was unveiled in front of this museum; it was made up of eighty-eight canvases that had been produced under the direction of well-known artists. Not long after this, another version—this time an unauthorised one—of the 'great' (in both senses of the word) painting appeared on the city's main square, the Plaza de Armas: in protest at the strict regulations and harassment they faced, the street painters who normally worked on the Plaza de Armas had painted their own, similarly huge replica of Rugendas' work. A little later, this other 'great' painting was destroyed by the authorities with the aid of chainsaws. But its title—*El Gran Cuadro*—was borrowed by Cosima zu Knyphausen for her diploma piece.

Cosima zu Knyphausen was born in the United States and grew up in Chile; as her father is German, she later decided to study in Germany. This movement between continents became the point of departure for her diploma piece. For *El Gran Cuadro*, she focussed on Rugendas' *El huaso y la lavandera* as well as on another painting by the Augsburg-born artist entitled *La cueca* (1843), which features the eponymous Chilean national dance. She supplemented Rugendas' works with motifs from the *Atlas de la Historia física y política de Chile*, which was compiled by the French naturalist and illustrator Claude Gay. Commissioned by the Chilean government and published in 1854, it contains innumerable lithographic plates that illustrate the people, animals, plants and geography of Chile: it is the pictorial inventory of a still-young country, a view of the new American nation through the eyes of an old European one. The individual is still essentially constituted by the gaze of the Other. The images of the authentic country are images of journeys, which in turn travel from South America to Europe and then back again.

On twenty-five similarly small-format canvases, Knyphausen has reproduced these artworks by Rugendas and Gay, painting them over and over again in many different ways, but often focusing on the same few motifs. Sometimes these are almost sketchily executed using rapid strokes; at others they only depict small details, such as the dancer's legs from *La cueca*. Some are rather blurred, others more concrete; some are in black-and-white, others brightly coloured; some have a large amount of space between the motif and the edge of the canvas, creating a picture within a picture, while others fill the entire canvas. In this work, Cosima zu Knyphausen visibly processes politically overloaded images—varying and appropriating them, but also repeatedly pushing them away from herself. Here, someone is clearly trying to clarify their own relationship to these images, to take them apart and discover their secret—to find out what makes them such national icons. What does the subject matter have to do with it, and where does this strange power come from that is ascribed

to these images? The problem is that there is nothing there: the image itself is empty. There is nothing hidden behind it, no flipside. It is what it is: a surface with paint applied to it, a surface you can bang your head against as often as you want. No matter how specific the new and varying perspectives on these images are, the images themselves are basically interchangeable. This also seems to be what Knyphausen's many versions are trying to say. It could just as easily have been a different image, a different motif. It is purely coincidental that Rugendas' image of the huaso and the laundress was assigned this particular status. But now that it has this status, one cannot imagine it being any other way.

Here, too, it has to do with how an everyday thing becomes a part of someone. It is related to the attitude one has towards one's own everyday reality, to the fact that this everyday reality creates identity, and that this identity could also always look very different. No less—no more. Two sides of the same story. Two ways of imagining and telling this story. Things are always the way they are because that is how we make them. We should repeat that to ourselves. Every day, over and over again, in new ways.