

Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (2007)

Heft: 80: Collaborations Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla, Dominique Gonzalez-Foerster, Mark Grotjahn

Rubrik: [Collaborations] Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla, Dominique Gonzalez-Foerster, Mark Grotjahn

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 03.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla

Jennifer Allora, born 1974 in Philadelphia, and Guillermo Calzadilla,
born 1972 in Havana, live and work in Puerto Rico.

Jennifer Allora, geboren 1974 in Philadelphia, und Guillermo Calzadilla,
geboren 1972 in Havanna, leben und arbeiten in Puerto Rico.

Dominique Gonzalez-Foerster

Dominique Gonzalez-Foerster, born 1965 in Strasbourg,
France, lives and works in Paris and Rio de Janeiro.

Dominique Gonzalez-Foerster, geboren 1965 in Strassburg,
lebt und arbeitet in Paris und Rio de Janeiro.

Mark Grotjahn

Mark Grotjahn, born 1968 in Pasadena, California,
lives and works in Los Angeles.

Mark Grotjahn, geboren 1968 in Pasadena, Kalifornien,
lebt und arbeitet in Los Angeles.

Allora & Calzadilla



ARCHIPELAGO

PATRICIA FALGUIÈRES

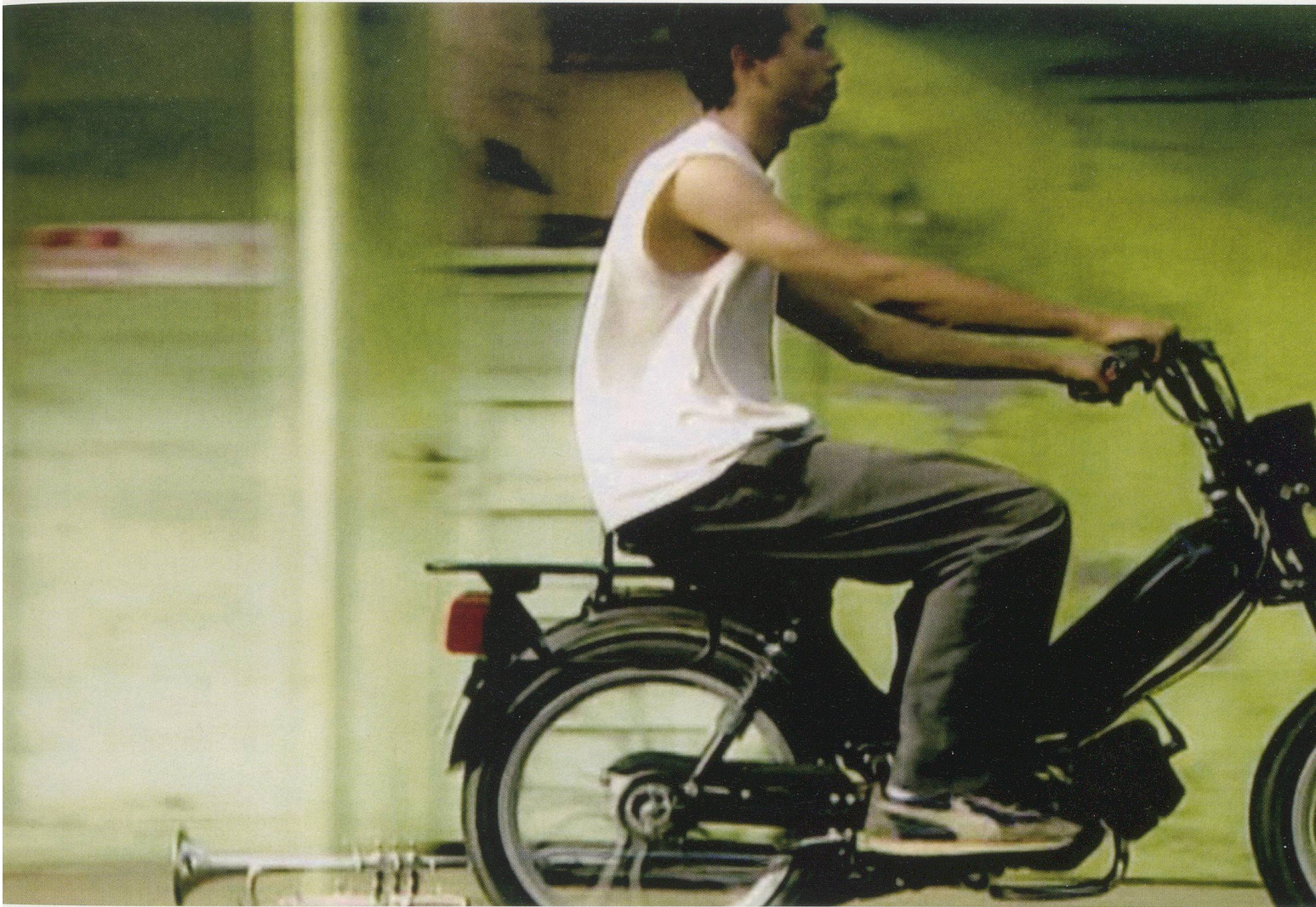
One ventures from home on the thread of a tune.¹⁾

It would seem that there are (at least) two ways of approaching the work of Allora and Calzadilla. Via the island where the two artists spend most of their time—one of those “enchanted isles” located less in the Caribbean than on the outskirts of New York: Puerto Rico. Or via the itineraries that have taken them from Peru to China, from Boston to Paris, following the thread of the “art of opportunities” that is now the regime of artists with international reputations. But this opposition is deceptive, first of all because it opposes a “home” to an “elsewhere,” a “given” or a “particular” to a “foreign.” For, however far back their respective relations to the island may go, it does not function in their work as an “origin”; rather, they have constructed it. To do so, they broke off a bit, a ready-made parcel isolated by American imperial history, a few cable lengths away from Puerto Rico, and identified by a long legal dispute between the Navy and a population of despoiled fishermen: the military base of Vieques.

PATRICIA FALGUIÈRES teaches history of Renaissance Philosophy at the Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris. She is the author of *Bernard Frize* (Hazan, 1997), *Le Maniérisme une avant-garde au XVI^e siècle* (Gallimard, 2004) and various titles on contemporary art. Her next book is entitled *Technè. Art, nature et mécanique dans l'Europe de la renaissance* (2008).

RETURNING A SOUND (2004) traces out this territory—that is to say, it invents a map, not land, but an artifact (the territory does not pre-exist its qualifying mark; it is the mark that makes the territory). “Home turf” does not pre-exist; first you must trace a circle, just as a child walking in the dark makes his or her own Ariadne’s thread by whistling. On his moped, Homar (the young fisherman whose beauty gathers about itself the heroic beauties of Eisenstein’s *Que viva Mexico*) completes the triumphal circuit that acclaims the fishermen’s victory over the Administration and their re-conquest of the island. But the sound that gives the triumph substance (the triumphant expressiveness of brass) is overlaid with a pattern that is very different from the familiar ribbon of the road, a grotesque and vaguely obscene hiccupping noise,²⁾ jumping and jolting to the jerky rhythm of the revving and accelerating, conveyed through the exhaust pipe to which it is attached. The sound is entrusted with what Deleuze called the “line of flight” that makes the refrain (*ritornelle*): this “marking out of a home space” is, at the same time, an invitation to leave it, to expose oneself to the great wide world by paying out the thread of an uncertain itinerary.

What, for Allora and Calzadilla, is the “local”? It is a place that offers a grip. So many activists have readily cast themselves in the role of teacher or missionary, revealing, on-site, the local variant of a universal



*ALLORA & CALZADILLA, RETURNING A SOUND, 2004, 1-channel video with sound, 5'42" /
EINEN TON ZURÜCKGEBEN / 1-Kanal-Video mit Ton.*



ALLORA & CALZADILLA, GROWTH, 2006, grafted cactuses, dimensions variable / WACHSTUM, gepfropfte Kakteen, Masse variabel.

form of alienation (the local then becomes “the case”). In contrast, Allora and Calzadilla approach local struggles as specific, concrete situations from which they can learn; investigation, which is the specifically human modality of knowing, has become a moment in the work of art.³⁾ What is at stake here is not mobilization or consciousness raising. (The fishermen did not wait for the artists to come along to be active, and Puerto Rico has a rich tradition of territorial claims, which has even extended to the American continent.)⁴⁾ To borrow the felicitous formula used by Isabelle Stengers and Philippe Pignarre in their analysis of the new modalities of political action following the 1999 G-8 Summit in Seattle, it is not a matter of convincing the misled but of finding interested partners, of finding a grip, a handle.⁵⁾ The “problem” (here, the “Vieques problem”) is not so much what needs to be solved as what unites. The common challenge is to introduce a learning trajectory that actually engenders the local. In other words, the local is not opposed to the universal but instead offers a handle on a collective and individual experiment; it is both a risk and a resource—a *milieu*. Allora and Calzadilla “think through the milieu”; their relation to it is at once experimental and speculative.

LAND MARK (FOOT PRINTS), 2001–2002, demonstrates this operation of capturing or gripping involved in the learning trajectory that Allora and Calzadilla apply to the Vieques enclave. LAND MARK does not represent an event; it is the event or the occasion, the means of the event—the event *par excellence* that is the demonstration. It lasts no longer than it takes for the traces left by the demonstrators on the sand to be erased. It is the demonstration as event that signifies. The artists’ intervention is a technical arrangement: the making of soles, each with different treads that demonstrators can fix to their shoes. The artists do not mobilize, they underscore the divergences within a crowd that has gathered temporarily, and thereby become a force: “There were evangelical groups, representatives of various political parties, conservationists, students, people whose families once lived in this area, there were members of the Ricky Martin fan club who had learned about the struggle through their local web-

site, there were anti-military activists, environmentalists of all sorts, and even a few celebrities, such as Robert F. Kennedy Jr. and Jesse Jackson from North America, just to name a few. We wanted to find a way to convey the diversity of this group in the photographs, as shown through the actual marks being produced in the sand—going in so many different directions, canceling each other out as one footprint replaced the one that was made before.”⁶⁾

The artists’ job is to construct, for all these singularities, the plane of a shared experience: alone together. In other words, they must offer each person a handle on the event: the event is grasped from the standpoint of each person’s experience of it, never in an overview that might claim to tell the truth or expose their illusions. Nothing is guaranteed, neither the future of resettlement nor of re-appropriation. On the contrary, RETURNING A SOUND (2004) registers the limits of the restitution of Vieques—it observes the devastation of this enclave that must now be resettled. Nothing has been restored, reclaimed; one can only walk between and around the bomb craters and rocket silos, in the interstices of a contaminated environment. Allora and Calzadilla have learned from Matta-Clark (the Matta-Clark of the REALITY PROPERTIES: FAKE ESTATES, 1973–1974, who bought up useless slivers of land between New York buildings, on which nothing could be built) the art of approaching their material as a milieu (medium) for interstices, fault lines, and fissures. This, according to Isabelle Stengers, illustrates the meaning of Deleuze’s expression, “penser par le milieu” (thinking through the milieu, but also the middle): “the interstice is defined neither against nor in relation to the block to which it nevertheless belongs. It creates its own dimensions out of the concrete processes that give it its substance and its scope, its import and that for which it is important.”⁷⁾ To make an interstice or make the interstice work, to “think through the milieu,” is to be capable of following and creating the dimensions required by a “situation.”

The word “situation” is often misunderstood. A kind of cultivated reflex associates it with Situationism (which label is itself dubious, as a close reading of Guy Debord shows). But Allora and Calzadilla do

not cast themselves in the role of those who have understood, of those who pit themselves against the world by identifying with the theory of demystification. They do not distinguish between two worlds, the world of reality and the world of experience (with the former pre-existing the latter, and the latter acquiring legitimacy insofar as it verifies the ineluctability of the former). In the work of Allora and Calzadilla we recognize the radical empiricism of a very different philosophical tradition: there is nothing beyond experience, beyond the never-ending process of learning about the world as one experiences it—a philosophical phylum for which the empirical is the transcendental, and which obliges us to do away with the categories form/matter, truth/appearance, and substance/attributes. As William James puts it, “What really exists is not things made, but things in the making.”⁸⁾ It is this process which, after the event, distributes functions and roles and names like so many local accents of the experience, like so many coordinates or positional names that make it possible to go from the initial “this” to the “here,” “there,” “now,” “I,” “we”...⁹⁾

One single plane of experience, then, is a distribution of events or “relations that are now disjunctive, now conjunctive, following the series of shocks that we experience,”¹⁰⁾ the “patches” and “bits” from which the world is, according to James, interwoven—Deleuze’s *archipelago*: “not even a puzzle, whose pieces when fitted together would constitute a whole, but rather a wall of loose, uncemented stones, where every element has a value in itself but also in relation to others: isolated and floating regions, islands and straits, immobile points and sinuous lines, for Truth always has ‘jagged edges.’ Not a skull, but a cordon of vertebrae, [...] a patchwork.”¹¹⁾ The material is no longer the substance of forms, categories, and representations; it is receptive to relations that are now conjunctive, now disjunctive, and serialized by function. Take for example the series “campfire—piglet—wheel hub—car engine” in *SWEAT GLANDS, SWEAT LANDS* (2006), in which humor activates the sequence, or *RUIN* (2006), a field of sculptures that in some ways evokes the Latin-American constructivism of the 1960s—a panoply of negatives, of industrial metal shapes, articulated and invested with

meaning by the addition of hinges, an endless reworking, folding, and unfolding, a perpetual re-launching of disjunctions and conjunctions. *PUERTO RICAN LIGHT* (2003) makes this collapse of representation explicit by literally connecting the splendid metaphor of a Dan Flavin *neon* to a battery periodically recharged in Puerto Rico. *10 MINUTES TRANSMISSION* (2003) exemplifies this process of directly linking the material to forces of another kind, thereby making them visible. Here we can recognize Paul Klee’s “pure and simple line accompanied by the idea of the object,” which is enough to make visible or capture the Cosmos. In the fine metal mesh woven by Allora and Calzadilla, a kind of “perspective vision of the idea” serves as an antenna and captures the ten minutes of radio transmissions sent out each time the international space station orbits the earth.¹²⁾

In this work, relations are always external to their terms, just as the plant clippings are alien to the plans of *GROWTH* (2006) and the tropical fan is to the palm trunk in *CYCLONIC PALM TREE* (2004); the conjunctions make the work. Such is the condition for the constitution of a plane of immanence: “If we make relations dependent on a subject or a substance, then this immanence is lost, and so is the very nature of the relation: it becomes static and the model of eternal truths once again constitutes the horizon against which they will be thought.”¹³⁾ To let relations develop in every direction and hence enter the field of multiple connections implies a play on perspective, a situation that is pioneered in the 1998 work *SEEING OTHERWISE*, which, literally and by artifice (digital trickery), decentralizes the subjective vanishing point on the marine horizon. Here Allora and Calzadilla show us the Leibnizian *monad*, the singular point of view that will never coincide with my own—I, who am watching the young man from behind, absorbed as he is in the contemplation of the universe. This non-coincidence of viewpoints, which undermines all theories of communication, recurs in the overturned table of *UNDER DISCUSSION* (2005), Richard Rorty’s famous “negotiating table,” (the ready-made “plane” or “level” that has the power to make everyone agree to congregate around an issue). The victorious young fisherman

turns it upside down and adds an outboard motor, converting it into a boat with which to explore the Vieques enclave. The protagonists of Allora and Calzadilla's videos have grace, a grace and a joyousness that make them brothers to Russian filmmaker Boris Barnet's heroes, the amorous fisherman in *By the Bluest of Seas* (1936—but without the sentimentality of consensus or fusion. On the contrary, there is an attentiveness to the sound made by each person, to that originality which is the condition—for Melville, for Lawrence, and for Deleuze—of fraternity: “a sound that each one produces, like a ritornello at the limits of language, but that it produces only when it takes to the open road (or to the open sea) with its body, when it leads its life without seeking salvation, when it embarks upon its incarnate voyage, without any particular aim, and then encounters other voyagers, whom it recognizes by their sound.” This is the community of explorers, of the brothers of the archipelago.¹⁴⁾

(Translation: Charles Penwarden)

1) Gilles Deleuze, Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*, trans. Brian Massumi (London: Continuum Press, 2004), p. 344.

2) The French word “pétarader” usually employed to describe the racket of mopeds with neutralized silencers neatly underscores

the incongruity of the association of exhaust pipe and trumpet.

3) See the Vieques dossier put together by C & A in: *Land Mark* (Paris: Palais de Tokyo, 2006).

4) See the Young Lords movements in Chicago and New York during the 1960s, which have become a model of contemporary urban ecology movements. Cf. Matthew Gandy, *Concrete and Clay. Reworking Nature in New York City* (Cambridge, MA: MIT Press, 2002); Benedikte Zitouni, “Ecologie urbaine: mode d'existence? mode de revendication?” in: *Cosmopolitiques*, no. 7 (August 2004).

5) Philippe Pignarre and Isabelle Stengers, *La sorcellerie capitaliste. Pratiques de désenchantement* (Paris: La Découverte, 2006).

6) *Land Mark* (see note 3), p. 56.

7) *La sorcellerie capitaliste* (see note 5), p. 149.

8) William James, *A Pluralistic Universe* (Whitefish, MT: Kessinger Publishing, 2005), p. 263.

9) See the excellent commentary by David Lapoujade, in *William James. Empirisme et pragmatisme* (Paris: Les Empêcheurs de penser en rond, 2007).

10) *Ibid.*, p. 79.

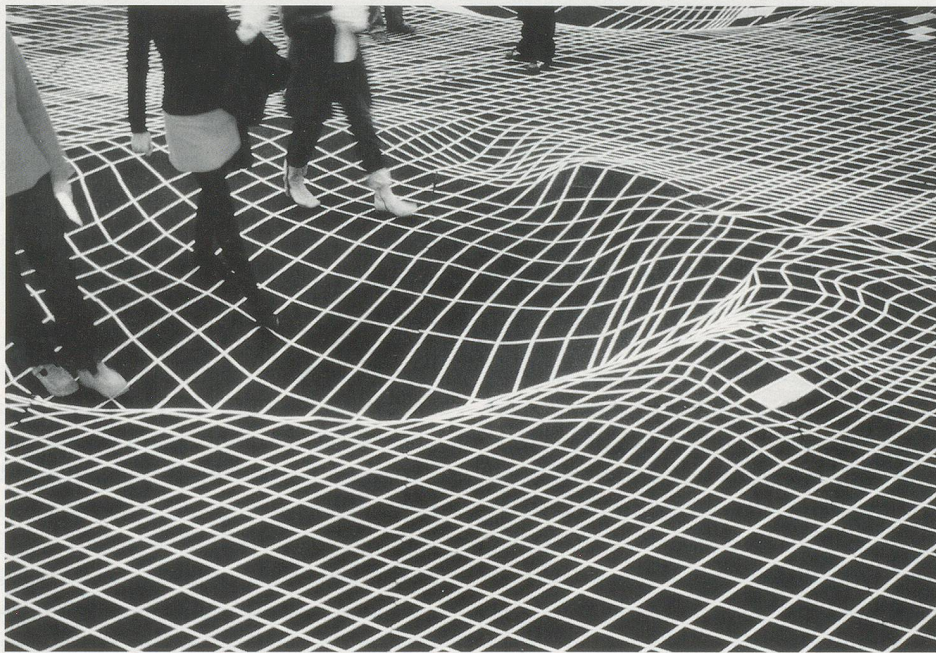
11) Gilles Deleuze, “Bartleby; or, The Formula” in: *Essays Critical or Clinical*, trans. Daniel W. Smith and Michael A. Greco (University of Minnesota Press, 1997), p. 86.

12) On the cosmic development of modern art as the unlimited expansion of the technological imagination, see *Mille plateaux*, p. 344.

13) David Lapoujade (see note 9), p. 76.

14) Gilles Deleuze, “Bartleby; or, The Formula” (see note 11), p. 87.

ALLORA & CALZADILLA, LAND MARK,
1999–2003, felt, 48 x 95' / LAND-ZEICHEN,
Filz, 14,6 m x 29 m.



ARCHIPEL

PATRICIA FALGUIÈRES

On sort de chez soi au fil d'une chansonnette.¹⁾

Es gibt (mindestens) zwei Möglichkeiten, sich der Arbeit von Allora und Calzadilla anzunähern: entweder ausgehend von der Insel, wo das Künstlerpaar die meiste Zeit verbringt – eine jener «verwunschenen Inseln», die weniger zur Karibik gehören als zur Peripherie New Yorks, nämlich Puerto Rico; oder aber den Wegen folgend, welche die beiden von Peru nach China, von Boston nach Paris führen, auf der Spur jener Kunst der sich bietenden Gelegenheiten, die heute den Lebensrhythmus aller Künstler von Weltruf bestimmt. Doch dieses Entweder-Oder ist trügerisch. Erstens, weil es ein «zu Hause» einem «Anderswo» gegenüberstellt, ein «Gegebenes» oder «Eigenes» einem «Fremden». Wie alt auch die Beziehungen sein mögen, die beide je für sich mit der Insel knüpfen konnten, sie fungiert in ihrer Arbeit nicht als «Herkunftsart» oder «Heimat», sondern ist ein Konstrukt. Dafür haben sie «ein Stück» von ihr herausgelöst, eine kleine, ein paar Kabellängen vor Puerto Rico gelegene Readymade-Parzelle, die durch die imperialistische Politik Amerikas vom übrigen Puerto Rico getrennt wurde und vor allem

PATRICIA FALGUIÈRES unterrichtet die Geschichte der Renaissancephilosophie an der Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris. Sie ist Autorin von *Bernard Frize* (Hazan, 1997), *Le Maniérisme, une avant-garde au XVIe siècle* (Gallimard, 2004) und zahlreichen Publikationen zur zeitgenössischen Kunst. Ihr nächstes Buch wird im nächsten Jahr unter dem Titel *Technè. Art, nature et mécanique dans l'Europe de la renaissance* erscheinen.

für den jahrelangen Streit zwischen der US-Navy und den einheimischen, um ihre Einkommensquelle gebrachten Fischern bekannt ist: die Militärbasis von Vieques. RETURNING A SOUND (Einen Ton zurückgeben, 2004) ist die aktive Wiedergabe dieses Gebietes als Spur, das heisst die Erfindung einer Karte: kein Boden, ein Artefakt (*das Gelände geht seinem qualitativen Merkmal nicht voraus, das Merkmal bestimmt das Gelände*). Das «Zuhause» existiert nicht von vorneherein, man muss zuerst einen Kreis ziehen, wie ein Kind, das sich im Dunkeln bewegt, sich durch Pfeifen einen Ariadnefaden spinnt. Homar (der junge Fischer, dessen Aussehen an die heroischen Schönheiten von Eisenstein's *Que Viva Mexico* (1931) erinnert) bildet auf seinem Mofa den Schlusspunkt des Triumphzugs zur Feier der Rückeroberung der Insel und des Sieges, den die Fischer gegen die Behörden errungen haben. Doch der Ton, der dem Ganzen Nachdruck verleiht (die Ausdruckskraft der Blechmusik), bildet keine Parallele zum vertrauten Band der Strasse, sondern verläuft ganz anders, als grotesker, beinahe obszöner Schluckauf, der bei jedem Vibrato und jedem Schmetterten der Reprisen und jedem Aufheulen des Auspuffs, in dem die Trompete steckt, aufhaut.²⁾ Dem Ton wird hier anvertraut, was Deleuze als die «Irr-Linien» bezeichnet hat, die das Ritornell vollzieht.

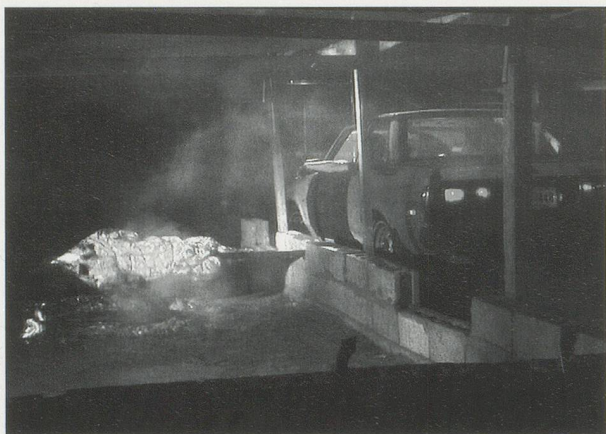
Was ist das Lokale für Allora und Calzadilla? Die Stelle, wo man ansetzen kann. Dort, wo so viele Aktivist*innen gern in die Rolle von Pädagogen oder Missionaren geschlüpft sind, um vor Ort die lokale Variante einer allgemeinen Entfremdung zu enthüllen (wodurch das Lokale zum «Fall» wird), behandeln



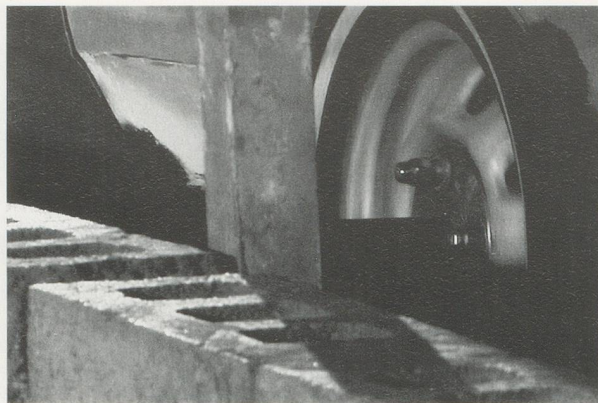
ALLORA & CALZADILLA, *RETURNING A SOUND*, 2004, 1-channel video with sound, 5'42" /
EINEN TON ZURÜCKGEBEN / 1-Kanal-Video mit Ton.

Allora und Calzadilla die lokalen Konflikte wie konkrete Situationen, aus denen man lernen kann: Die Untersuchung als urmenschliche Modalität des Wissens hat sich zu einem festen Bestandteil der künstlerischen Arbeit entwickelt.³⁾ Es geht hier nicht um eine «Mobilisierung» oder «Bewusstwerdung». (Die Fischer haben nicht auf die Künstler gewartet und Puerto Rico blickt selbst auf eine lange Geschichte territorialer Ansprüche zurück, die bis auf den ame-

rikanischen Kontinent reichten.)⁴⁾ Um die geglückte Formel von Isabelle Stengers und Philippe Pignarre zur Analyse der neuen Modalitäten politischen Handelns nach dem G-8-Gipfel von Seattle (1999) aufzugreifen: Es geht nicht darum, Betroffene zu überzeugen, sondern interessierte Partner und damit einen konkreten Ansatzpunkt zu finden.⁵⁾ Das «Problem» (hier das «Problem Vieques») ist somit weniger etwas, was es zu lösen gilt, sondern etwas, was vereint.



ALLORA & CALZADILLA, SWEAT GLANDS, SWEAT LANDS,
1-channel video with sound, 2'21" / SCHWEISSDRÜSEN,
SCHWEISS-LÄNDER, 1-Kanal-Video mit Ton.



Das gemeinsame Ziel besteht darin, einen Lernprozess einzuleiten, der das Lokale als solches erst hervorbringt. Mit anderen Worten, das Lokale ist kein Gegensatz zum Universalen, es ist das, was einen Ansatz, eine Handhabe, für ein kollektives und individuelles Experiment bietet; das, was auf dem Spiel steht und gleichzeitig Ressource ist – ein *Milieu*. Allora und Calzadilla «denken aus dem Milieu (der Mitte) heraus», sie unterhalten eine zugleich experimentelle und spekulative Beziehung zu diesem.

LAND MARK (FOOT PRINTS) – Land-Zeichen (Fussspuren), 2001–2002 – veranschaulicht diese Operation des Besetzens oder Ansetzens, mit welcher der Lernprozess von Allora und Calzadilla in der Enklave Vieques einsetzt. LAND MARK repräsentiert kein Ereignis, sondern ist dieses Ereignis oder diese Gelegenheit, das Mittel des Ereignisses – dieses Ereignisses *par excellence*, das diese Demonstration darstellt. Sie dauert nicht viel länger, als die Spuren der Demonstranten im Ufersand sichtbar bleiben, bevor sie verweht werden. Die Demonstration in ihrer Ereignishaftigkeit ist das, was zählt. Die Intervention der Künstler besteht in einem «technischen» Arrangement: der Herstellung von Schuhsohlen mit ganz unterschiedlichen Profilmustern, welche die Demonstrierenden an ihren Schuhen befestigen können. Der Künstler «mobilisiert» nicht, er unterstreicht die Divergenzen innerhalb einer Menschenmenge, die sich für einen Moment versammelt und durch diese Versammlung in eine Gewalt verwandelt hat. «Es waren evangelikale Gruppierungen dabei,

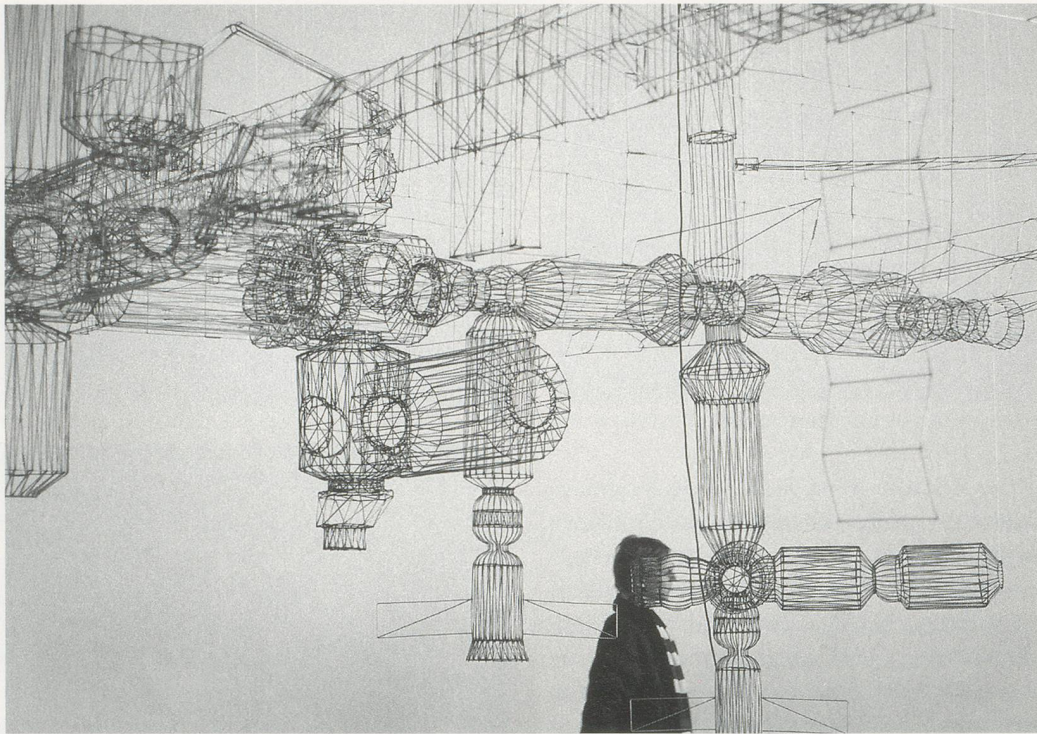
Vertreter verschiedener politischer Parteien, Umweltschützer, Studierende, Mitglieder von Familien, die früher dort gelebt hatten, da waren Mitglieder des Ricky-Martin-Fanclubs, die über die Website des Clubs von der Aktion erfahren hatten, ferner Kriegsgegner und Umweltaktivisten aller Art, ja selbst einige Prominente aus den USA, wie Robert F. Kennedy und Jesse Jackson. Wir hatten nach einem Mittel gesucht, um die Vielfältigkeit dieser Gruppe auf den Photos sichtbar zu machen, so wie das auch die Spuren im Sand aufzeigten, die in alle Himmelsrichtungen auseinanderstrebten und sich gegenseitig auslöschten, indem neue Spuren die bestehenden verwischten [...].»⁶⁾

Aufgabe der Künstler ist es, für all diese Singularitäten eine gemeinsame Erfahrungsebene zu schaffen – *zusammen allein* – oder jedem und jeder Einzelnen einen Ansatzpunkt zu liefern, um sich das Ereignis aneignen zu können: Das Ereignis wird vom Standpunkt der Erfahrung jedes Einzelnen her erfasst, nie aus einer Position des Überblicks, die so tut, als könne sie die Wahrheit darüber verkünden oder darin versteckte Illusionen entlarven. Nichts ist garantiert, weder was das Schicksal der Umsiedlung, noch was die Zukunft der Wiederaneignung angeht. Ganz im Gegenteil, RETURNING A SOUND (2004) nimmt die Grenzen der Rückgabe von Vieques zur Kenntnis, das heisst: den verwüsteten Zustand der Enklave, die neu besiedelt werden soll. Die Bombenkrater und Raketensilos sind nicht sauber entsorgt und eingeebnet worden, sondern man muss sie umgehen und bewegt sich in den Zwischenräumen einer kontaminierten Umwelt. Allora und Calzadilla haben von Gordon Matta-Clark – dem Matta-Clark der REALITY PROPERTIES – FAKE ESTATES (1973–1974), der unbebaubare, vergessene, abgeschnittene Parzellen zwischen den Gebäuden New Yorks aufkaufte – gelernt, das Material als Milieu/Mitte/Medium der Zwischenräume, Verwerfungen und Risse zu begreifen. Das erklärt, wenn man Isabelle Stengers folgt, auch den Ausdruck von Deleuze, «penser par le milieu»: «der Zwischenraum lässt sich weder durch die Grenze noch durch die Verbindung zu dem Block definieren, von dem er dennoch Teil ist. Er erzeugt seine eigenen Ausmasse, aufgrund konkreter Prozesse, die ihm seine Beschaffenheit und seine

Reichweite verleihen, das, worauf er sich bezieht, und das, wofür er von Bedeutung ist.»⁷⁾ Einen Zwischenraum setzen oder den Zwischenraum Wirkung entfalten lassen, «aus der Mitte denken», heisst fähig sein, die einer Situation angemessenen Dimensionen zu verfolgen und zu schaffen.

Das Wort Situation wird gern missverstanden. Eine Art gebildeter Automatismus bringt es unweigerlich mit «Situationismus» in Verbindung (eine selbst schon fragwürdige Bezeichnung, wenn man Debord genau liest). Aber Allora und Calzadilla massen sich nicht die Rolle von solchen an, «die verstanden haben», für die ein demystifizierendes Denken sich «gegen die Welt» abgrenzt. Für sie gibt es nicht zwei Welten, jene der Realität und jene der Erfahrung, wobei die erste der zweiten vorangeht und die Legimitation der zweiten allein darin besteht, die Notwendigkeit der ersten zu bestätigen. Allora und Calzadilla lassen den radikalen Empirismus einer ganz anderen philosophischen Tradition erkennen: Es gibt nichts ausserhalb der Erfahrung, ausserhalb eines nie abgeschlossenen, prozesshaften Kennenlernens der Welt, sofern man sie erfährt. Also ein Stamm der Philosophie, für den das Empirische das Transzendente ist und uns zwingt, Kategorien wie Form/Materie, Wahrheit/Schein, Substanz/Attribute, und so weiter fallen zu lassen: Was wirklich existiert, sind – laut William James – nicht die Dinge, sondern die Dinge im Prozess ihrer Entstehung – im Werden.⁸⁾ Es ist dieser Prozess, der nachträglich die Funktionen, Rollen und Namen verteilt, wie irgendwelche lokalen Akzentuierungen der Erfahrung oder irgendwelche Koordinaten oder Positionsbezeichnungen, die erlauben, vom ursprünglichen *dies* zum *hier, dort, jetzt, ich, wir ...* zu gelangen.⁹⁾

Eine einzige grosse Erfahrungsebene also, eine Verteilung von Ereignissen oder von «bald disjunktiven, bald konjunktiven Beziehungen, entsprechend der Reihe von schockartigen Begegnungen, die wir erfahren».¹⁰⁾ Die Flicker (*patches*) und Stückchen (*bits*), die sich für James zur Welt verweben (*interweave*), entsprechen dem Archipel bei Deleuze und fungieren «eben nicht als ein Puzzle, dessen ineinandergreifende Teile ein Ganzes wiederherstellen würden, sondern eher als eine Mauer loser Steine, die nicht zementiert sind, in der jedes Element für sich



ALLORA & CALZADILLA, 10 MINUTE TRANSMISSION, 1997–2003, metal wire hangers, HAM radio, 20 x 8 x 12',
installation view Tate Modern / 10-MINUTEN-ÜBERTRAGUNG, Metalldraht-Aufhängung, Funkradio, 6 x 2,4 x 3,6 m.

allein steht und doch auch in Beziehung zu den anderen: Isolate und flottierende Beziehungen, Inseln und Zwischen-Inseln, bewegliche Punkte und gewundene Linien, denn die Wahrheit hat immer «ausgezackte Ränder». Nicht ein Hirn, sondern eine Wirbelkette, ein Rückenmark ... ein Patchwork...»¹¹⁾ Das Material ist nicht mehr der Stoff für Formen, Kategorien, Darstellungen. Es ist eine Verfügbarkeit für bald konjunktive, bald disjunktive Beziehungen, die mittels Funktionen Reihungen bilden. Beispielsweise die Reihung, Lagerfeuer – Ferkel – Spiess – Radnabe – Automotor, in SWEAT GLANDS, SWEAT LANDS (Schweissdrüsen, Schweiss-Länder, 2006), wo der Humor diese Verkettung in Gang setzt. Oder RUIN (Ruine, 2006), ein «Skulpturenfeld», das durchaus an den lateinamerikanischen Konstruktivismus der 60er Jahre denken lässt: ein Arsenal von Negativschablonen zur Herstellung industrieller

Formelemente, die durch das Hinzufügen von Scharnieren Gelenke und einen Sinn erhalten haben, «ein endloses Überarbeiten, Falten und Entfalten», ein endloses Wiederbeleben von Disjunktionen und Konjunktionen. PUERTO RICAN LIGHT (Licht aus Puerto Rico, 2003) machte diese Absage an die Repräsentation deutlich, indem es die wunderbare Metapher eines Neonwerkes von Dan Flavin buchstäblich an eine Batterie anschloss, die periodisch in Puerto Rico aufgeladen wurde. In 10 MINUTES TRANSMISSION (10-Minuten-Übertragung, 2003) kommt diese direkte Bindung des Materials an Kräfte einer anderen Ordnung, die dabei sichtbar werden, zu ihrer vollen Entfaltung. Hier wird Paul Klees «reine und einfache Linie, die mit der Idee des Gegenstandes verbunden ist» erkennbar; sie genügt, um im feinen metallischen Haarnetz, das Allora und Calzadilla knüpfen, sichtbar zu machen oder den

Kosmos einzufangen, eine Art Vision im Hinblick auf die Idee, die als Antenne fungiert und die zehnmündige Radioübertragung auffängt, die bei jeder Umdrehung der Erde von der internationalen Raumstation ausgestrahlt wird.¹²⁾

In dieser Arbeit bleiben die Beziehungen ihren Begriffen immer äusserlich, wie die pflanzlichen Stecklinge in GROWTH (Wachstum, 2006) den Tropenpflanzen fremd bleiben oder der tropische Ventilator dem Stamm der Palme in CYCLONIC PALM TREE (Wirbelsturmpalme, 2004): Die Verbindungen leisten die Arbeit. Die Konstitution einer Ebene der Immanenz erfolgt um diesen Preis: «Wenn man die Verbindungen von einem Subjekt oder einer Substanz abhängig macht, geht diese Immanenz sogleich verloren und damit auch die Art der Verbindung selbst: Sie wird statisch und das Modell der ewigen Wahrheiten bildet erneut den Horizont, innerhalb dessen sie künftig gedacht werden.»¹³⁾ Beziehungen nach allen Richtungen zuzulassen und damit das Feld multipler Verknüpfungen zu betreten, bedeutet auf den Perspektivismus zu setzen; dies veranschaulicht SEEING OTHERWISE (Anders sehen, 1998) auf bahnbrechende Weise. Die Arbeit bewirkt buchstäblich und auf höchst raffinierte Weise (durch digitale Verfälschung) eine Dezentralisierung des subjektiven Fluchtpunktes am Meereshorizont: Allora und Calzadilla inszenieren hier die Leibniz'sche Monade, diesen einzigartigen Blickwinkel, der nie mit meinem eigenen zusammenfällt, während ich den jungen Mann, der in seine Kontemplation des Universums vertieft ist, von hinten betrachte. Diesem Nicht-Zusammenfallen der Blickwinkel, das jede Kommunikationstheorie Lügen straft, begegnet man in Gestalt des auf den Kopf gestellten Tisches in UNDER DISCUSSION (Zur Diskussion stehend, 2005) wieder, dem berühmten, von Richard Rorty so geliebten «Verhandlungstisch» (jene fixfertig bereit stehenden «plane Ebene», welche die Macht hat, alle Beteiligten um das herum zu versammeln, womit jeder einverstanden sein müsste): Der junge, siegreiche Fischer verpasst dem Tisch, nachdem er ihn umgekehrt hat, einen Aussenbordmotor und funktioniert ihn zum behelfsmässigen Motorboot um, um die Enklave von Vieques damit zu erkunden. Die Protagonisten der Videos von Allora und Calzadilla haben

etwas Anmutiges. Sie strahlen eine Anmut und eine jubelnde Freude aus, die sie zu Geschwistern der Helden von Boris Barnet macht, jenen verliebten Fischern in *Au bord de la mer bleue*. Doch es kommt nie zum einfältigen Konsens oder einer Verschmelzung, sondern es wird im Gegenteil behutsam auf den Tonfall jedes Einzelnen geachtet, auf jene «Originalität», die – bei Melville, bei Lawrence und auch bei Deleuze – Voraussetzung jeglichen Schulterschlusses (*fraternité*) ist: «das heisst wie ein Klang, den jede wie ein Ritornell an der Grenze der Sprache wiedergibt, den sie aber nur wiedergibt, wenn sie den Weg (oder das Meer) mit ihrem Körper befährt, wenn sie ihr Leben führt [...] und dann dem anderen Reisenden begegnet, den sie am Klang wiedererkennt.»¹⁴⁾

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

- 1) Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux*, Minuit, Paris 1980, S. 383; deutsch: *Tausend Plateaus*, Merve, Berlin 1992, S. 425: «Am Leitfaden eines Liedchens geht man aus dem Haus.»
- 2) Im französischen Wort «pétarader» (knattern, furzen *en série*), das gewöhnlich für den von Mofas verursachten Krach verwendet wird, tritt die Ungehörigkeit der Assoziation von Auspuff und Trompete noch deutlicher hervor.
- 3) Siehe dazu das Dossier zu Vieques von Allora und Calzadilla im Katalog *Land Mark*, Palais de Tokyo, Paris 2006.
- 4) Man denke etwa an die Bewegung der *Young Lords* in den 70er Jahren in Chicago und New York, die zunehmend einen wichtigen Bezugspunkt für zeitgenössische stadttökologische Bewegungen darstellen. Siehe dazu: Matthew Gandy, *Concrete and Clay. Reworking Nature in New York City*, MIT Press, Cambridge, Mass., 2002; Benedikte Zitouni, «L'écologie urbaine. mode d'existence? mode de revendication?», in: *Cosmopolitiques*, Nr. 7, August 2004.
- 5) Philippe Pignarre und Isabelle Stengers, *La sorcellerie capitaliste. Pratiques de désenvoûtement*, La Découverte, Paris 2006.
- 6) *Land Mark*, S. 56. (Zitat aus dem Französischen übersetzt.)
- 7) *La sorcellerie capitaliste*, S. 149. (Zitat hier aus dem Französischen übersetzt.)
- 8) William James, *Philosophie de l'expérience. Un univers pluraliste*, Les Empêcheurs de penser en rond, Paris 2007, S. 173. (Original englisch, hier aus dem Französischen übersetzt.)
- 9) Siehe den exzellenten Kommentar von David Lapoujade, in: William James, *Empirisme et pragmatisme*, Les Empêcheurs de penser en rond, Paris 2007, S. 51 ff.
- 10) Ebenda, S. 79. (Zitat aus dem Französischen übersetzt.)
- 11) Gilles Deleuze, *Kritik und Klinik*, Kap. 10: «Bartleby oder die Formel», Edition Suhrkamp, Frankfurt am Main 2000, S. 118.
- 12) Über das Kosmisch-Werden der modernen Kunst als unbegrenzte Ausdehnung der technischen Phantasie, siehe *Tausend Plateaus*, S. 460 ff.
- 13) David Lapoujade, ebenda, S. 76. (Aus dem Französischen übersetzt.)
- 14) Gilles Deleuze, «Bartleby oder die Formel», ebenda, S. 119.

YATES MCKEE & JALEH MANSOOR

The Sediment of History

An Interview with Allora & Calzadilla

Yates McKee & Jaleh Mansoor: We understand that you are en route to Zurich to install a new show. Many of the works for which you have gained the most critical acclaim such as *CHALK* (1998–2002) and *LAND MARK* (1999–2003) have been produced site-specifically although you have consistently exposed this rubric to a great deal of pressure, if not displaced it altogether. For lack of a better word, is the Zurich project site-specific?

Jennifer Allora: The show in Zurich is not site-specific in the canonical sense of being wedded to the irreducible presence of a particular space and time, though the pieces are crucially informed by the problematic of displacement to which you refer, in a way that is simultaneously conceptual, metaphorical, and spatial.

Guillermo Calzadilla: We have chosen to group together a selection of both recent and older works that explore the interplay between militarism, war, and the significance of

YATES MCKEE is a PhD candidate in the department of Art History, Columbia University. His work has appeared in venues including *October* and the *Journal of Aesthetics of Protest*, and he is associate editor of *Nongovernmental Politics* (Zone 2007).

JALEH MANSOOR is term assistant professor in Art History at Barnard College. Her work has appeared in venues such as *October* and *Texte zur Kunst*, and she is co-editing the book *Communities of Sense: Rethinking Aesthetics in Practice*, due out in 2008.



ALLORA & CALZADILLA, *HOPE HIPPO* (detail), 2005,
mud, whistle, daily newspaper, live person, 16 x 6 x 5' /
NILPFERD HOFFNUNG (Detail), Schlamm, Pfeife,
Tageszeitung, Leser, 490 x 183 x 152 cm.

music/sound in this context. There's a new silent work in the show entitled GROWTH (SURVIVAL), 2006, which involves a "botanical assemblage" of tropical plants originating in Africa, Asia, and Latin America (disseminated across the globe over the past three centuries through colonial networks of scientific research and capitalist agro-industry) that have been grafted together into a kind of hybrid, monstrous organism whose viability is uncertain.

Y&J: The title of which you appropriated from Jean Arp's famous work of 1938, a key example of sculptural organicism in which the art object is molded in such a way as to suggest an interior vital force bringing dead matter to life. Complicating such vitalism, you mobilized avant-garde techniques of fragmentation and disjunction in order to open onto the geopolitical genealogy of "organic form"—how has this set of world-historical and aesthetic problems been modified in the new work? How are we to understand this titular supplement of "survival"?

JA: Among other things, we take "survival," after Derrida, to mean the simultaneous destruction and remainder of an entity, a hovering between life and death in which the being in question can only endure on the condition of a certain loss of self-identity.

GC: Indeed, the growth and survival of the transplanted plants that comprise GROWTH (SURVIVAL) are literally dependent on a series of Light Emitting Diode (LED) signs by Jenny Holzer that are installed along with the trans-plant in the gallery, providing the only source of light or heat. Interestingly, LED is the technology used by NASA in artificially recreating the processes of photosynthesis and heliotropism in space laboratories, which is related to NASA's longstanding concern with determining the minimal conditions of biological survival in alien, extraterrestrial environments.

Y&J: Let's return to the political and ecological implications of your interest in this trope of survival in a moment. It bears mentioning that GROWTH (SURVIVAL) encrypts yet another reference to an earlier work of yours whose survival was also contingent upon the work of another art-historical ancestor, though in an almost inverted way. Your earlier work PUERTO RICAN LIGHT (1998–2003) staged a kind of intergenerational parasitism with the minimalist sculptor Dan Flavin. There, you collected several hundred hours worth of sunlight from Puerto Rico in a photovoltaic battery that was then transplanted to New York, where this energy reserve was used to temporarily power Flavin's 1969

PUERTO RICAN LIGHT, whose coloristic composition was purportedly inspired by the artist's encounter with a sublime tropical sunset while on vacation in the politically fraught locus of Puerto Rico. This work shares with GROWTH (SURVIVAL) a dense interweaving of the issues of intergenerational art-historical exchange, postcolonial geographical dislocation, and the etymological metaphoricity of *photos* (Gk. < light) and *helios* (Gk. < sun). Indeed, the word "metaphor" itself involves questions of travel and dislocation. To pose a rather broad question, what role does metaphor play in your work, whether at the level of your play with titles, materials, or concepts?

GC: We've already touched a bit on how we understand the metaphor of survival as a question of both biological existence and historical memory, but for us it's crucial that such a trope become operative at the level of a work's materials and materiality—our use of actual living organisms in the gallery for instance. That said, materiality and metaphoricity constitute a couple. In other words, a material is never simply self-evident in its meaning; it is always marked with histories, cultures, and politics that are at once irreducible to and indissociable from the material in question. Any material is going to have the weight of history inscribed in it. The time of the world is there; geologically, geopolitically, there is always an allegorical dimension to materials. A tropical plant, for instance, cannot be treated as a bare biological life without effacing its colonial genealogy, even though we are quite interested in the actual temporalities and processes of the living organism as a sculptural problematic.

Y&J: In other words, you contaminate biomorphism with the biopolitical. Among the various art-historical progenitors of this interest in the non-self-identity and historicity of artistic materials would be the Arte Povera artists. Against the arguably positivist investment by American Minimalists in the sheerly physical or phenomenological properties of this or that industrial material—Plexiglas, lead, neon, felt—Arte Povera insisted on the mnemonic and cultural overdetermination of the materials they used, which often included living, organic, or natural materials of some sort. Has Arte Povera been a reference at all in your thinking and practice? Jannis Kounellis, in particular, comes to mind, not only in the trans-plants of GROWTH but also in a work such as HOPE HIPPO (2005), a mimetically rendered sculpture of a hippopotamus made for the 2005 Venice Biennale—it was made of mud from the canal, right?

DAN FLAVIN, *PUERTO RICAN LIGHT (TO JEANNIE BLAKE)*, 1965, and ALLORA & CALZADILLA, *PUERTO RICAN LIGHT*, 1998–2003, battery bank containing solar panels, batteries, inverter / PUERTORIKANISCHES LICHT, Batterie mit Solarzellen, Batterien, Inverter.



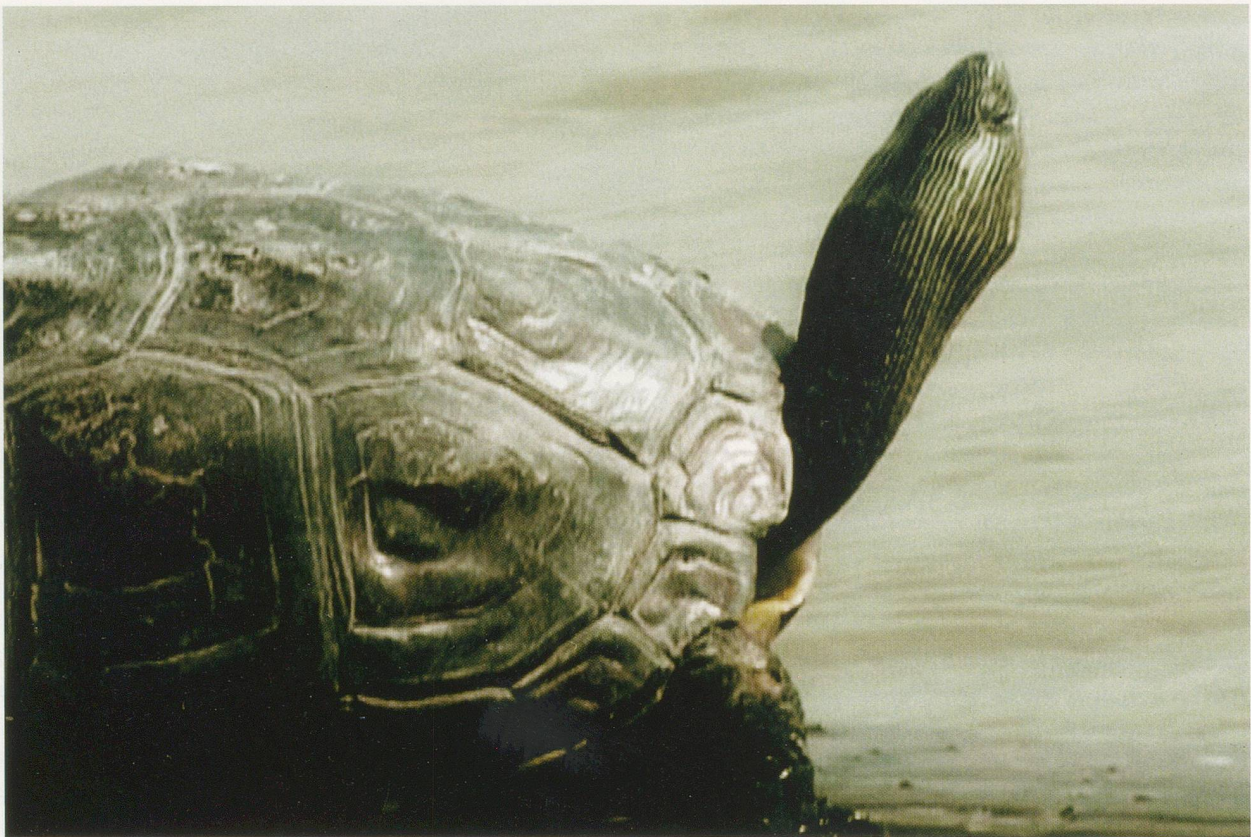
JA: Yes. This is a perfect case in which the physical properties of a sculptural material—mud—are constitutively marked by history and culture. Not in the sense of a grand artistic tradition, such as granite or bronze, but rather in the sense of the waste products and detritus of a city that have accumulated over hundreds of years as sediment at the bottom of the Venice canal. We literally delved into the dregs of history in order to conjure up the hippopotamus (Latin < river horse) as a kind of monstrous, counter-memorial figure to the triumphalist equestrian monuments that populate the public spaces of the city. And, yes, one point of reference was indeed Kounellis' 12 CAVALLI (1969).

Y&J: Where the artist lined the gallery with a series of horses—an exemplary subject of classical Italian sculpture—transforming the sculptural object into a *biogranic* shit-machine producing serial piles of dung... a rather different take on “process” than American post-minimalists! HOPE HIPPO also brings us to another recurrent trope in your work, that of animality or creaturehood, and its unstable relationship to the realm of the human. We see this in your SPEECH-AIMER (2003), in which participants wore a precariously shared *parangolé* of monster masks based on pre-historic marine organisms (each mask contained a voice amplifier and a laser that could be aimed in any direction, making the entire environment a potential “target” of address) or again in the video SWEAT GLANDS SWEAT LANDS (2006), which involves the roasting of a pig on a spit

that has been collaged onto the accelerator of a stationary automobile like some sort of perverse Duchampian sacrifice-machine. Most recently, you presented a new video AMPHIBIOUS (LOGIN/LOGOUT), 2005, in the ICP “Eco-topia” exhibition, which stars a cluster of turtles set adrift on a log along the currents of the Pearl River in Southern China.

JA: Yes, the question of animality is crucial for us as an art-historical, philosophical, and ethico-political problem. What is the difference between human and inhuman marks, the tracks or traces made by those creatures supposedly invested with self-consciousness, subjectivity, and those putatively animated by nothing other than a base struggle for survival? What are the economies of antagonism, identification, fear, and desire that mark human-animal relations? Without positing some ideal of inter-species reconciliation, we are interested in destabilizing this relationship and mining its metaphorical and poetic possibilities. In AMPHIBIOUS, we framed the turtles as both the serialized objects of a distributional sculpture and as silent, strangely anthropomorphic witnesses to the ecological devastation wrought on the natural and human landscape by the market-driven hyperindustrialization of the Pearl River Delta.

Y&J: There might be a connection between the turtles' river-bound *dérive* and the hybrid protest-vehicle featured in UNDER DISCUSSION (2005), which also involved a dimension of ecological witness-bearing—albeit in the context of Vieques, the Puerto Rican island that was used for decades



as a weapons-testing range by the US Navy until the latter was pressured to leave by a civil disobedience campaign in 2002.

JA: We worked with the campaign you mention, but we also wanted to follow up with the situation there after the apparent success of the civil disobedients. The Navy did vacate the island, but the contaminated sections were turned over to the department of the interior and marked as a wildlife preserve rather than given to the local municipality where its future could be democratically debated. In the aftermath of the well-publicized direct-action campaign, local nongovernmental activists have been struggling with how a) to ensure accountability from the government to remediate the areas in question and b) to propose plans for the sustainable development of the island.

GC: Drawing in equal measure from the constructivist

imperative of public functionality and the critical absurdity of surrealist collage, in *UNDER DISCUSSION* we retrofitted a conference table with an outboard motor and asked a local activist—the son of a fisherman-activist from the 1970s, actually—to pilot it around what had once been communal fishing areas directly off the contaminated part of the island that are currently unfishable because of the government's refusal to perform environmental remediation.

Y&J: Refusing to reduce politics to a rational negotiation within a predetermined procedural framework of government, this work recalls the disruptive tactical media interventions of Greenpeace in the 1970s, and it complicates the empty signifier of "sustainability" so frequently cited by policymakers, activists, and artists concerned with environmental issues. As formalized in the UN's *Our Common Future* report of 1987, "sustainability entails development that

meets the needs of present generations without compromising the ability of future generations to meet their own."¹⁾

GC: In Vieques, this concept takes on specific political stakes: sustainability for whom, and on what terms? Our concern is that any attention to the lives of current and future generations must be marked by the memory of the dead, whose traces precariously survive in the present.

Y & J: A key figure cited in most discussions of art and ecological sustainability is Joseph Beuys, whose late work was preoccupied with what he called an "Energy Plan for Western Man," the iterations of which included his I LOVE AMERICA AND AMERICA LOVES ME (1974) and his tree-planting project for the 1982 documenta. For many critics, the nail in the coffin of any productive engagement with Beuys was hammered more than twenty years ago by Benjamin Buchloh in his 1980 article published in *Artforum*, "The Twilight of the Idol,"²⁾ where the artist is denounced

for his rhetoric of mysticism and shamanism, his sense of art as a medium of collective healing and harmonization. In past interviews, you've cited Beuys as a point of reference for your work; can you elaborate, in light of both the Buchlohian critique and the recent renaissance of enthusiasm for the artist?

GC: We are not afraid to acknowledge the indispensability of Beuys for our work, but we would also distance ourselves from the dimensions of primitivist ideology, hermetic iconography, spectacular self-promotion, and his pretensions to have transcended political antagonism in the name of an organically unified community. Our work is detached from us as artistic personalities; it has internal conceptual generators that give it a life of its own. The key thing we take from Beuys is his interest in the metaphorically, historically, and psychically laden character of materials. But rather than a one-to-one correspondence with some transcendent meaning, idea, or spiritual substance, we are



ALLORA & CALZADILLA, *AMBIBIOUS*
(*LOGIN-LOGOUT*), 2005, 1-channel video
with sound, 6'22" / *AMPHIBISCH*
(*LOGIN-LOGOUT*), 1-Kanal-Video mit Ton.



interested in the unstable and polysemic resonance of materials, as well as their physical properties in the post-minimalist sense.

Y&J: Felt, for instance—a key material for both Beuys and his erstwhile disciple Robert Morris—was central to the component of your Vieques project LAND MARK (1999–2003), installed at Tate Modern in 2003, in which you transferred a spectrometric satellite reading of the bomb-scarred topography of Vieques onto a set of felt carpet tiles that covered the floor of the gallery. While bearing the displaced indexical traces of a distant environmental disaster zone, the felt carpet also became a kind of shock absorber that enabled mediation with the audience.

JA: There we were playing with the double association of felt as an insulating, compressed material with a certain familiar texture, as well as the verb “to feel,” both in the sense of an active process of handling a specific object or material as well as the passive sense of being affected by a force that comes from outside oneself—in the way one might feel an earthquake, or, in the case of Vieques, the blast of a carpet-bombing raid.

GC: Moreover, we did not want to glorify nor make a beautiful image of destruction, but rather to expose this image to undoing, making it vulnerable/flexible in its own constitution. The pieces that together made up the compositional graphic of the floor were not fixed to each other in any manner, so that the entire simulated terrain potentially could come undone, through simply shifting or moving any of its individual parts. The intention for this unstable arrangement was to allow for the possibility of re-structuring, re-configuration, and change. It was meant to mimic the actual status of the land represented, its undefined future after the departure of the Navy.

Y&J: The projects we have discussed thus far have roamed across the art-historical landscape in terms of their formal, technical, and political inspiration, from constructivist equipment design to the materialist poetics of Arte Povera. Your work is obviously not medium-specific in any traditional sense. In other words, you would identify as not sculptors, poets, photographers, architects, or musicians, even as you have substantially engaged each of these traditions. That said, do you feel you have a medium?

JA: We are certainly interested in the problems and concepts that adhere mnemonically to particular mediums—any work of sculpture, for instance, must confront questions of scale, volume, materiality, installation, the relation

between aesthetic objects, perceiving subjects, and spatio-architectural containers.

GC: Sculpture is a heterogeneous tradition that we involuntarily inherit, but also take pleasure in drawing from, exploring, manipulating, rearticulating, in light of contemporary socio-political conditions. This is what we might call the responsibility of forms. But you are right that we do not simply identify as sculptors. Why, as historians, would it be important or interesting for you to identify us with a medium? We don't think we would want our work to be reduced to one! We get the sense you mean something different.

Y&J: We are thinking of what Rosalind Krauss has called the “post-medium condition.” Rather than a purely self-contained tradition—painting or sculpture, for instance—a medium for Krauss would need to account for an entire oeuvre, a whole problem-set taken up in a seeming heterogeneous variety of ways without collapsing into a de-differentiated field of “multimedia”; it would be a kind of framing device that is irreducible to neither a sheer physical support nor a set of immaterial ideas posited by the artist independently of the object itself. Our question is motivated by a resistance to the recent emergence of a neo-situationist impulse in contemporary art that calls for artists to dissolve their practice into an expanded field of activist counter-publicity; from this position, art loses its specificity and is judged according to political ends that are external to its own aesthetic or formal means, which is to say, its media and mediums. You are sympathetic to this impulse, but refuse to be assimilated to it altogether.

GC: Perhaps we could say that our medium is the trace—a mnemonic problematic of marking and effacement, preservation and destruction, life and death that unsettles any linear relation between past, present, and future.

Y&J: Trace as medium—one informed by the memory of past generations and those yet to come.

JA: Yes, a medium that resonates, materially and metaphorically, with the politico-ecological imperative of sustainability. At stake is the survival of both art as a discipline and life itself as a biopolitical object under historical conditions of extreme duress.

1) United Nations, *Our Common Future: A Report from the United Nations Commission on Environment and Development* (Oxford: Oxford University Press, 1987), p. 1.

2) Benjamin Buchloh, “Beuys: The Twilight of the Idol,” *Artforum International* (January 1980), pp. 35–43.

YATES MCKEE & JALEH MANSOOR

Der Bodensatz der Geschichte

Ein Gespräch mit Allora & Calzadilla

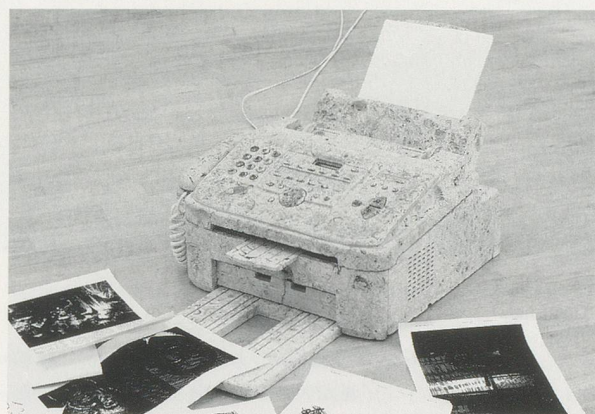
Yates McKee & Jaleh Mansoor: Ihr seid also auf dem Weg nach Zürich, um eine neue Ausstellung aufzubauen ... Jene Arbeiten, die euch seitens der Kritik am meisten Beifall eingebracht haben, waren oft solche mit einem spezifischen Ortsbezug, obwohl ihr diese Kategorie ziemlich strapaziert, wenn nicht gar auf eine vollkommen andere Ebene verlagert habt. Da es nun mal kein besseres Wort gibt: Ist das Projekt in Zürich ortsspezifisch angelegt?

Jennifer Allora: Die Ausstellung in der Kunsthalle Zürich ist nicht ortsspezifisch im kanonischen Sinn eines an die nicht hintergehbare Präsenz eines bestimmten Ortes und einer bestimmten Zeit Gebunden-Seins; obwohl die von euch erwähnte Problematik der Verlagerung die Arbeiten entscheidend bestimmt, und zwar zugleich in konzeptueller, metaphorischer wie räumlicher Hinsicht.

Guillermo Calzadilla: Wir haben uns entschieden eine Aus-

YATES MCKEE ist Doktorand an der historischen Fakultät der Columbia University, New York. Seine Arbeiten sind an verschiedenen Orten publiziert worden, unter anderem auch in *October* und im *Journal of Aesthetics of Protest*. Er ist Mitherausgeber des Buches *Nongovernmental Politics* (Zone Books, 2007).

JALEH MANSOOR hat einen befristeten Lehrauftrag für Kunstgeschichte am Barnard College. Ihre Texte sind unter anderem in *October* und *Texte zur Kunst* erschienen. Sie ist Mitherausgeberin des demnächst erscheinenden Buches *Communities of Sense: Rethinking Aesthetics in Practice* (Duke University Press, 2008).



ALLORA & CALZADILLA, FOSSIL FAX, 2005,
fossil rock, fax machine mechanism, installation view /
FOSSILER FAX, fossiler Stein, Faxmechanismus,
Installationsansicht.

wahl neuerer wie älterer Arbeiten zusammenzustellen, in denen die Wechselwirkung zwischen Militarismus, Krieg und der Bedeutung von Musik/Sound in eben diesem Kontext untersucht wird. Zur Ausstellung gehört auch eine neue Arbeit ohne Sound, sie trägt den Titel GROWTH (SURVIVAL) – Wachstum (Überleben), 2006. Es ist eine Art «botanische Assemblage» tropischer Pflanzen aus Afrika,



ALLORA & CALZADILLA, HOPE HIPPO, 2005, mud, whistle, daily newspaper, live person, 16 x 6 x 5' /
NILPFERD HOFFNUNG, Schlamm, Pfeife, Tageszeitung, Leser, 490 x 183 x 152 cm.

Asien und Lateinamerika (die sich im Lauf der letzten drei Jahrhunderte über die kolonialen Netzwerke der wissenschaftlichen Forschung und der kapitalistischen Agrarindustrie auf dem gesamten Globus verbreitet haben); sie wurden zu einer Art hybridem Monsterorganismus zusammengepfropft, dessen Lebensfähigkeit ungewiss ist.

Y&J: Den Titel GROWTH habt ihr Hans Arps berühmtem Werk aus dem Jahr 1938 entliehen, einem Musterbeispiel für organische Formensprache in der plastischen Kunst; die Form des Objekts vermittelt einem das Gefühl einer inneren Lebenskraft, welche die tote Materie zum Leben erweckt. Ihr habt diesen Vitalismus mithilfe avantgardistischer Techniken wie Fragmentation und Disjunktion kom-

pliziert, um eine Tür zur geopolitischen Genealogie der «organischen Form» zu öffnen. Wie wurde dieser Komplex welthistorischer und ästhetischer Probleme in der neuen Arbeit verändert? Wie ist die Ergänzung «survival/überleben» im Titel zu verstehen?

JA: Unter anderem verstehen wir «überleben» mit Derrida zugleich als Destruktion und Rest einer Entität, als ein Schweben zwischen Leben und Tod, bei dem das fragliche Wesen nur unter der Bedingung eines gewissen Selbst- und Identitätsverlustes überleben kann.

GC: Tatsächlich sind Wachstum und Überleben der transplantierten Pflanzen in GROWTH (SURVIVAL) direkt von einer Serie von LED-Leuchttafeln von Jenny Holzer abhän-

gig, die zusammen mit der Trans-Pflanze ausgestellt sind und die einzige Licht- und Wärmequelle im Raum darstellen. Interessanterweise verwendet die NASA dieselbe LED-Technologie, um in ihren Weltraumlaboratorien auf künstlichem Weg Pflanzenwachstum und Photosynthese zu ermöglichen; natürlich steht dies im Zusammenhang mit dem alten Anliegen der NASA, die minimalen biologischen Bedingungen zum Überleben in ausserirdischer Umgebung zu bestimmen.

Y&J: Wir kommen gleich nochmals auf die politischen und ökologischen Implikationen eures Interesses für die Trope des Überlebens zurück. Man könnte sagen, dass GROWTH (SURVIVAL) noch einen weiteren verschlüsselten Hinweis auf eine eurer früheren Arbeit enthält, deren Überleben ebenfalls vom Werk eines kunsthistorischen Vorläufers abhing, wenn auch fast in umgekehrter Weise. Diese frühere Arbeit, PUERTO RICAN LIGHT (Puertoricanisches Licht, 1998–2003), stellte eine Art parasitäre Beziehung über zwei Generationen zum Minimal-Künstler Dan Flavin dar. Ihr habt dafür mehrere hundert Stunden Sonnenlicht aus Puerto Rico in einer photoelektrischen Batterie gespeichert, die dann nach New York verpflanzt wurde, wo sie vorübergehend die Energie für Flavins PUERTO RICAN LIGHT (1969) lieferte; dessen farbliche Komposition war, so hiess es, von einem perfekten tropischen Sonnenuntergang inspiriert, den der Künstler während eines Ferientaufenthalts an diesem politisch «heissen» Ort erlebt hatte. Wie GROWTH (SURVIVAL) zeigt auch diese Arbeit eine dichte Verflechtung von Fragen des kunsthistorischen Austausches zwischen den Generationen, der postkolonialen geographischen Dislokation und der etymologischen Metaphorik von *photos* (griech.: Licht) und *helios* (griech.: Sonne). Tatsächlich ist auch das Wort «Metapher» selbst mit Vorstellungen von Reisen und Ortswechselln verknüpft; die nächste Frage ist sehr weit gefasst: Welche Rolle spielt die Metapher in eurem Werk, sei es auf der Ebene eures Spiels mit Titeln, Materialien oder Konzepten?

GC: Das ist allerdings eine weit gefasste Frage. Wir haben bereits angetönt, dass wir die Metapher des Überlebens sowohl als eine Frage der biologischen Existenz wie des historischen Gedächtnisses verstehen; für uns ist es jedoch entscheidend, dass eine solche Trope auf der Ebene der Materialien und der Materialität eines Werkes wirksam wird – wie beispielsweise in unserer Verwendung «echter» lebender Organismen im Ausstellungsraum. Darüber hinaus bilden Materialität und Metaphorik ein Paar. Mit

anderen Worten, ein Material erklärt sich hinsichtlich seiner Bedeutung nie von selbst, es ist immer gezeichnet von Geschichten, Kulturen und politischen Umständen, die sich gleichzeitig weder auf das fragliche Material reduzieren noch von ihm trennen lassen. Jedes Material wird von der Last seiner Geschichte geprägt. Die Zeit der Welt ist darin aufgezeichnet; geologisch, geopolitisch gesehen haben Materialien immer eine allegorische Dimension. Eine tropische Pflanze etwa kann man nicht einfach als nacktes biologisches Leben behandeln, ohne ihre koloniale Abstammung auszublenden, obwohl wir auch sehr an den tatsächlichen Zeitverhältnissen und Prozessen des lebenden Organismus als skulpturale Problematik interessiert sind.

Y&J: Mit anderen Worten, ihr kontaminiert das Biomorphe mit dem Biopolitischen. Zu den kunsthistorischen Vorläufern dieses Interesses für das Nicht-mit-sich-selbst-Identische und Historische künstlerischer Materialien gehören unter anderen die Vertreter der Arte Povera. Im Kontrast zu dem nachweislich positivistischen Setzen auf die schieben physischen oder phänomenologischen Eigenschaften des einen oder anderen industriellen Materials durch die Minimalisten – Plexiglas, Blei, Neon, Filz – bestand die Arte Povera auf der mnemonischen und kulturellen Überdetermination der verwendeten Materialien, die oft irgendwelche lebendigen, organischen oder natürlichen Stoffe mit einschlossen. War die Arte Povera für euer Denken und Schaffen überhaupt je ein Bezugspunkt? Mir fällt dazu insbesondere Kounellis ein, nicht nur zu den Trans-Pflanzen in GROWTH, sondern auch zu einem Werk wie HOPE HIPPO (2005), einer mimetischen Skulptur eines Flusspferdes, das für die Biennale in Venedig 2005 entstand – es bestand aus Schlamm aus dem Canal Grande, nicht?

JA: Ja. Das ist ein perfektes Beispiel dafür, dass die physischen Eigenschaften eines in der plastischen Kunst verwendeten Materials – Schlamm, Lehm – im Wesentlichen geschichtlich und kulturell bestimmt sind. Nicht im Sinne einer grossen künstlerischen Tradition, wie das bei Granit oder Bronze der Fall ist, sondern vielmehr im Sinn der Wegwerf- und Abfallprodukte einer Stadt, die sich über Hunderte von Jahren als Sediment auf dem Grund des Canal Grande in Venedig abgelagert haben. Wir haben buchstäblich im Bodensatz der Geschichte gewühlt, um das Flusspferd als monströse Figur erstehen zu lassen, eine Art Anti-Monument zu den Reiterdenkmälern, welche die

öffentlichen Plätze der Stadt bevölkern. Und ja, Kounellis mit seinen 12 CAVALLI (12 Pferde, 1969) war tatsächlich ein Bezugspunkt.

Y&J: Er stellte eine Reihe von Pferden in den Ausstellungsraum – ein typisches Sujet der klassischen italienischen Skulptur – und verwandelte das skulpturale Objekt in eine biogenische Kotmaschine, die reihenweise Dunghaufen produzierte ..., eine etwas andere Auffassung des Prozesshaften als bei den amerikanischen Postminimalisten! HOPE HIPPO führt uns auch zu einer weiteren, in eurer Arbeit häufig wiederkehrenden Trope, jener des Tierischen oder Kreatürlichen und seiner unsicheren Beziehung zum Bereich des Menschlichen. Wir sehen sie etwa in SPEECH-AIMER (Rede-Zielvorrichtung, 2003), wo die Beteiligten einen bedenklich unterteilten Parangolé-Umhang in Form von Monstermasken trugen, die prähistorischen Meeresorganismen nachempfunden waren; zu jeder Maske gehörte ein Megaphon und ein Laserpointer, mit denen in jede beliebige Richtung gezielt werden konnte, was die gesamte Umgebung zum potenziellen Ansprechpartner machte; oder auch im Video SWEAT GLANDS SWEAT LANDS (Schweissdrüsen, Schweissländer, 2006), in dem unter anderem ein Schwein auf einem Spieß gebraten wird, der mit dem Gaspedal eines stillstehenden Autos verbunden ist, eine Art perverse Opfermaschine à la Duchamp. Erst kürzlich habt ihr in der ICP-Ausstellung «Ecotopia» ein neues Video gezeigt, AMPHIBIOUS (LOGIN/LOGOUT) – Amphibisch (Log-in/Log-out), 2005 –, in dem eine Gruppe von Schildkröten, die auf einem Stück Holz in der Strömung des Pearl River in Südchina ausgesetzt werden, die Hauptrolle spielen.

JA: Ja, die Frage nach der Tiernatur als kunsthistorisches, philosophisches und ethisch-politisches Problem ist für uns entscheidend. Wo liegt der Unterschied zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Zeichen, zwischen den Fährten oder Spuren von Kreaturen, die vermutlich über ein Bewusstsein, Subjektivität verfügen, und jenen, die angeblich von nichts anderem angetrieben werden als einem primitiven Überlebenstrieb? Was ist der Nutzen der Antagonismen, Identifikationen, Ängste und Sehnsüchte, welche die Beziehungen zwischen Mensch und Tier charakterisieren? Ohne irgendein Ideal der Versöhnung zwischen den Arten zu postulieren, geht es uns darum, dieses Verhältnis ins Wanken zu bringen und seine metaphorischen und poetischen Möglichkeiten auszuschöpfen. In AMPHIBIOUS stellten wir die Schildkröten gleichzeitig als

serielle Objekte einer sich im Raum ausbreitenden Skulptur und als stumme, seltsam anthropomorph anmutende Zeugen der Umweltzerstörung dar, welche die allein auf den Markt konzentrierte Überindustrialisierung des Pearl-River-Deltas über die natürliche und menschliche Landschaft gebracht hat.

Y&J: Es könnte eine Verbindung bestehen zwischen der *dérive*, dem Abdriften, der Schildkröten im Fluss und dem hybriden Protest-Vehikel in UNDER DISCUSSION (Zur Diskussion stehend, 2005); auch hier spielt die Dimension der ökologischen Zeugenschaft eine Rolle – wenn auch im Kontext von Vieques, jener puertoricanischen Insel, die der US-Navy jahrzehntelang als Waffentestgelände diente, bis eine lokale Widerstandskampagne sie 2002 von der Insel vertrieb.

JA: Wir haben an dieser Kampagne mitgewirkt, aber wir wollten die Situation dort auch nach dem anscheinenden Erfolg des Bürgerwiderstandes weiter beobachten. Die Navy hat zwar die Insel geräumt, aber die kontaminierten Abschnitte wurden dem Departement des Inneren zugeteilt und als Naturreservat ausgegrenzt, statt sie der lokalen Behörde zu unterstellen, was eine demokratische Aushandlung der Zukunft ermöglicht hätte. Im Gefolge der von guter Öffentlichkeitsarbeit begleiteten Aktionskampagne hatten lokale, nicht der Regierung angehörende Aktivisten darum gerungen, wie man die Regierung dazu verpflichten könnte, erstens die fraglichen Zonen zu sanieren und zweitens Pläne für eine nachhaltige Entwicklung der Insel vorzulegen.

GC: Indem wir uns gleichzeitig am konstruktivistischen Imperativ der öffentlichen Funktion und an der kritischen Absurdität der surrealistischen Collage orientierten, haben wir in UNDER DISCUSSION einen Konferenztisch mit einem Aussenbordmotor versehen und baten einen lokalen Aktivist – den Sohn eines Fischers, der sich in den 70er Jahren selbst am Widerstand beteiligt hatte –, damit in dem Gebiet herumzufahren, das einst zur kommunalen Fischereizone gehörte, direkt vor dem kontaminierten Teil der Insel, wo man heute nicht mehr fischen kann, weil die Regierung sich weigert, die Umweltschäden zu sanieren.

Y&J: Durch die Weigerung, Politik auf einen rationalen Vorgang innerhalb eines vorgegebenen Handlungsrahmens der Regierung zu reduzieren, erinnert dieses Werk an die medienwirksamen taktischen Störmanöver von Greenpeace in den 70er Jahren, und es füllt die leere Worthülle von der «Nachhaltigkeit», die so oft von Entschlei-

dungsträgern, Aktivisten und Künstlern, die sich mit ökologischen Themen befassen, gebraucht wird, mit einem komplexen Inhalt. Wie es im UN-Kommissionsbericht *Unsere Gemeinsame Zukunft* – dem sogenannten Brundtland-Report – aus dem Jahr 1987 heisst, ist mit Nachhaltigkeit eine Entwicklung gemeint, «die den Bedürfnissen der heutigen Generation entspricht, ohne die Möglichkeiten künftiger Generationen zu gefährden, ihre eigenen Bedürfnisse zu befriedigen und ihren Lebensstil zu wählen».

GC: In Vieques knüpfen sich an diesen Begriff spezifische politische Fragen: Nachhaltigkeit für wen und unter welchen Bedingungen? Uns geht es darum, dass jede Sorge um das Leben heutiger und künftiger Generationen von der Erinnerung an die Toten getragen sein muss, deren Spuren in der Gegenwart ein prekäres Dasein fristen.

Y&J: Eine Schlüsselfigur, die in den meisten Diskussionen über Kunst und ökologische Nachhaltigkeit zitiert wird, ist Joseph Beuys, der sich in einer Vortragsreihe im Jahr 1974 mit etwas befasste, was er *The Energy Plan for the Western Man* nannte. In dessen Umkreis gehörte auch das Werk *I LOVE AMERICA AND AMERICA LOVES ME* (1974) und sein Baumpflanzungsprojekt für die Documenta 1982. Für viele Kritiker setzte Benjamin Buchloh bereits vor mehr als zwanzig Jahren (1980) den Schlussstrich unter jede fruchtbare Auseinandersetzung mit Beuys, und zwar in seinem Essay «Twilight of an Idol»; darin wird der Künstler, wegen seiner mystisch-schamanistischen Rhetorik und seiner Auffassung der Kunst als Medium kollektiver Heilung und Harmonisierung angeprangert.¹⁾ In früheren Interviews habt ihr Beuys als Bezugspunkt für eure Arbeit zitiert; könnt ihr – im Lichte von Buchlohs Kritik und der in jüngster Zeit wieder aufflammenden Begeisterung für Beuys – dazu etwas sagen?

GC: Wir scheuen uns nicht, zuzugeben, dass Beuys für unsere Arbeit unverzichtbar ist. Aber auch wir distanzieren uns von den Dimensionen, die seine vereinfachende Ideologie, seine hermetische Bildsprache, seine spektakuläre Selbstdarstellung sowie seine Präention angenommen haben: alle politischen Widersprüche im Namen einer organisch vereinten Gemeinschaft zu transzendieren. Unser Werk ist von uns selbst als Künstlerpersönlichkeiten losgelöst; es verfügt über innere Begriffsgeneratoren, die ihm ein Eigenleben verleihen. Das entscheidende Element, das wir von Beuys übernehmen, ist sein Interesse für den metaphorisch, historisch und psychisch aufgeladenen Charakter von Materialien. Aber wir interessieren uns



ALLORA & CALZADILLA, CHALK (LIMA), 1998–2002, 12
chalks, 8" diameter, 64" length each, installation view /
KREIDE (LIMA), 12 Kreidestücke, je 20,3 cm Durchmesser,
162,5 cm Länge, Installationsansicht.

weniger für die Eins-zu-eins-Entsprechung mit irgendeiner transzendenten Bedeutung, Idee oder geistigen Substanz als vielmehr für die unbeständige und polysemantische Resonanz der Materialien sowie für ihre physikalischen Eigenschaften in einem postminimalistischen Sinn.

Y&J: Filz, zum Beispiel – ein wichtiges Material für Beuys und seinen einstigen Schüler Robert Morris –, war ein zentraler Bestandteil eures Vieques-Projektes *LAND MARK* (Grenzmarkierung, 1999–2003), das 2003 in der Tate Modern ausgestellt war; darin habt ihr eine spektrometrische Satellitenaufzeichnung der mit Bombentrümmern übersäten Landschaft von Vieques auf eine Reihe von Filzteppichplatten übertragen, die den Boden des Museums bedeckten. Obwohl der Filzteppich die auf ihn übertragenen Hinweise und Spuren einer fernen Umweltkatastrophzone aufwies, fungierte er auch als eine Art Schock-Absorber und übernahm eine vermittelnde Funktion gegenüber dem Publikum.

JA: Wir spielten dabei mit den beiden Assoziationen, die das englische Wort für Filz auslöst – *felt*: die eines isolierenden, komprimierten Materials mit einer ganz eigenen, vertrauten Textur, aber auch die des Verbs *to feel* (fühlen),

sowohl im Sinne eines aktiven Befühlens eines bestimmten Objekts oder Materials als auch im passiven Sinn des Spürens einer Kraft, die von aussen auf uns einwirkt – so wie man ein Erdbeben oder, im Fall von Vieques, die Druckwelle beim Abwurf eines Bombenteppichs fühlen würde.

GC: Ausserdem wollten wir keinesfalls die Zerstörung glorifizieren oder ein schönes Bild davon liefern, sondern das Bild vielmehr der Auflösung aussetzen, es schon durch seine eigene Beschaffenheit verletzbar und biegsam machen. Die einzelnen Elemente, aus denen sich die Graphik auf dem Boden zusammensetzte, waren überhaupt nicht fixiert oder aneinander befestigt, so dass sich allein durch das Verschieben oder Wegnehmen beliebiger Teile theoretisch das gesamte nachgebildete Gelände in Luft auflösen konnte. Der Sinn dieser instabilen Anordnung bestand darin, die Möglichkeit einer Neuordnung, Umstellung und Veränderung zuzulassen. Der tatsächliche Zustand des dargestellten Landstrichs sollte nachgeahmt werden, seine unbestimmte Zukunft nach dem Abzug der Navy.

Y&J: Die Projekte, von denen wir bisher sprachen, bewegten sich mittels formaler, technischer und politischer Inspiration quer durch die kunsthistorische Landschaft, vom konstruktivistischen Apparatedesign bis zur materialistischen Poetik der Arte Povera. Eure Arbeit ist offensichtlich nicht im traditionellen Sinne an ein bestimmtes Medium gebunden. Mit anderen Worten, ihr würdet euch nicht als Plastiker, Dichter, Photographen, Architekten oder Musiker bezeichnen, obwohl ihr euch intensiv mit jeder dieser Traditionen auseinandergesetzt habt. Habt ihr dennoch das Gefühl, ein spezifisches Medium zu haben?

JA: Mit Sicherheit interessieren wir uns für die Probleme und Ideen, die gedanklich an bestimmte Medien geknüpft sind – jedes plastische Werk muss sich beispielsweise Fragen des Massstabs, des Volumens, der materiellen Beschaffenheit, der Installation und der Beziehung zwischen ästhetischen Objekten, wahrnehmenden Subjekten und räumlich-architektonischen Behältnissen stellen.

GC: Die Skulptur ist eine heterogene Tradition, die wir unfreiwillig geerbt haben, von der wir uns aber auch gern inspirieren lassen und die wir mit Vergnügen im Lichte der heutigen soziopolitischen Voraussetzungen erforschen, manipulieren und neu formulieren. Man könnte dies die Verantwortung der Formen nennen. Aber ihr habt Recht, wir verstehen uns nicht einfach als plastische Künstler. Weshalb ist es für euch als Historiker wichtig oder von Interesse, uns mit einem Medium zu identifizieren? Ich glaube,

wir möchten uns oder unsere Arbeit nicht auf ein Medium reduzieren lassen! Ich habe das Gefühl, ihr meint etwas anderes ...

Y&J: Wir denken dabei an das, was Rosalind Krauss die *post-medium condition* nannte, einen «postmedialen Zustand». Anders als eine in sich geschlossene Tradition – wie die Malerei oder Plastik – muss ein Medium laut Krauss ein ganzes Œuvre erklären können, einen ganzen Problemkomplex, der in anscheinend heterogener Methodenvielfalt aufgegriffen wird, ohne dabei zu einem undifferenzierten, multimedialen Umfeld zu zerfallen; es wäre eine Art Rahmenwerkzeug, das sich weder auf eine rein physische Trägerfunktion noch auf einen immateriellen Ideenkomplex reduzieren lässt, den der Künstler unabhängig vom Gegenstand selbst gesetzt hat. Unsere Frage ist vom Widerstand gegen einen in der zeitgenössischen Kunst neustens aufgetauchten neo-situationistischen Impuls motiviert, der die Künstler drängt, ihre Arbeit im erweiterten Wirkungsbereich einer aktiven «Gegenöffentlichkeit» aufzulösen; in dieser Position verliert die Kunst ihren spezifischen Charakter und wird an politischen Zielen gemessen, die ausserhalb ihrer eigenen Ästhetik und ihrer formalen Mittel liegen, das heisst: ausserhalb ihrer Arbeits- und Trägermedien. Ihr steht diesem Impuls zwar wohlwollend gegenüber, weigert euch jedoch, ganz von ihm vereinnahmt zu werden.

GC: Vielleicht könnte man sagen, dass unser Medium die Spur ist – eine auf das Gedächtnis bezogene Fragestellung rund um das Setzen und Auslöschen von Zeichen, um Bewahrung und Zerstörung, Leben und Tod, welche jede lineare Beziehung zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft aus den Angeln hebt.

Y&J: Die Spur als Medium – geprägt von der Erinnerung an vergangene Generationen und von jenen, die noch kommen werden.

JA: Ja, ein Medium, das materiell und metaphorisch mit dem politisch-ökologischen Imperativ der Nachhaltigkeit mitschwingt. Das Überleben der Kunst als selbständige Disziplin steht auf dem Spiel, aber auch das Überleben des Lebens selbst als biopolitischer Gegenstand unter extrem harten historischen Bedingungen.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Benjamin Buchloh, «Beuys: The Twilight of the Idol», *Artforum International* (Januar 1980), S. 35–43.



*ALLORA & CALZADILLA, UNDER DISCUSSION, 2005, 1-channel video with sound, 6'14" /
ZUR DISKUSSION STEHEND, 1-Kanal-Video mit Ton.*

Wake Up Call

HAMZA WALKER

*And when he had opened the seventh seal, there was silence in heaven about the space of half an hour.
And I saw the seven angels which stood before God; and to them were given seven trumpets.*

The Book of Revelations 8:2

The trumpet comes with a lot of cultural baggage and *Revelations* is a case in point. With deep pre-musical origins, the trumpet is a relatively universal artifact appearing in different cultures at different moments in history. *Revelations* was written well before the trumpet would become the musical contraption it is today. Its allegorical significance in the Bible was strictly a function of its use in making formal ceremonial announcements. But even as it evolved into a musical instrument, the trumpet never lost its stately patrimony becoming perhaps the only instrument with a built-in military repertoire. When Walter Pater wrote “all art constantly aspires toward the condition of music,”¹⁾ he did not have in mind the non-musical portion of the trumpet’s history. That would have ruined his notion of music as a purely autonomous art. Or would it?

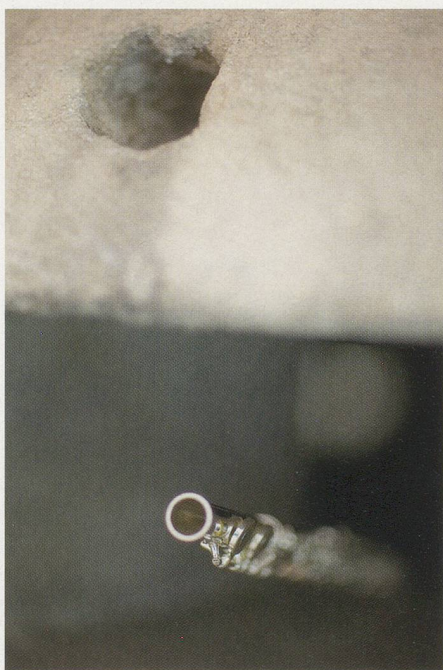
No matter how symbolic, music, as an arrangement of sound that is inherently abstract, could never be said to literally represent anything, making it a conspicuous platform from which to critique the tension between aesthetics and politics. Throwing this age-old divide into high relief has become Allora and Calzadilla’s trademark *modus operandi*. Their interest in music no doubt stems from its supposed immunity to the debate between artwork taking up issues of social justice versus artwork reduced exclusively to formal concerns. Their recent spate of projects, *RETURNING A SOUND* (2004), *CLAMOR* (2006), and *WAKE UP* (2007), were all brassy affairs featuring a combination of music and performative elements. In each case, the artists looked to music “as an irreducible form of political speech,”²⁾ one that while maintaining its autonomy could not fail to signify the saber rattling escapades of state.

On that topic, from their native Puerto Rico, Allora and Calzadilla need only look next door to the island of Vieques. Used by the U.S. military as a bombing test site, Vieques is known for the vehement protests staged by its residents. *RETURNING A SOUND* is a video documenting a Vieques resident’s road trip to sites formerly off limits via a moped whose exhaust pipe was outfitted with a trumpet. The driver’s deadpan, Chaplinesque expression blithely offsets the absurdity of an exhaust-powered trumpet whose change in pitch (corresponding

HAMZA WALKER is Associate Curator/Director of Education at The Renaissance Society at The University of Chicago.



ALLORA & CALZADILLA, *CLAMOR*, 2006, details, mixed media and live performance with sound, dimensions variable /
 GEZETER, Details, verschiedene Materialien und Live-Performance mit Musik, Masse variabel.



to a shift in gears) provides an element of slapstick. The military is invoked insofar as the work speaks through an instrument familiar for its capacity to signal, only now it has been reduced to the steady vibrato of a single note; a shrill drone in return for explosions. Given the success of the civil disobedience campaign in ending sixty years of military activity, *RETURNING A SOUND* was in part a victory lap. But at the same time it could be said to signal the military's retreat; it was also a call for residents to remain vigilant as ownership of the contested land was transferred from the military not to the local authorities but to the U.S. Department of the Interior. For many residents, the term "wildlife refuge" was a not-so-subtle code for neglect of the non-benign variety.

A humorous gesture unto itself, *RETURNING A SOUND*'s deeper meaning comes from its context, making it site-dependent if not site-specific. As one of several works for and about Vieques, *RETURNING A SOUND* qualifies as social sculpture. If, however, Allora and Calzadilla qualify as sculptors, it is in abiding by sculpture's dismantlement. In the wake of modernist sculpture's decisive conclusion in institutional critique, sculpture has become an altogether useless category in describing a class of activity to which

ALLORA & CALZADILLA, CLAMOR, 2006,
mixed media and live performance with sound,
dimensions variable, installation view Kunsthalle
Zürich / GEZETER, verschiedene Materialien und
Live-Performance mit Musik, Masse variabel.
(KUNSTHALLE ZÜRICH, PHOTO A. BURGER)



any and everything could belong. In this regard, Allora and Calzadilla are wary of reconstituting an art object which for them is anything but a given. Based on CLAMOR, which was half military bunker and half Dadaist installation, the operative equation is: the nearer to monument the nearer to farce.

CLAMOR's opening night at The Moore Space in Miami featured a small music ensemble (trumpet, tuba, flute, trombone, and drummer) performing a host of war songs, marches, and battle hymns all inside a large structure resembling a concrete military bunker. Among the more standard fare were Barney the Dinosaur's "I Love You" and Bruce Springsteen's "Born in the U.S.A." (as they were used to torture detainees in Guantanamo), and Twisted Sister's "We're Not Gonna Take It" (a favorite of American forces during the 1989 invasion of Panama). Save for the trombone slide poking through an embrasure and a low window exposing the tuba's bell, the band was completely concealed. More monumental than the sculpture itself was the band's performance, which, with over three hours of music, became an endurance test. Bombast gave way to cacophony, which in turn gave way to a peripatetic tumult of disfigured nationalist fanfare. In this respect, CLAMOR's performative aspect trumped any dimension of autonomy lent by the music. It became a resolutely and pointedly figurative work whose structure referenced an authority quickly rendered by the music as parody.

WAKE UP, like CLAMOR, was clearly conceived for a gallery space. It too featured a live musical component during the opening reception and a recorded component for the duration of the exhibition. But unlike CLAMOR's representational reference to the military, WAKE UP's starkly abstract sculptural component suggested that the visual arts need no longer aspire to the condition of music for they have already arrived.

For WAKE UP, the artists commissioned seven trumpet players to write and perform interpretations of Reveille, the bugle call signaling the start of the military day. Just over ninety minutes of music, the recordings were played back over a dozen speakers inside a simple but very large drywall structure whose interior was likewise lined with several dozen three-hundred-watt bulbs. The music and light were synchronized through a computer that, along with all other hardware including the bulbs and speakers, was inside the structure hidden from view. Powered by a dimming unit used for theater productions, the bulbs cast their light through the structure's open top, their brightness determined by the amplitude of the music. Following the music, the light, in addition to changing brightness, traveled across the series of bulbs so as to be projected from different areas of the gallery. The bulbs were incandescent, their luminosity ranging from a peach glow to a brilliant white. As the music demanded, the brightness could change in a smooth continuum or flash abruptly. Although Reveille is a clear reference to dawn, the lights produced the uncanny sensation of not-too-distant explosions.

A stark white expanse of eight-foot-high drywall, WAKE UP's sculptural component could easily be taken as a permanent part of the gallery where it was installed. Completely self-contained, the structure mirrored the gallery space, becoming, quite literally, a white cube inside the white cube. Hopelessly autonomous, the only reference outside of itself was to a hefty slab of site-specificity cum institutional self-reflexivity à la Robert Morris. If modern art's apogee was in its having achieved absolute autonomy, then Allora and Calzadilla are post-modern in the literal sense of aiding and abetting Minimalism's further transition into the recesses of art history where it is just another language, or worse, style. Rather than descend into mannerism, Allora and Calzadilla reinscribe a previous generation's autonomy within a

dialectic that derives its meaning and, indeed, strength of purpose not by acting apart from but in concert with a previously disavowed content. An autonomous art, no matter how supposedly pure, could no longer be said to function in opposition to an issue-based, representational art. In this respect, they are the children of none other than Felix Gonzalez Torres.

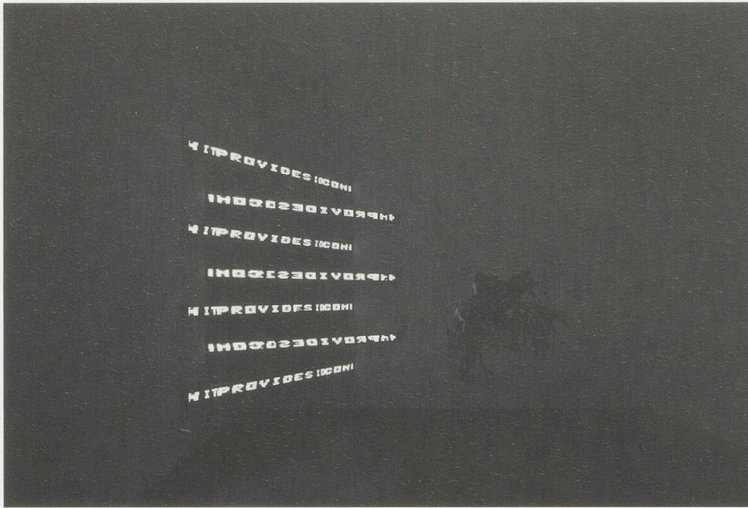
More than two generations removed from Minimalism proper, Allora and Calzadilla's work in general and WAKE UP in particular tacitly reveal the historical contingency of an autonomous art as a *fait accompli* of the twentieth century. Moreover, as Daniel Buren continues to make abundantly clear, the autonomous work of art may be introduced into contexts well outside the gallery and maintain its integrity as such. At issue instead is parity between an autonomous art and the social sphere as they have entered into a dialectic that continues to evolve in the wake of the 1960s, which had more than its fill of art and politics. With an ability to produce work with, for, and about the residents of the island of Vieques, on the one hand, and an exceptionally adroit addendum to a work by Dan Flavin on the other, Allora and Calzadilla have proven adept at approaching context as a sliding scale for an equilibrium between art and life which, in this equation, are never mutually exclusive of one another.

With more than a few works allowing them to qualify as "interventionists," Allora and Calzadilla wholeheartedly subscribe to a definition in which what art depends on where it is, be it in the street or in the gallery. Interventions, however, are hardly their stock-in-trade. Likewise, despite the scope and accrual of events since the 2000 presidential election debacle, they are far less beholden to the demand for a so-called "political art" than they are to strands of an art practice that modernity has left hopelessly unreconciled (as the advent of abstraction would question art's accountability, if any, to effecting social change). While their work derives a great deal of its cultural currency from the rhetoric of globalization, it is at its most powerful when considered part of a methodology in which art can enter into life and life into art regardless of whether the context is as politically charged as Vieques or as seemingly remote and autonomous as the museum gallery.

WAKE UP is an unabashedly autonomous work. By virtue of Pater's statement, music not only qualifies unconditionally as a discipline meeting the most stringent demand for autonomy, it sets the bar. Yet, despite the irony in their choice of Reveille, a work that cannot fail to function metonymically as a stand-in for the military, WAKE UP represents a critical rear-guard in relationship to the vogue (some might say plague) of music in the visual arts.

The history of experimentation in regard to light and sound falls into a plurality of strands. As they have come to fruition in the present, those strands have all but obscured any criticality regarding the historically rich relationship between music and the visual arts. In this respect, WAKE UP was conspicuously tidy and lean, coming across as an uncompromising capitulation to Pater. Here was an autonomous site containing an autonomous structure at the service of an autonomous form. No bones about it. That music should find its visual corollary in light, plain and simple, only underscored a paradigm of modernist transcendence and purity.

WAKE UP, however, would indulge such hyperbole only to come across as an anachronism within the modernist rubric of experimental light and sound works—works which arguably culminated in cinema. Falling outside the traditional purview of painting and sculpture, such experimental works were neither one art form nor another, all the while occupying an awkward relationship to cinema. In that regard, an unintended effect at The Renaissance Society was a crude but striking animation of shadows cast by the gallery's truss work. If, however,



ALLORA & CALZADILLA, *GROWTH (SURVIVAL)*, 2006/2007, grafted tropical plant and Jenny Holzer's JH725 *YELLOW CORNER*, 2002, dimensions variable / *WACHSTUM (ÜBERLEBEN)*, gepfropfte tropische Pflanze und Jenny Holzers JH725 *GELBE ECKE*, Masse variabel.

WAKE UP is considered a contemporary experimental work, it is by virtue of the trumpet players in whose hands it becomes clear that the trumpet, if not the most sophisticated, is easily the most exquisite piece of plumbing outside the human respiratory and gastrointestinal systems.

The trumpet players represent a broad range of styles, from the starkly conceptual approach of Birgit Ulher, to the rapid-fire, lengthy post-bop phrasing of Paul Smoker, to the breathy, microphone-enhanced atmospherics of Leonel Kaplan and Franz Hautzinger. In most cases the compositions and performances bore no resemblance whatsoever to the familiar tune of Reveille. Although the musicians occasionally used Reveille in a schematic sense—as in the case of Ulher and Natsuki Tamura, whose work is divided into three sections, “A”(startle), “B”(shake), and “C”(awake)—the particular details of their approaches to Reveille pale in comparison to the deconstruction and expansion of sounds the trumpet is capable of making.

Allora and Calzadilla's work does not resolve the age-old question of art's relation to politics. It perpetually reframes the question so that it would remain reducible only as far as that of the chicken or the egg. WAKE UP is not itself a work of so-called “political art,” a false category which assumes a discreet political domain. For Allora and Calzadilla politics is instead a way of looking, an attribute ascribed through a particular perspective, meaning politics are both everywhere and nowhere. Although the question of art's relationship to effecting social change is transmissible from one generation to the next, the answer is not to be found. What worked for one generation may not be applicable to the next. In this regard, it is indeed time to wake up and smell the coffee.

1) Walter Pater, *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, originally published in 1873 (London: Macmillan and Co., 1935), p. 124.

2) From a conversation with the artist, February 2007.

Erwacht aus euren Träumen

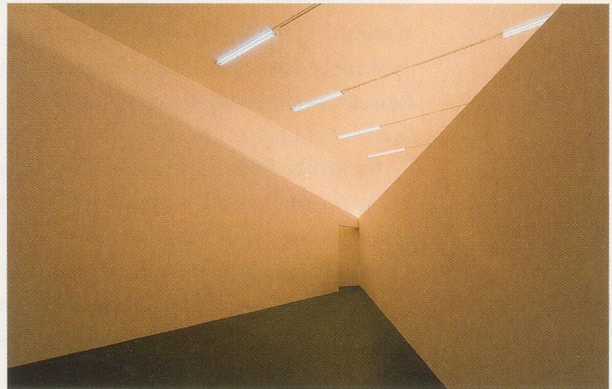
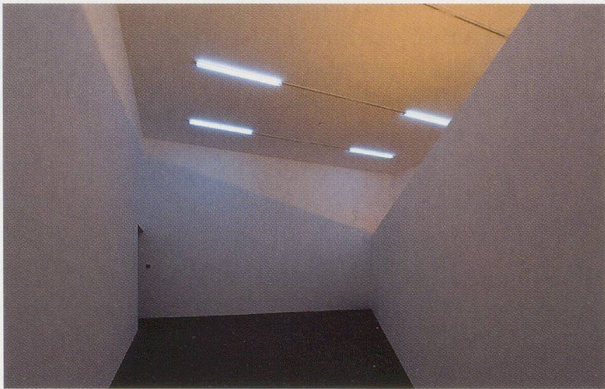
HAMZA WALKER

*Und da es das siebente Siegel auftrat, ward eine Stille in dem Himmel bei einer halben Stunde.
Und ich sah die sieben Engel, die da stehen vor Gott, und ihnen wurden sieben Posaunen gegeben.¹⁾*

Trompete wie Posaune sind kulturgeschichtlich schwer befrachtet, die Offenbarung ist ein einschlägiges Beispiel dafür. Mit ihren ins Vormusikalische zurückreichenden Wurzeln ist die Posaune ein mehr oder weniger universal verbreitetes Artefakt, das in verschiedenen Kulturen zu unterschiedlichen Zeitpunkten auftaucht. Die Offenbarung wurde niedergeschrieben, lange bevor die Posaune sich zum Musikinstrument im heutigen Sinn entwickelte. In der Bibel war die allegorische Bedeutung der Posaune ausschliesslich an ihre Funktion im Zusammenhang mit der zeremoniellen Ankündigung geknüpft. Doch selbst nachdem sie sich zum Musikinstrument entwickelt hatte, verlor sie nie ihre herrschaftliche Erblast und wurde vielleicht zum einzigen Instrument mit festgeschrieben militärischem Repertoire. Als Walter Pater schrieb, dass alle Kunst immer den Zustand der Musik anstrebe, hat er nicht an den nicht-musikalischen Aspekt in der Geschichte der Posaune gedacht.²⁾ Dies hätte seinen Begriff von Musik als einer vollkommen autonomen Kunst zu Fall gebracht. Oder vielleicht doch nicht?

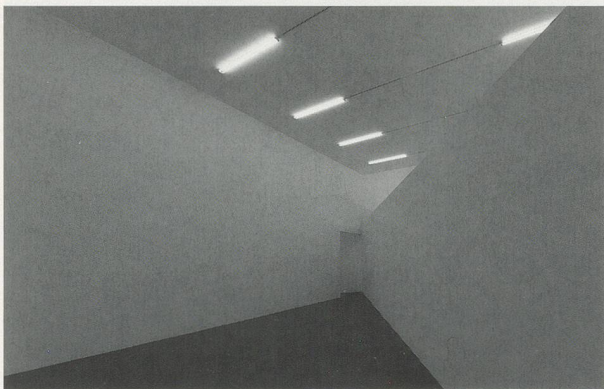
So symbolisch Musik auch sein mag, da sie von Natur aus ein abstraktes Klangarrangement ist, kann man nicht sagen, dass sie im eigentlichen Sinn etwas repräsentiert; das macht sie zu einer hervorragenden Plattform, um die Spannung zwischen Ästhetik und Politik einer Kritik zu unterziehen. Diesen uralten Graben deutlich auszuleuchten ist zum klassischen *modus operandi* von Allora und Calzadilla geworden. Ihr Interesse für die Musik entspringt zweifellos deren vermuteter Immunität gegenüber der Debatte zwischen einer Kunst, die Themen der sozialen Gerechtigkeit aufgreift, und einer Kunst, die sich auf rein formale Fragen beschränkt. Ihre letzte Serie setzte sich aus Projekten zusammen, RETURNING A SOUND (Einen Ton zurückgeben, 2004), CLAMOR (Gezeter, 2006) und WAKE UP (Wacht auf, 2007), die alle mit Blechmusik zu tun hatten und in einer Kombination aus Musik und/oder performativen Elementen bestanden. In jedem Fall betrachtete das Künstlerpaar die Musik «als irreduzible Form einer politischen Sprache»,³⁾ einer Sprache, die, obwohl sie ihre Autonomie aufrechterhielt, unweigerlich auf die säbelrasselnden Eskapaden von staatlicher Seite verweisen musste.

HAMZA WALKER ist Co-Direktor und Kurator der Abteilung Bildung der Renaissance Society an der Universität von Chicago.



Für dieses Thema mussten Allora und Calzadilla von ihrer Heimat Puerto Rico aus lediglich auf die Nachbarinsel Vieques hinüberschauen. Vieques wurde von der amerikanischen Armee als Bombentestgelände genutzt und ist durch den heftigen Widerstand seiner Einwohner bekannt geworden. RETURNING A SOUND ist ein Video, das die Fahrten eines früheren Einwohners von Vieques in die ehemals verbotenen Zonen der Insel dokumentiert, und zwar fährt er mit einem Moped, dessen Auspuff mit einer Trompete bestückt ist. Die stoisch-chaplineske Miene des Fahrers unterstreicht die Absurdität einer auspuffbetriebenen Trompete aufs Erheiterndste, während deren wechselnde Tonlagen (entsprechend der wechselnden Gangschaltung) ein echtes Slapstick-Element darstellen. Der militärische Zusammenhang wird nur insofern beschworen, als ein Instrument verwendet wird, das für seine Signalfunktion bekannt ist, nur ist diese hier auf das beständige Vibrato einer einzigen Note reduziert; ein schrilles Gedröhn als Antwort auf Explosionen. Angesichts des Erfolgs des zivilen Widerstandes, der es vermochte, der sechzigjährigen Periode militärischer Aktivitäten auf der Insel ein Ende zu setzen, stellte RETURNING A SOUND zum Teil eine Ehrenrunde zur Feier dieses Sieges dar. Doch man könnte auch sagen, es sei das Signal zum militärischen Rückzug gewesen, oder auch ein Aufruf an die Einwohner, wachsam zu bleiben, da die umkämpfte Insel nicht etwa in den Besitz der lokalen Behörden übergang, sondern in jenen des US-amerikanischen Innenministeriums. Für viele Inselbewohner war die Bezeichnung «Naturreservat» ein wenig subtiler Code für eine Vernachlässigung der ungunstigen Sorte.

Ihre tiefere Bedeutung bezieht diese durchaus selbstironische Arbeit aus ihrem Kontext, der sie zu einem ortsabhängigen Werk macht, wenn nicht gar zu einem ortsspezifischen. Als einzige unter mehreren Arbeiten für und über Vieques stellt RETURNING A SOUND eine soziale Skulptur dar. Wenn Allora und Calzadilla sich jedoch als plastische Künstler ausweisen, dann dadurch, dass sie an der Demontage der Skulptur beharrlich festhalten. Nachdem



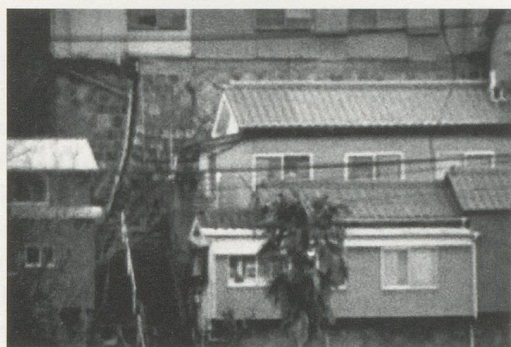
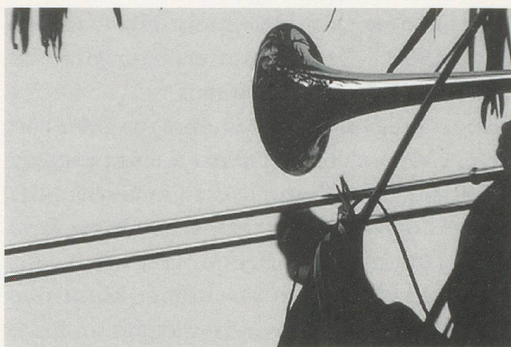
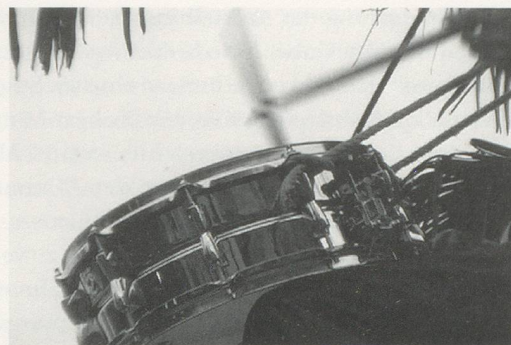
ALLORA & CALZADILLA, WAKE UP, mixed media, live performance with sound and pre-recorded sound, installation view Kunsthalle Zürich / AUFWACHEN, verschiedene Materialien, Live-Performance mit Ton und aufgezeichneter Musik, Installationsansicht. (PHOTO A. BURGER)

die moderne Skulptur definitiv in der institutionellen Kritik geendet hatte, wurde die Skulptur zu einer vollkommen unnützen Kategorie, da sie nun eine Kategorie von Aktivitäten bezeichnete, unter die alles und jedes fallen konnte. In dieser Hinsicht hüten sich Allora und Calzadilla davor, eine Kunstkategorie zu reinstallieren, die für sie alles andere als selbstverständlich ist. Gestützt auf CLAMOR, das halb militärischer Bunker, halb dadaistische Installation war, gilt die Gleichung: je näher beim Monument, desto näher bei der Farce.

Am Eröffnungsabend der Präsentation von CLAMOR im Moore Space in Miami trat ein kleines Musikerensemble auf (Trompete, Tuba, Flöte, Posaune und Trommel) und spielte eine Menge Schlachtgesänge, Märsche und Kampfhymnen, das Ganze in einem grossen Bau, der einem Betonbunker der Armee glich. Zur gängigeren Kost gehörten «I Love You» von Barney the Dinosaur und Bruce Springsteens «Born in the USA» (was auf Guantanamo angeblich zur Folterung Gefangener verwendet wurde) sowie «We're Not Gonna Take It» von Twisted Sister (ein Lieblingssong der amerikanischen Truppen während der Invasion in Panama 1989). Ausser dem Zug der Posaune, der durch eine Schiesscharte hervorragte, und einem tief liegenden Fenster, durch das der Schalltrichter der Tuba zu erkennen war, blieb das Orchester unsichtbar. Monumentaler als die Skulptur selbst war die musikalische Darbietung, die mit ihrem dreistündigen Programm zum echten Härtetest wurde. Das Bombastische wich dem Kakophonischen, welches wiederum dem peripatetischen Tumult verstümmelter Nationalfanfaren Platz machte. In dieser Hinsicht überstieg die musikalische Darbietung von CLAMOR jedes Mass an musikalischer Autonomie. Es wurde zu einem entschieden und betont figurativen Werk, dessen Struktur auf eine Autorität anspielte, welche sich durch die Musik rasch als Parodie entlarvte.

Wie CLAMOR war auch WAKE UP eindeutig für einen Ausstellungsraum konzipiert. Auch hier gab es zur Eröffnung Livemusik und eine Tonaufzeichnung für die restliche Dauer der Ausstellung. Aber anders als noch bei CLAMORs inhärenter Anspielung aufs Militär legte





die absolut abstrakte skulpturale Komponente von WAKE UP den Schluss nahe, dass die bildende Kunst nicht länger die Stellung der Musik anzustreben braucht, weil sie diese bereits erreicht hat.

Für WAKE UP beauftragte das Künstlerpaar sieben Blasmusiker Interpretationen der Réveille, des traditionellen militärischen Wecksignals, zu komponieren und zu spielen. Die Aufnahmen davon, rund neunzig Minuten Musik, wurden über ein Dutzend Lautsprecher in eine einfache, aber sehr grosse Raumkonstruktion aus Gipskartonplatten übertragen. Im Inneren waren mehrere Dutzend 300-Watt-Lampen angebracht. Musik und Licht wurden durch einen Computer synchronisiert, der sich zusammen mit der gesamten übrigen Hardware, einschliesslich Lampen und Lautsprechern, im Inneren der Raumkonstruktion befand, also dem Blick entzogen war. Die Lampen waren an einen Dimmer, wie er auf der Bühne verwendet wird, angeschlossen und schickten ihr Licht durch die offene Oberseite des Raumgebildes in den Ausstellungsraum; die Helligkeit des Lichtes hing dabei von der Lautstärke der Musik ab. Je nach Musik wanderte das Licht – zusätzlich zu seiner wechselnden Helligkeit – entlang der Glühbirnenreihen, sodass es auf verschiedene Stellen im Ausstellungsraum fiel. Es waren echte Glühbirnen, deren Spektrum von einem pfirsichfarbenen Leuchten bis zu strahlendem Weiss reichte. Je nachdem wie die Musik es verlangte, konnte die Helligkeit ganz allmählich oder blitzartig wechseln.

Das plastische Element von WAKE UP, eine kahle weisse Fläche, bestehend aus einer 2,4 Meter hohen Gipskartonwand, konnte man leicht für einen festen Bestandteil des jeweiligen Ausstellungsraums halten. Völlig in sich selbst geschlossen war die Konstruktion eine per-

fekte Spiegelung des Ausstellungsraumes und damit im wahrsten Sinne des Wortes ein White Cube im White Cube. Eine hoffnungslos autonome Angelegenheit – der einzige Verweis auf etwas ausserhalb ihrer selbst war eine tüchtige Portion Ortsspezifität mit einem Schuss institutioneller Selbstreflexivität à la Robert Morris. Wenn die Moderne darin gipfelte, dass sie die absolute Autonomie erreichte, so sind Allora und Calzadilla postmodern in dem wörtlichen Sinn, dass sie alles tun, um den Minimalismus bis in die hintersten Winkel der Kunstgeschichte hineinzutragen, bis er nur noch eine Sprache – oder schlimmer noch: ein Stil – unter anderen ist. Statt in Manierismen zu verfallen, bringen Allora und Calzadilla die Autonomie einer früheren Generation im Rahmen einer Dialektik neu ein, von der ihre Bedeutung ursprünglich abgeleitet ist, und zwar äusserst zielsicher, indem sie einen früher verleugneten Inhalt nicht etwa beiseite lassen, sondern im Einklang mit ihm handeln. Von einer autonomen Kunst, wie rein sie auch immer sein mag, könnte man nicht mehr sagen, sie stehe im Gegensatz zu einer themenorientierten, gegenständlichen Kunst. In dieser Hinsicht sind die beiden Abkömmlinge von keinem anderen als Felix González-Torres.

Aus einer Distanz von mehr als zwei Generationen zur eigentlichen Minimal Art offenbart die Arbeit von Allora und Calzadilla still und leise die historische Zufälligkeit einer autonomen Kunst als *fait accompli* des zwanzigsten Jahrhunderts. Wie Daniel Buren zudem immer wieder mehr als deutlich vor Augen führt, kann das autonome Kunstwerk in Kontexte fernab von Galerien und Museen versetzt werden, ohne dadurch seine eigene Integrität einzubüssen. Es geht vielmehr um ein gleichwertiges Nebeneinander von autonomer Kunst und gesellschaftlicher Sphäre, nachdem beide ein dialektisches Verhältnis eingegangen sind, das sich im Gefolge der 60er Jahre entwickelte und weiterhin entwickelt und mehr als genug Kunst und Politik abbekommen hat. Mit ihrer Fähigkeit, einerseits Arbeiten mit, für und über die Einwohner der Insel Vieques zu schaffen, und andererseits ein Werk von Dan Flavin auf aussergewöhnlich scharfsinnige Art zu ergänzen, haben Allora und Calzadilla bewiesen, dass sie Kontext als eine bewegliche Grösse im Gleichgewicht zwischen Leben und Kunst, die einander nie ganz ausschliessen, auffassen.

Aufgrund einer stattlichen Zahl von Werken, die sie als «Interventionisten» ausweisen, können sich Allora und Calzadilla vorbehaltlos einer Definition von Kunst anschliessen, derzufolge was Kunst ist, davon abhängt, wo sie ist, sei es auf der Strasse oder im Museum. Dennoch bilden diese Interventionen wohl kaum ihr Grundkapital. Ebenso sind die beiden – trotz des breiten Spektrums und der Zunahme von Arbeiten mit Eventcharakter nach dem Debakel der Präsidentschaftswahlen im Jahr 2000 – weit weniger dem Ruf nach einer sogenannten «politischen Kunst» verpflichtet als gewissen aufmüpfigen künstlerischen Tendenzen, die auf die 60er Jahre zurückgehen. Obwohl ihre Kunst einen grossen Teil ihrer kulturellen Aktualität der Globalisierungsrhetorik verdankt, ist sie immer dann am stärksten, wenn sie als Teil eines methodischen Instrumentariums betrachtet wird, durch welches die Kunst ins Leben und das Leben in die Kunst eintreten kann, unabhängig davon, ob der Kontext politisch so stark knistert wie in Vieques oder so weltentrückt und autonom ist wie der Ausstellungsraum eines Museums.

WAKE UP ist ein unerschrocken autonomes Werk. Laut Paters Aussage zeichnet sich die Musik nicht nur vorbehaltlos als eine Form aus, die den höchsten Autonomieansprüchen genügt, sie setzt den Massstab. Doch trotz der Ironie, die in der Wahl des Réveille zutage tritt, einer Musik, die gar nicht anders kann, als metonymisch das Militär zu repräsentieren, fungiert WAKE UP als kritische Nachhut gegenüber der Musikwelle (manche würden sagen Musikplage) in der aktuellen bildenden Kunst.

Die Geschichte des Experimentierens mit Licht und Klang zerfällt in vielerlei Stränge. Die Blüten, die diese bisher trieben, haben die kritischen Aspekte des historisch komplexen Verhältnisses zwischen Musik und bildender Kunst mehr vernebelt als erhellt. In dieser Hinsicht war WAKE UP auffallend sauber und schlank und kam als bedingungslose Kapitulation vor Pater herüber. Es war ein autonomer Ort mit einem autonomen Gebilde im Dienste einer autonomen Form. Ohne grosses Federlesen. Dass die Musik ihre natürliche visuelle Entsprechung im Licht finden sollte, schlicht und einfach, unterstrich nur noch das Paradigma der modernen Transzendenz und Reinheit.

WAKE UP erlaubte sich diese Übertreibung jedoch nur, um sich als Anachronismus zu erkennen zu geben, als gutes altes Stück Klang- und Lichtkunst. Mit seinen technologisch überholten Effekten gehört es zu einer veralteten Kategorie von Experimenten. Es fällt nicht in den traditionellen Bereich von Malerei und Skulptur, lässt sich keiner der verschiedenen Kunstformen zuordnen und hat dabei eine schräge Beziehung zum Film. In dieser Hinsicht gab es in der Renaissance Society einen unbeabsichtigten Nebeneffekt: ein simples, aber höchst eindrückliches Schattenspiel, ausgelöst durch die Trägerkonstruktion des Ausstellungsraumes. Wenn WAKE UP dennoch als zeitgenössische Experimentalkunst gelten darf, so dank den Musikern, durch deren Spiel deutlich wird, dass die Trompete, wenn nicht das raffinierteste, so doch das erlesenste Stück Klempnerarbeit ausserhalb des menschlichen Atmungs- und Verdauungstraktes ist.

Die Bläser führen eine grosse Bandbreite von Stilen vor, vom schroff konzeptionellen Ansatz einer Birgit Ulher über die schnellfeuerartigen, langatmigen Post-Bebop-Phrasierungen eines Paul Smoker, bis zu den gehauchten, mikrofonverstärkten atmosphärischen Impressionen von Leonel Kaplan und Franz Hautzinger. In den meisten Fällen hatten Komposition wie Vortrag keinerlei Ähnlichkeit mit der bekannten Melodie der Réveille. Auch wenn die Musiker in einigen Fällen die Réveille als Schema benützten – so etwa Ulher und Natsuki Tamura, dessen Arbeit in drei Teile zerfällt, A (aufschrecken), B (schütteln) und C (aufwecken) –, verblasst die Bedeutung der spezifischen Details ihrer Behandlung der Réveille gegenüber der klanglichen Dekonstruktion und Expansion, welche die Trompete zustande bringt.

Das Werk von Allora und Calzadilla vermag die uralte Frage nach dem Verhältnis zwischen Kunst und Politik nicht zu beantworten. Es stellt sie in immer wieder neue Kontexte, so dass sie nie weiter aufgelöst werden kann als jene nach dem Huhn und dem Ei. WAKE UP ist selbst keine sogenannte «politische Kunst», eine falsche Kategorie, die von der Existenz eines gesonderten politischen Bereichs ausgeht. Für Allora und Calzadilla ist Politik vielmehr eine besondere Art hinzuschauen, ein Attribut, das durch eine besondere Perspektive erworben wird, was bedeutet, dass Politik überall und nirgends ist. Obwohl die Frage nach dem Verhältnis zwischen Kunst und gesellschaftlicher Veränderung von einer Generation auf die nächste übertragbar ist, die Antwort ist es nicht. Was für eine Generation richtig war, mag für die nächste nicht zutreffen. In diesem Sinn ist es tatsächlich Zeit, aufzuwachen und den Kaffe zu riechen.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) *Offenbarung des Johannes*, 8.1–2, Das siebente Siegel; zit. nach der Lutherbibel, 1912.

2) «All art constantly aspires to the condition of music.» Der Satz stammt aus Paters Essay, «The School of Giorgione» (1877), in: Walter Pater, *The Renaissance, Studies in Art and Poetry*, Oxford University Press 1998, S. 135.

3) Aus Gesprächen des Autors mit dem Künstlerpaar.

EDITION FOR PARKETT 80

JENNIFER ALLORA & GUILLERMO CALZADILLA

DEADLINE, 2007

DVD from 16 mm color film, 3 min.

Signed and numbered certificate.

Edition of 28 / XVI

16 mm Farbfilm auf DVD, 3 Min.

Signiertes und nummeriertes Zertifikat.

Auflage 28 / XVI



DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER, THE MORRIS ROOM (396-A), 1994, installation view / Installationsansicht, Arcus Project, Moriya.
(COURTESY ALL PHOTOS, UNLESS OTHERWISE INDICATED: DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER)

Dominique Gonzalez-Foerster



ENCHANTING EMPTINESS

DANIEL BIRNBAUM

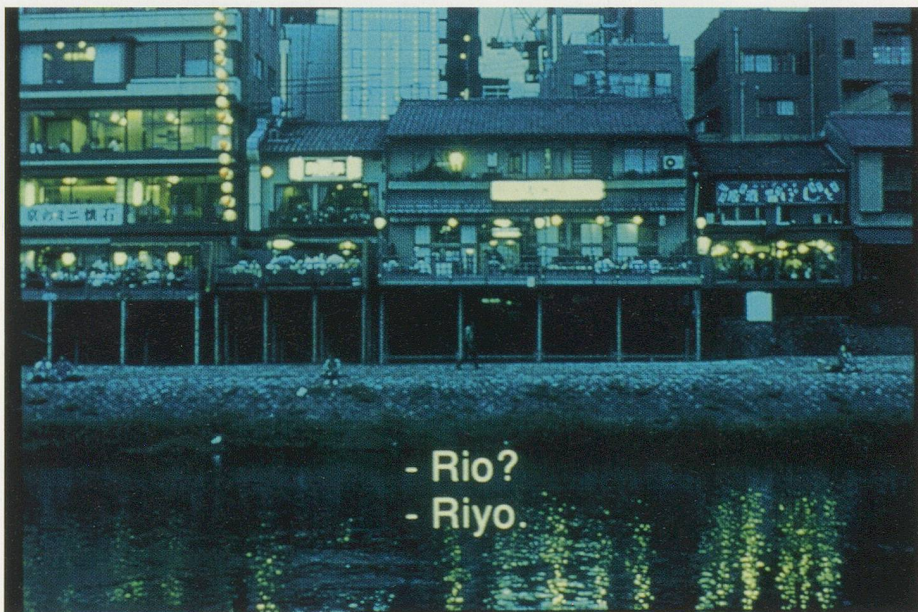
“Moment Ginza,” Dominique Gonzalez-Foerster’s 1997 proposal for Stockholm’s Färgfabriken and the Magasin-Centre National d’Art Contemporain in Grenoble, wasn’t the very first work I encountered, but it was at this exhibition—I remember it vividly—that I decided that this is my favorite artist. Now I think that perhaps it would be better to say that the mood her works convey is what I like most in art as well as in life itself: lightness. It’s a very special form of weightless ambience, sometimes joyous, sometimes melancholic. Her works (does she really create “works”?—we’ll return to this) are often the result of research, but they are never full of themselves, never too confident. And they carry a certain vacuity at their very core, a strangely liberating emptiness. This is how “Moment Ginza” is introduced in the slim publication: “On Sunday afternoons ‘Ginza’—Tokyo’s famous avenue—is given over to pedestrians and closed to automobiles. As a result, the atmosphere constantly changes, the asphalt is crossed in every direction, a music-like feeling slowly moves in, daily events take on a colorful aspect, and a subtle and transgressive choreography is set.”¹⁾ How does one capture such a mood? My memories are blurred but I believe that “Moment Ginza” contained no original work by Gonzalez-Foerster herself. There were lights by Felix Gonzalez-Torres, a projection by Ange Leccia, “speech bubbles” by Philippe Parreno...

“It is an environment more than an exhibition,” writes Gonzalez-Foerster, “a potential space between reality and virtuality—quite pleasant to walk through, exciting to explore....” She avoids everything monumental, finds “urban moments, ... relational architecture,” and, as always, a certain kind of blankness. In many of her installations, this void is expressed quite physically, as she leaves large spaces empty. Such was the case a few years after “Moment Ginza” in BRASILIA HALL (2000) where a green carpet covered the floor of a vast area at Stockholm’s Moderna Museet, otherwise displaying nothing but an orange neon sign spelling out the title and a small monitor built into the wall showing imagery from Oscar Niemeyer’s Brasília—a prime example of the “tropical modernity” Gonzalez-Foerster tends to return to.

DANIEL BIRNBAUM is Director of the Städelschule Art Academy and its exhibition space, Portikus, in Frankfurt am Main.



DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER, MOMENT GINZA, 1999, pink neon on blue wall, ca. 7 ³/₄ x 47 ¹/₄", installation view, Galerie Schipper & Krome, Berlin / Rosa Neon-Schrift auf blauer Wand, ca. 20 x 120 cm, Installationsansicht. (PHOTO: COURTESY GALERIE ESTHER SCHIPPER, BERLIN)



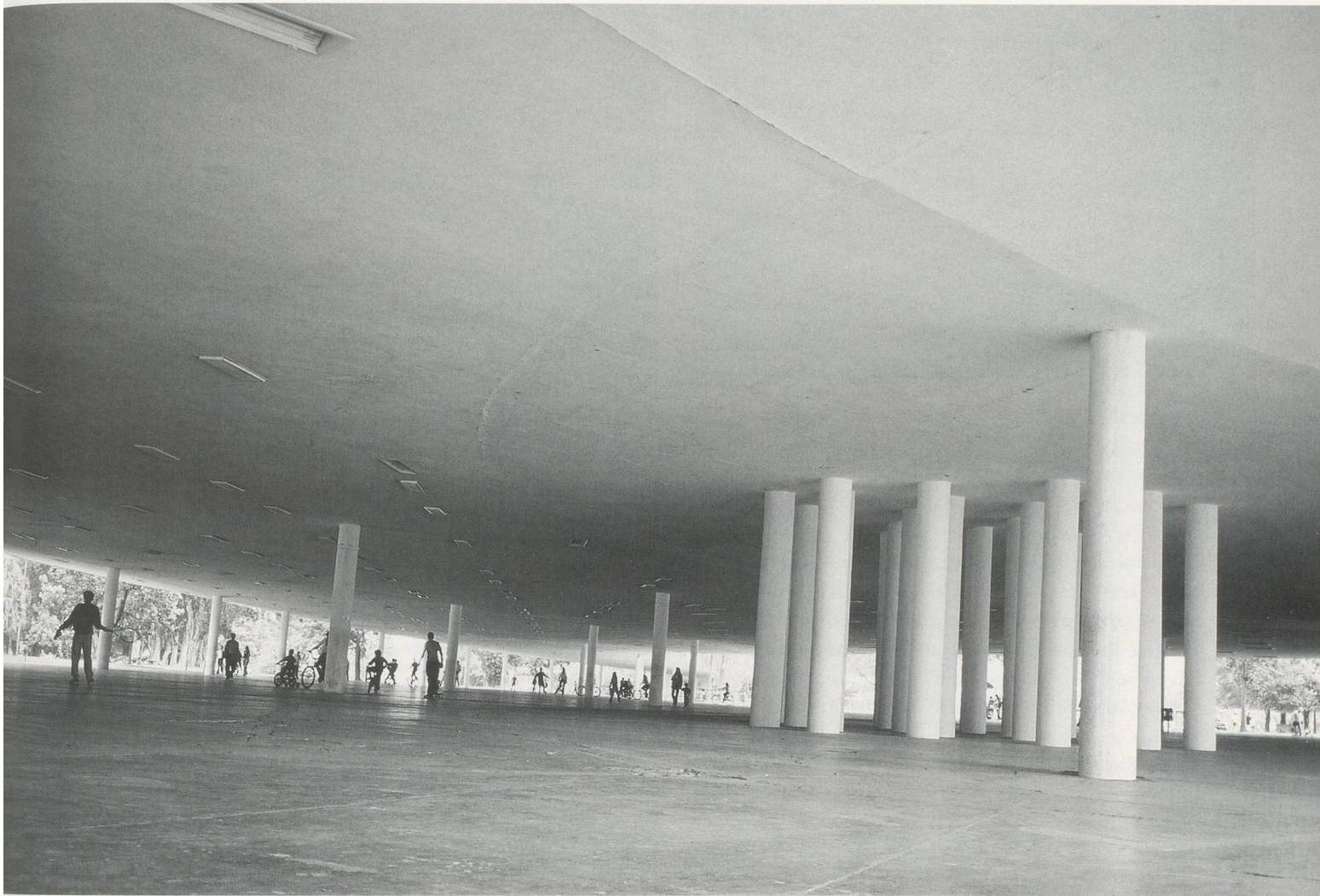
DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER, RIYO, 1999, 35 mm film, 10'



DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER, *DOUBLE TERRAIN DE JEU* (*Double Playground / Doppelter Spielplatz*), 2006, installation view / Installationsansicht, Biennale de São Paulo.

So what are the works that made Gonzalez-Foerster well-known to the world? Asked to describe her open-air project for Documenta 11 in 2002, Gonzalez-Foerster enumerates some of the elements that were displayed amid the shadows cast from the large trees south of Kassel's Orangerie, and where one could see exhausted viewers dozing off on the lawn: "It's a park; it's a plan for escape; it's an extra-large piece of lava rock that's come from Mexico and landed on the green grass; it's a blue phone booth from Rio de Janeiro; it's a butterfly pavilion screening of a film inspired by *The Invention of Morel*, the fantastic novel by Adolfo Bioy Casares; it's a rose tree from Chandigarh; it is outside, coming from all over the world."²) On hearing this list of seemingly unrelated parts—removed from their original contexts but arranged together in subtle tension—one senses that this is less a work exploring its medium than an atmospheric space that draws out the melancholy inherent in its pieces. If there is a medium, then it must be space itself.

In a way, Gonzalez-Foerster produces exhibitions (she may prefer to call them "environments" or "moments") rather than works, and this she shares with some of her generational peers, most importantly with Philippe Parreno, who often stresses the importance of Jean-François Lyotard's "Les Immatériaux" as an inspiration. In 1985, at the peak of his fame, the French philosopher staged this exhibition at the Centre Pompidou in Paris. Perhaps this show is the single most important point of reference for Gonzalez-Foerster's generation of artists, whether they know it or not. In numerous interviews Lyotard spelled out his ideas about the crisis of the book as an instrument for the diffusion of ideas and the necessity for a contemporary thinker to use other formats—thus the emergence of "the philosopher who decides that his job is to give us something to look at."³) The show, which included artists like Daniel Buren and thinkers like Jacques Derrida, excluded all forms of expressionist gestures so visible in the painting of the period and instead searched for a new sensibility of communication. Photographs from the exhibition show a rather dry environment, a bit difficult to figure out, but accounts from people who visited the show, including Parreno, are more than enthusiastic: "The show itself was absolutely surprising in the curatorial choices, in the way the things and experiences were arranged. There was no text, and yet you moved through a



narrative written implicitly. It was a wonderful reading experience.”⁴⁾ How is one to imagine this show more exactly? Parreno spells out the difficulty: “But if you haven’t seen the exhibition, it’s hard for me to describe it. If I tell you how it was, it will sound like a dream.”

This reminds me of the problems one faces when trying to verbalize the experience of Gonzalez-Foerster’s shows. She activates space and also imbues it with her unmistakable form of blankness. Regardless of technique, Gonzalez-Foerster’s exhibitions are always close to that active production of emptiness that Roland Barthes—in his book about a fantasized Japan, *Empire of Signs*—counted as writing and which he associated with Zen: “And it is also an emptiness of language which constitutes writing; it is from this emptiness that derive the features with which Zen, in the exemption from all meaning, writes gardens, gestures, houses, flower arrangements, faces, violence.”⁵⁾ In this sense, Gonzalez-Foerster writes gardens,



DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER, *BAHIA DESORIENTADA (REPÉRAGES)*, (*Disoriented Bahia / Verwirrtes Bahia*), video, 2004.

flower arrangements, and, yes, entire cities, often inscribing cinematic elements into the urban landscape—be it a lush German park or a kunsthalle in the outskirts of Stockholm. This production of fascinatingly unfilled space is a kind of exhibition making, a curatorial practice that perhaps can be seen in the tradition of Lyotard's Pompidou experiment. Gonzalez-Foerster, Parreno, and their generation are immaterialists.

Can an exhibition be the manifestation of a philosophy? Can it be a productive medium for thinking, and not just a kind of pedagogical illustration of already existing ideas? No doubt there have been works of literature, art, and music with such magnificent ambitions, and there have been philosophers who have attempted to phrase the grand philosophy of, say, the novel (Georgy Lukács), of modern music (Theodor W. Adorno), or of cinema (Gilles Deleuze). Jean-François Lyotard is, I would maintain, the “philosopher of the exhibition,” and, as far as I know, the only major thinker who tried to explore his most pressing theoretical issues through a display rather than through one more text. What was at stake? As one may have suspected, nothing less than the end of modernity and the possible emergence of something entirely new, still discernable only as a question mark or as something missing, a certain absence: “I keep telling myself, in fact, that the entirety of the exhibition could be thought of as a sign that refers to a missing signified.” This missing something that might emerge has to do with “the chagrin that surrounds the end of the modern age as well as the feeling of jubilation that’s connected with the appearance of something new.”⁶ And in the end, the issue could not be grander: what are these material and immaterial things that surround us today? And the ultimate question: What are we?

Philosophy, it seems, regularly goes into exile. It needs another discursive field to develop its concepts and make them productive. Lyotard talks about this in terms of a “diaspora” of thought wandering through other domains. In the 1960s this external sphere was no doubt primarily society itself and much of philosophy took place in immediate proximity to sociology. In the 1970s new ideas about the text and “textuality” became so fashionable that philosophy seemed to merge with a novel kind of speculative literary criticism. In the 1980s ideas

about the simulacra of the media turned the dialog with art and the world of images into the lost, lively point of departure for philosophical exploration. What happened then? Through what new domains has philosophy wandered since? Technology, the city, architecture, forms of globalization. Yes, no doubt all of these things. And perhaps through the exhibition as a medium for thought and experimentation. This “curatorial turn” of radical thought, which I more or less invent while writing these lines, materialized for the first time in Lyotard’s “Les Immatériaux,” which in 1985 anticipated two decades of frantic exhibition production across the globe. It was a large experiment about virtual reality and about the exhibition as a kind of artwork. This—Lyotard was quite aware of it—was a provocation to some. He wanted the show itself to be a work of art.

Gonzalez-Foerster’s art is a kind of spacing. She constructs exhibitions that are works of art. This spatial void at the center of her works seems to me only one more way of indicating what most of them express on a level of signification or, more precisely, through their strategic lack of signification. “Writing is after all, in its way, a satori,” claims Roland Barthes, “a more or less powerful seism which causes knowledge, or the subject, to vacillate: it creates an emptiness in language.”⁷⁾ This enchanting emptiness is the productive force in Gonzalez-Foerster’s curatorial practice. It is what seems to fill her spaces with tempting forms of nothingness. She has captured and recorded *lacunae* of meaning in places as distant as Brazil, China, and Japan, but they are also to be found at the very core of our everyday experience. Now that she’s shown me, I find the emptiness everywhere. The construction of the urban atmosphere, even of the city itself, takes place “inside the viewer,” says Gonzalez-Foerster. She reminds us of the exteriority we carry around within. Her works always happen in that space, they are that space. She is the world’s most exceptional exhibition maker.

1) Dominique Gonzalez-Foerster (ed.), *Moment Ginza* (Grenoble & Stockholm: Magasin/Färgfabriken, 1997), p. 79. This is also the source of the following quotations unless otherwise indicated.

2) The author’s personal correspondence with the artist.

3) Bernard Blistène, “A Conversation with Jean-François Lyotard” (*Flash Art*, Milan, March 1985), p. 32.

4) Philippe Parreno interviewed by Hans Ulrich Obrist in Dirk Fleischmann and Jochen Volz (eds.), *Gasthof 2002* (Frankfurt a. M.: Städelschule, 2003), p. 100.

5) Roland Barthes, *Empire of Signs*, translated by R. Howard (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1982), p. 4.

6) Bernard Blistène (see note 3), p. 35.

7) Roland Barthes (see note 5), p. 43.



DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER,
 BAHIA DESORIENTADA (REPÉRAGES),
 (Disoriented Bahia / Verwirrtes Bahia) 2004.

VERZAUBERTE LEERE

DANIEL BIRNBAUM

«Moment Ginza», Dominique Gonzalez-Foersters Projekt für die Färgfabriken in Stockholm und das Magazin in Grenoble, 1997, war nicht meine erste Begegnung mit der Arbeit dieser Künstlerin. Aber in dieser Ausstellung – und das ist mir in lebhafter Erinnerung – habe ich sie zu meiner Lieblingskünstlerin erkoren. Heute wäre es vielleicht treffender, zu sagen, dass die in ihren Arbeiten vermittelte Stimmung das ist, was mir in der Kunst, aber auch im richtigen Leben am besten gefällt: Leichtigkeit. Es ist eine ganz besondere Art atmosphärischer Schwerelosigkeit, manchmal fröhlich, manchmal melancholisch. Ihre Werke (schafft sie tatsächlich Werke? – wir werden darauf zurückkommen) sind oft Resultat einer Untersuchung, aber sie sind nie selbstverliebt, nie zu selbstgewiss. Und im innersten Kern bewahren sie stets einen gewissen Freiraum, eine seltsam befreiende Leere. So wird «Moment Ginza» in der schmalen Publikation eingeführt: «An Sonntagnachmittagen wird die «Ginza» – Tokios berühmtes Einkaufs- und Vergnügungsviertel – zum Reich der Fussgänger und bleibt für Autos gesperrt. Dadurch entsteht eine laufend wechselnde Stimmung, der Asphalt wird in alle Richtungen überquert, der Rhythmus wird musikalischer, alltägliche Ereignisse erscheinen in buntem Licht und eine subtile Choreographie der Regelwidrigkeit beginnt zu greifen.»¹⁾ Wie lässt sich eine solche Stimmung einfangen? Meine Erinnerungen sind verschwommen, aber ich glaube, zu «Moment Ginza» gehörte kein Einzelwerk von Gonzalez-Foerster selbst. Da waren Lichter von Felix Gonzalez-Torres, eine Projektion von Ange Leccia, «Sprechblasen» von Philippe Parreno ...

«Es ist eher ein Environment als eine Ausstellung», schreibt Gonzalez-Foerster, «ein potenzieller Raum zwischen Realität und Virtualität – ganz angenehm zu durchstreifen und spannend zu erforschen ...» Sie vermeidet alles Monumentale, spürt «urbane Momente», Beispiele einer «relationalen Architektur» auf und bewahrt wie immer eine gewisse wohlthuende Leere. In vielen ihrer Installationen kommt diese Leere ganz unmittelbar physisch zum Ausdruck, indem sie viel Raum leer lässt. So auch ein paar Jahre nach «Moment Ginza» in BRASILIA HALL (2000). Da bedeckte ein grüner Teppich eine grosse Fläche im Moderna Museet in Stockholm und sonst gab es nichts zu sehen, ausser dem Titel der Arbeit in oran-

DANIEL BIRNBAUM ist Rektor der Staatlichen Hochschule für Bildende Künste (Städelschule) in Frankfurt am Main und Direktor des ebenfalls in Frankfurt angesiedelten Ausstellungshauses Portikus.



DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER, BRASILIA HALL, 2000, installation view / Installationsansicht, Moderna Museet, Stockholm.



DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER, BRASILIA HALL, 2000, detail. (PHOTO: COURTESY GALERIE ESTHER SCHIPPER, BERLIN)



DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER, *RWF (CHAMBRE)*, 1993, installation view / Installationsansicht, Galerie Schipper & Krome, Köln.



DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER, *TROPICALITÉ MODERNITÉ (DOUBLE HAPPINESS)*, 1999, with Jens Hoffmann, installation view / Installationsansicht, Mies van der Rohe pavilion, Barcelona.

gefarbener Leuchtschrift und einem kleinen, in die Wand eingebauten Bildschirm, auf dem Bilder von Oscar Niemeyers Brasilia zu sehen waren – ein Paradebeispiel der tropischen Moderne, auf die Gonzalez-Foerster gerne zurückgreift.

Doch welches sind die Arbeiten, die Gonzalez-Foerster weltweit bekannt gemacht haben? Auf die Bitte, ihr Open-Air-Projekt für die Documenta 11, 2002, zu beschreiben, zählt die Künstlerin einige der Elemente auf, die im Schatten der grossen Bäume südlich der Orangerie in Kassel ausgestellt waren, wo erschöpfte Besucher auf dem Rasen vor sich hindösteten: «Es ist ein Park; es ist ein Fluchtplan; da ist ein gigantischer Lavagesteinsbrocken, der aus Mexiko stammt und auf der grünen Wiese gelandet ist; da ist eine blaue Telefonzelle aus Rio de Janeiro; da ist ein Pavillon in Schmetterlingsform, in dem ein Film gezeigt wird, der durch den phantastischen Roman *Morels Erfindung* von Adolfo Bioy Casares angeregt wurde; da ist ein Rosenbäumchen aus Chandigarh; es ist ein Aussen, das aus aller Welt zusammenkommt.»²⁾ Wenn man diese Aufzählung scheinbar unzusammenhängender Elemente hört – die aus ihren ursprünglichen Kontexten entfernt wurden, jedoch in subtiler Spannung zueinander angeordnet sind –, so spürt man, dass es sich dabei weniger um ein Werk handelt, das sein Medium auslotet, sondern um einen atmosphärischen Raum, der den einzelnen Elementen die ihnen innewohnende Melancholie entlockt. Wenn es überhaupt ein Medium gibt, so ist es der Raum selbst.

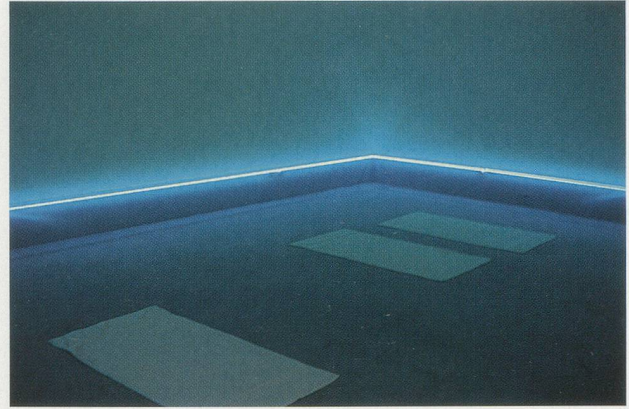
Gonzalez-Foerster schafft gewissermassen Ausstellungen (sie nennt es vielleicht lieber «Environments» oder «Momente») anstelle von Werken, und das verbindet sie mit etlichen Künstlern ihrer eigenen Generation, in erster Linie mit Philippe Parreno, der gern die Bedeutung von Jean-François Lyotards Ausstellung «Les Immatériaux» als Inspirationsquelle hervorhebt. Der französische Philosoph hat diese Ausstellung 1985, auf dem Höhepunkt seines Ruhms, im Centre Pompidou in Paris präsentiert. Diese Schau ist vielleicht der einzige und wichtigste gemeinsame Bezugspunkt der Künstlergeneration, zu der Gonzalez-Foerster gehört, ob das den einzelnen Künstlern nun bewusst ist oder nicht. In zahlreichen Interviews hat Lyotard seine Gedanken zur Krise des Buches als Instrument der Verbreitung von Ideen dargelegt und über die sich für Philosophen heute aufdrängende Notwendigkeit der Verwendung anderer Formate gesprochen. – Daher auch das Auftauchen «des Philosophen, der es sich zur Aufgabe macht, uns etwas zum Anschauen zu bieten».³⁾ Die Ausstellung, die Künstler wie Daniel Buren und Philosophen wie Jacques Derrida umfasste, schloss alle Arten von expressionistischen Gesten, die in der Malerei jener Zeit überaus präsent waren, aus und suchte stattdessen nach einer neuen Sensibilität der Verständigung. Photographien der Ausstellung vermitteln ein ziemlich «trockenes» Bild, etwas schwer verständlich, doch die Berichte von Leuten, welche die Ausstellung besuchten, darunter auch Parreno, klingen mehr als begeistert: «Die Ausstellung selbst überraschte vollkommen, sowohl durch die Wahl der gezeigten Werke als auch durch die Art, wie Dinge und Erfahrungen angeordnet waren. Es gab keinen Text, und doch bewegte man sich durch einen explizit aufgezeichneten narrativen Zusammenhang. Es war eine wunderbare Leseerfahrung.»⁴⁾ Wie muss man sich die Ausstellung im Einzelnen vorstellen? Parreno spricht diese Schwierigkeit an: «Doch wenn man die Ausstellung nicht gesehen hat, ist es schwierig, sie zu beschreiben. Wenn ich dir sage, wie es war, wird es sich wie ein Traum anhören.»

Das erinnert mich an die Probleme, welche sich stellen, wenn man das Erlebnis der Ausstellungen von Gonzalez-Foerster in Worte fassen will. Sie belebt den Raum und durchsetzt ihn auch mit ihrer unverkennbaren Art von Leere. Unabhängig von der Technik bewegen sich Gonzalez-Foerstes Ausstellungen immer in der Nähe jener Erzeugung von Leere, die

Roland Barthes – in seinem Buch über ein fiktives Japan, *Das Reich der Zeichen* – dem Schreiben zuordnet und mit dem Zen-Erlebnis, in Verbindung brachte: «Und eine solche Leere konstituiert auch die Schrift; von dieser Leere gehen die Züge aus, in denen der Zen in völliger Sinnbefreiung die Gärten, Gesten, Häuser, Blumengebinde, Gesichter und die Gewalt schreibt.»⁵⁾ In diesem Sinn s c h r e i b t Gonzalez-Foerster Gärten, Blumengebinde, ja, ganze Städte und überträgt dabei oft filmische Elemente in die urbane Landschaft – egal, ob es sich um einen üppigen deutschen Park handelt oder um eine Kunsthalle am Stadtrand von Stockholm.⁶⁾ Dieses Erzeugen eines faszinierend unausgefüllten Raums ist eine besondere Art der Ausstellungsgestaltung, eine kuratorische Praxis, die vielleicht in der Tradition von Lyotards Centre-Pompidou-Experiment zu sehen ist. Gonzalez-Foerster, Parreno und ihre Generation sind Immaterialisten.

Kann eine Ausstellung manifest gewordene Philosophie sein? Kann sie ein fruchtbares Medium des Denkens sein und nicht nur eine Art pädagogische Illustration bestehender Ideen? Zweifellos hat es literarische, künstlerische und musikalische Werke gegeben, die genau diesen grossartigen Anspruch hatten, und es hat Philosophen gegeben, die versuchten, die grosse Philosophie, sagen wir, des Romans (Georg Lukács), der modernen Musik (Theodor W. Adorno) oder des Films (Gilles Deleuze) zu formulieren. Jean-François Lyotard ist, darauf möchte ich bestehen, der Philosoph der Ausstellung und soweit ich weiss, der einzige bedeutende Denker, der versucht hat, seine dringendsten theoretischen Anliegen statt in einem weiteren Text durch ein physisches Auslegen zu untersuchen. Worum ging es dabei? Wie man wohl bereits vermutet, um nichts Geringeres, als um das Ende der Moderne und die mögliche Entstehung von etwas vollkommen Neuem, das noch immer nur als Fragezeichen oder als etwas Fehlendes, ein Gefühl von Abwesenheit, erkennbar war: «Ich sage mir tatsächlich immer wieder, dass man die gesamte Ausstellung als ein Zeichen verstehen könnte, das auf ein fehlendes Signifikat verweist.» Dieses fehlende Etwas, das auftauchen könnte, hat zu tun mit «dem Verdruss, der das Ende der Moderne umgibt, aber auch mit der freudigen Erregung, die man mit der Erscheinung von etwas Neuem verbindet».⁷⁾ Am Ende könnte die Fragestellung gewaltiger nicht sein: Was sind diese materiellen und immateriellen Dinge, die uns heute umgeben? Neben der ultimativen Frage: Was sind wir?

Die Philosophie, so scheint es, geht in regelmässigen Abständen ins Exil. Sie braucht ein anderes diskursives Feld, um ihre Ideen zu entwickeln und produktiv werden zu lassen. Lyotard spricht in diesem Zusammenhang von einer «Diaspora» des Denkens, das in anderen Wissensgebieten umherstreift. In den 60er Jahren war diese externe Sphäre zweifellos in erster Linie die Gesellschaft selbst und ein grosser Teil der Philosophie fand in unmittelbarer Nachbarschaft zur Soziologie statt. In den 70er Jahren kamen neue Auffassungen von Text und Textualität so sehr in Mode, dass die Philosophie mit einer neuen Art von spekulativer Literaturkritik zu verschmelzen schien. In den 80er Jahren machten Ideen über die Simulakren der Medien den Dialog mit der Kunst und der Welt der Bilder zum verlorenen, lebendigen Ausgangspunkt der philosophischen Forschung. Und was geschah danach? Durch welche neuen Gebiete streifte die Philosophie seither? Die Technologie, die Stadt, die Architektur, Formen der Globalisierung? Ja gewiss, alle diese Dinge, und vielleicht auch durch die Ausstellung als Medium des Denkens und Experimentierens. Diese «kuratorische Wende» des radikalen Denkens, die ich mehr oder weniger mit dem Schreiben dieser Zeilen erfinde, nahm zum ersten Mal in Lyotards «Les Immatériaux» konkrete Gestalt an, einer Ausstellung, die 1985 zwei Jahrzehnte hektischer Ausstellungstätigkeit rund um den Globus vorwegnahm. Es war ein riesiges Experiment über virtuelle Realität und über die Ausstellung



DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER, RE-PULSE BAY, 1999, installation view / Installationsansicht, Galerie Jennifer Flay, Paris.

als eine Art Kunstwerk. Dies – und Lyotard war sich dessen vollkommen bewusst – war für manche eine Provokation. Er wollte die Ausstellung selbst als Kunstwerk verstanden wissen.

Gonzalez-Foersters Kunst ist eine Art Zwischenraum. Sie konzipiert Ausstellungen, die Kunstwerke sind. Diese räumliche Leere im Zentrum ihrer Arbeiten scheint mir nur ein weiterer Hinweis auf dasselbe zu sein, was die meisten Arbeiten auf der Bedeutungsebene, oder genauer, durch ihren bewussten Mangel an Bedeutung, zum Ausdruck bringen. «Insgesamt ist die Schrift auf ihre Weise ein Satori», meint Roland Barthes, «ein mehr oder weniger starkes [...] Erdbeben, das die Erkenntnis, das Subjekt ins Wanken bringt: Es bewirkt eine Leere in der Sprache.»⁸⁾ Diese verzaubernde Leere bildet die produktive Kraft in Gonzalez-Foersters Ausstellungsgestaltung. Sie schafft es, die Räume mit verlockenden Formen von Nichts zu erfüllen. Die Künstlerin hat Bedeutungslücken an so fernen Orten wie Brasilien, China und Japan eingefangen und festgehalten, doch man begegnet ihnen auch direkt im Zentrum unserer alltäglichen Erfahrung. Jetzt, nachdem sie sie mir gezeigt hat, treffe ich überall auf diese Leere. Die Konstruktion der urbanen Atmosphäre, ja der Stadt selbst, findet «im Innern des Betrachters» statt, sagt Gonzalez-Foerster. Sie erinnert uns an das Aussen, das wir in uns tragen. Ihre Arbeiten ereignen sich immer in diesem Raum, sie sind dieser Raum. Dominique Gonzalez-Foerster ist die weltweit überragendste Ausstellungsmacherin.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Dominique Gonzalez-Foerster, *Moment Ginza: une proposition*, in Zusammenarbeit mit Angela Bulloch, Färgfabriken Stockholm und Magasin Grenoble, 1997 (schwed., engl. und franz.), S. 79. Auch alle folgenden Zitate der Künstlerin stammen, sofern nicht anders vermerkt, aus diesem Katalog. (Zitate aus dem Engl. übers.)

2) Dominique Gonzalez-Foerster über ihr Projekt in Kassel, persönliche Korrespondenz mit dem Autor. (Zitat aus dem Engl. übers.)

3) Alle Zitate von Lyotard stammen aus dem Interview mit Bernard Blistène aus dem Jahr 1985. Deutsche Übersetzung in: Lyotard, Jean-François et. al., *Immaterialität und Postmoderne*, Merve, Berlin 1985, S. 55–74.

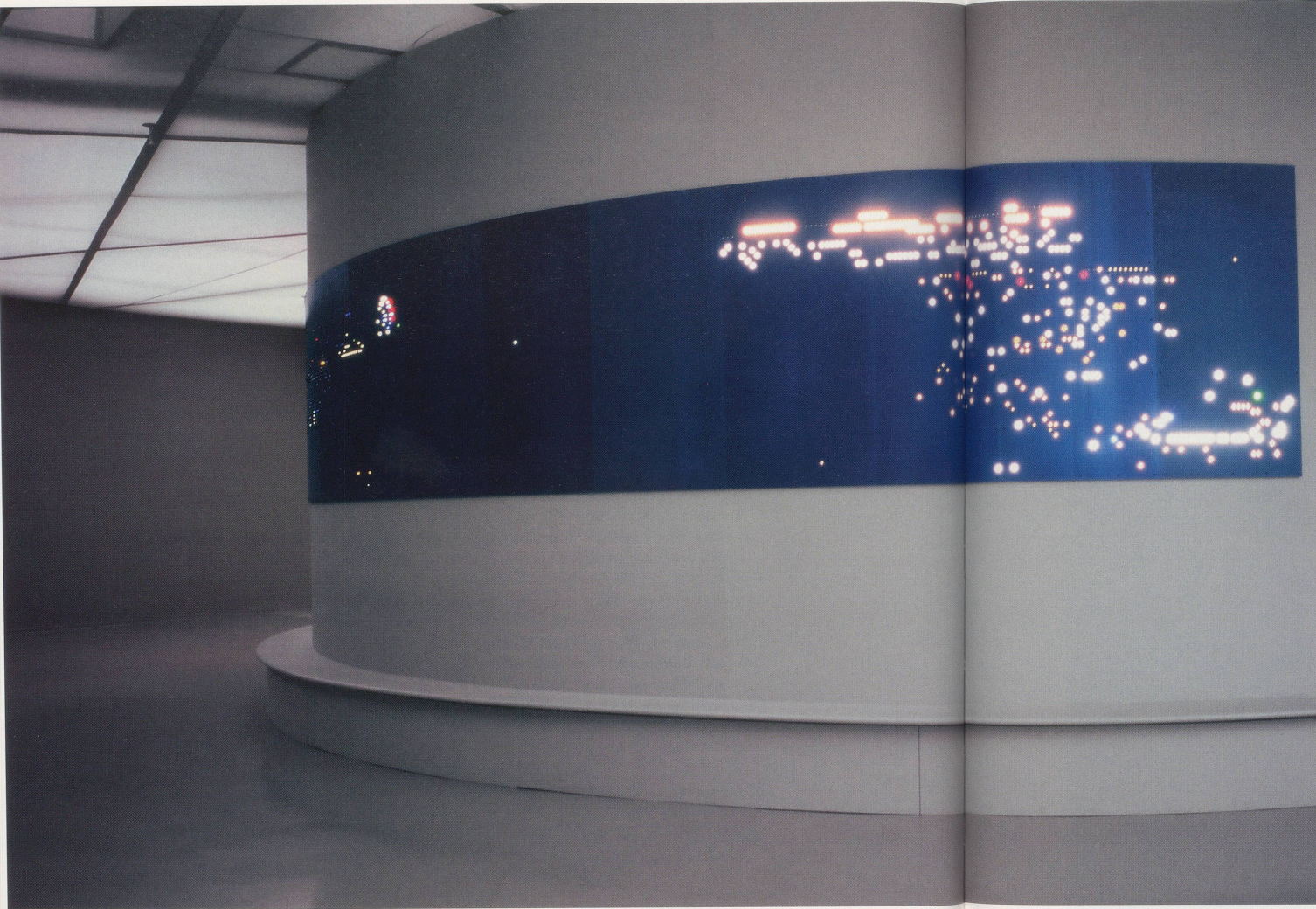
4) Die Aussagen von Philippe Parreno stammen aus einem Interview mit Hans Ulrich Obrist, in: Dirk Fleischmann et. al., *Gasthof*, Städelschule, Frankfurt 2002 (in engl. Sprache). (Zitat aus dem Engl. übers.)

5) Roland Barthes, *Das Reich der Zeichen*, Edition Suhrkamp, Frankfurt am Main 1981, S. 16.

6) Zur Diskussion der filmischen Aspekte im Werk von Dominique Gonzalez-Foerster, siehe Daniel Birnbaum, *Chronology*, Sternberg Press, New York 2007.

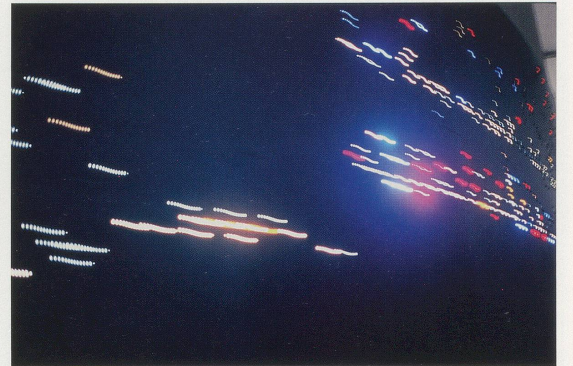
7) Lyotard, op.cit., S. 74.

8) Roland Barthes, op.cit., S. 16.



Are there possibilities
for a
in a
in a

DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER, PANORAMA,
2007, with Benoit Laloz and Martial Galfione, exhibition
view / Ausstellungsansicht, ARC-Musée d'Art Moderne
de la Ville de Paris.



*Are There possibilities To
Unify Dispersed Fragments
In A Coherent Narrative
Framework?*

PHILIPPE PARRENO

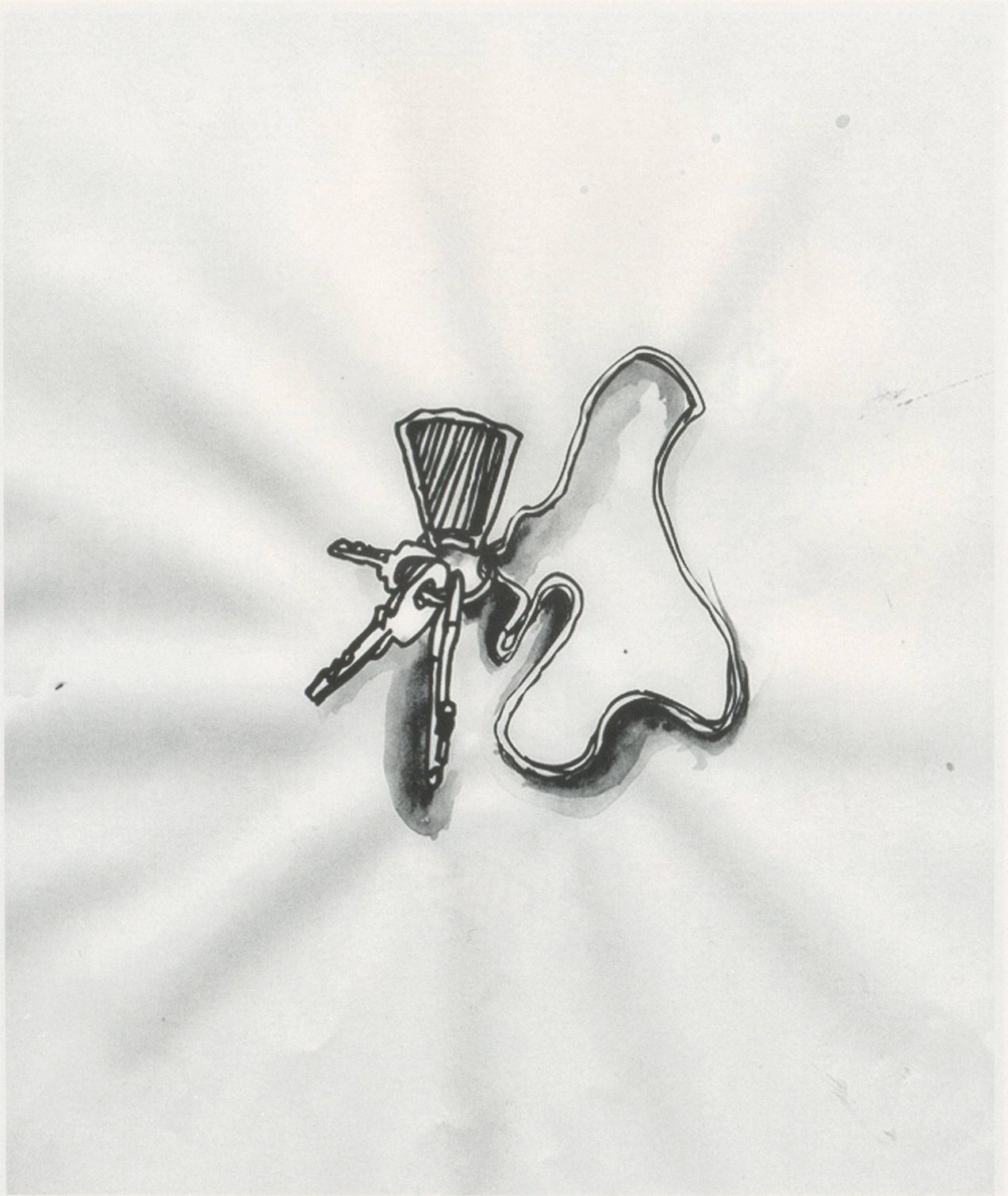




Are There possibilities To
Unify Dispersed Fragments
In A Cohesive







PHILIPPE PARRENO IS AN ARTIST, THIS IS HIS CONTRIBUTION TO DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER'S COLLABORATION.
PHILIPPE PARRENO IST KÜNSTLER, DIES IST SEIN BEITRAG ZU DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTERS COLLABORATION.

SPACE ESCONDIDO

While sitting on the terrace of a café, I called a friend to ask him how he would describe the notion of space, and whether he thought it was infinite. He—a solemn, dour man—told me that given our need to put a limit on everything, space might be understood as the determination of a given concept, object, or thing. However, he claimed he could only intuitively know its infinity. Then I asked him to feel the space around him so that he could describe it to me and he answered: “Sweet Jesus no! I’m buying paper at an OfficeMax.”

An attempt to define space would almost certainly begin with one of a series of ideas that points toward the vastest of generalizations: “The infinite extension of the three-dimensional region in which all matter exists” or in mathematics “A set of elements or points satisfying specified geometric postulates.”¹⁾ Discussions about the conceptual determination of space have always been deeply complex. Even slightly more complicated have been attempts to explain how space is understood and utilized in its existence in and relation to art. What happens when space itself is the material being used to give form to an artwork?

Artists like James Turrell, Helio Oiticica, or Carl Andre have all used space as a central element in their work, each one reaching fundamentally different conclusions. Nevertheless, they have all been uniquely effective in distinguishing and bringing to consciousness that “something” that some philosophers, like Heidegger, have considered “imperceptible to the senses” and therefore indeterminate. By directly referring to the relationship of space to art

PAMELA ECHEVERRÍA is an agent provocateur based in Mexico City.

PAMELA ECHEVERRÍA

and resigning himself to the certainty of being unable to reach a provable result, Heidegger’s analytical framework takes refuge in language and concludes that clearing liberates and opens space, making room for being-in-the-world, while allowing for something to occur.²⁾

Space is that which allows us to experience the world in its exteriority, where everything we know happens, and it is starting from this point that we may begin to speak of the work of Dominique Gonzalez-Foerster. Her body of work poses a particularly interesting problem for art criticism—namely, any attempt to account for what makes her enigmatic use of space so evocative can neither rest squarely on a predominantly conceptual inquiry into the determination of space, nor articulate it in terms of an intuitive, phenomenological experience. Rather, in Gonzalez-Foerster’s conceptual-affective landscapes we are dealing with a synthesis of the two, and it is the nature of this synthesis that I would like to address.

Gonzalez-Foerster has repeatedly used space as a central feature of her artistic practice. Her work hails from multiple places, sites, and milieus and is constructed from the storehouse of feelings that we all carry inside. It unapologetically alludes to emotional values while generating a sensible landscape within the spectator. From her vast body of work, it is specifically the environments that provoke the formation



DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER, *ROMAN DE MÜNSTER* (Novel of Münster / Münster Roman),
2007, installation view / Installationsansicht, Skulptur Projekte Münster.

of these mental-affective landscapes, and with which we are here concerned.

Gonzalez-Foerster began by building what she called *chambres*—a series of installations structured in such a way that subtle yet effective gestures suggest a scenario or situation that gives one the feeling that something has just occurred. These encounters—and their relational mechanics between memory, presence, and the body—set off a series of irrepressible evocations in the spectator, with unpredictable and sometimes unidentifiable results.

These gestures appear in the form of quotidian objects, and it is in their associations that they become charged with meaning: for example, an iron-

ic graffiti of the word “Tropicalisation” along the wall of a modernist building in Antwerp; a (fully functional) telephone, a couple of newspapers stacked on the floor that might have been left behind by a teenager after thumbing through them while listening to music on her headphones; or a set of white towels perfectly spread out beside a reflecting pool in a modernist setting, in a vain expression of leisure time. These elements function by staging a kind of *mise-en-scène* that immediately accentuates their spatio-architectural surroundings. It is an exquisite way of representing the contrast between an emotion that arises in the privacy of an intimate moment and one that arises from a kind of mediated control. In

reference to the Mies van der Rohe Pavilion in Barcelona, Gonzalez-Foerster states: "It is a potentially structuring place because of its absolute beauty, but it is also potentially destructive, as it can increase the anxiety of imperfection."³⁾

The capacity for transformation and interference in vast spaces makes the functioning of these constructions particularly poignant. In *INTÉRIEUR/MUSÉE* (1994), a hallway with high windows in a former museum in Lucerne is covered with an indigo blue carpet. On the carpet, near a standing lamp that emits a soft, warm glow, lies a white sheet that someone—who may have wrapped herself in it—dropped before entering the next room.

Just a colored carpet, a lamp, and a piece of fabric are enough to fill a long, cold, echoing museum hallway with warmth and sensuality, to dislocate its function, accentuating and restructuring its spatial and architectural qualities.

As interventions in the space of an exhibition, these constructions articulate a poetics of habitation. In other words, the displacement of a given space is what makes the habitation of this space possible.

"Familiarity and intimacy are produced as a gentleness that spreads over the face of things," observes Emmanuel Lévinas when referring to the act of constructing a dwelling place that separates one being from Others. He goes on to claim that hospitality, intimacy, and sheltering are best represented in the feminine space, in that Other.⁴⁾

It is, then, in the construction of a disposition, specifically a maternal disposition, that Gonzalez-Foerster generously offers the possibility of interaction with one's surroundings. The character of the spaces she structures, and the manner in which she orders extraneous elements makes us feel identified/sheltered, since we are dealing with a similar space in which we also take refuge and abandon ourselves to enclosure and enjoyment.

This gentle spatial interaction of elements like furniture, light, or color then gives place to other, new, enveloping spaces. But the need to experiment with the different surroundings in which we move, limits them, forcing them to free themselves and move to the exterior. Like matryoshka dolls, these installations situate themselves within another, larger

space. However, any kind of architectural space capable of containing the *chambres* turns out to be insufficient, paving the way for a new spatial condition: open space.

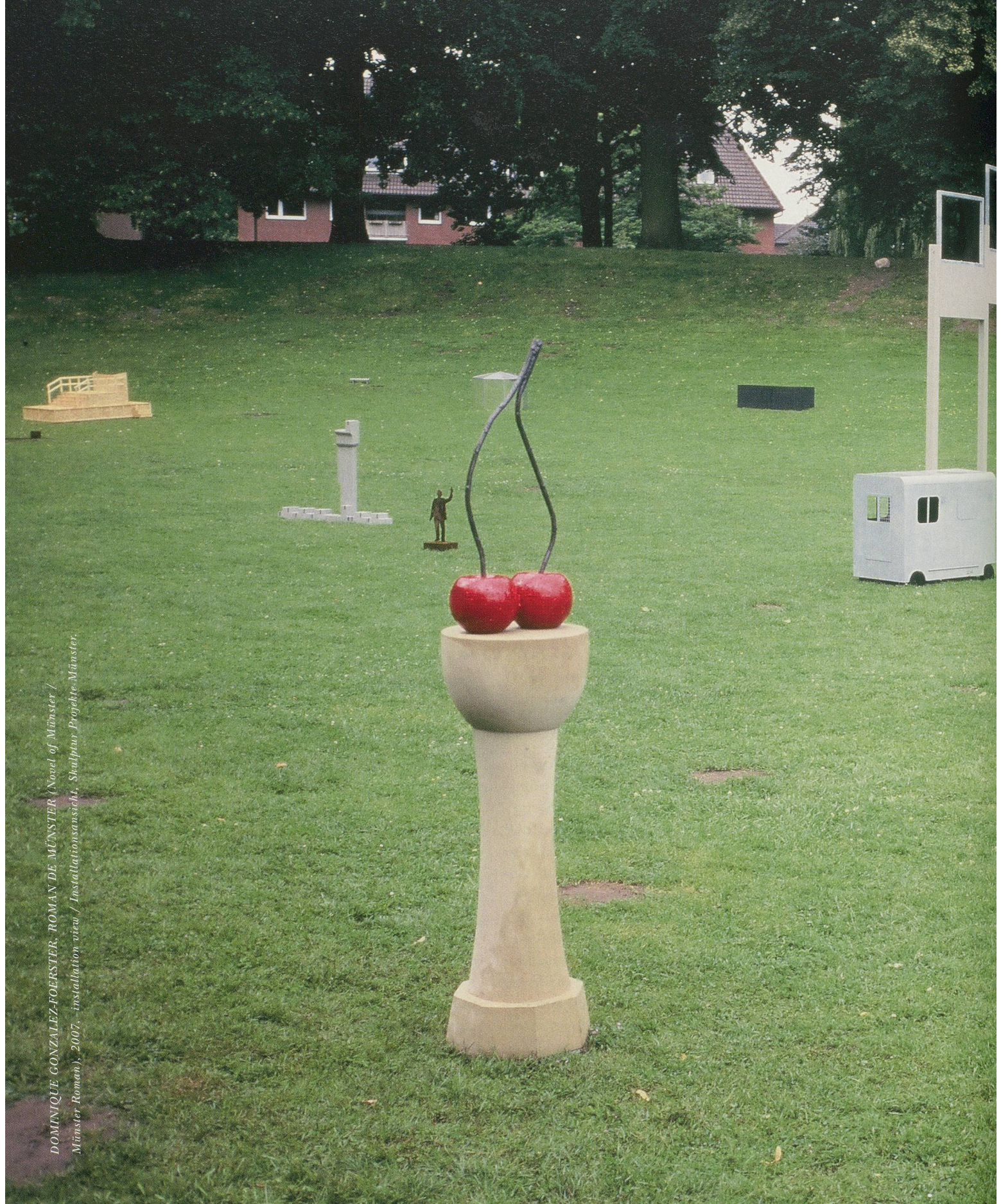
Since the outside cannot be controlled, yet another element appears in Gonzalez-Foerster's work. In constructing her environments, she incorporates the randomness and unpredictability of nature, thus allowing for the possibility of experimenting with a similar, but now incalculable disposition of elements. That is to say, by situating the artwork in spaces where its limits are not clearly defined, Gonzalez-Foerster explores the boundless and accidental nature of the surroundings themselves: inside and out, sunlight and cloud-face, day and night.

In one of the gardens surrounding the exhibition spaces at Documenta 11, Gonzalez-Foerster staged a playful yet disorienting project: *PARK/PLAN D'ÉVASION* (2002). Various elements from different parts of the world were placed on a vast stretch of green grass. Set against the backdrop of mid-summer, the piece offered a long and delightful stroll along which the spectator came upon a series of objects: a fully functioning phone booth from Rio de Janeiro (should you want to call someone you miss), a small beach with sand from Copacabana (should your feet need refreshing), a large chunk of volcanic rock from Mexico (which children found especially good for climbing), or a small butterfly-shaped pavilion inspired by modernist Brazilian architecture and with a projected film.

The limits are no longer clear in this work. Inside and outside are no longer demarcated and the surroundings keep changing; the eventuality of coming across a park is different from intentionally searching for one; there is no control over what one might encounter first; there is neither an entrance nor an exit. This piece was built to be experienced in its free "tropicality" and its expansiveness, like that of the universe.

We are faced with an artistic praxis that flows from the general to the particular and back—one that is practiced daily by Gonzalez-Foerster, who lives between Paris and Rio de Janeiro, usually avoids elevators and escalators, goes for picnics at least once a week, and leaves her shoes at the door when entering

DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER, ROMAN DE MÜNSTER (Novel of Münster / Münster Roman), 2007, installation view / Installationsansicht, Skulptur Projekte Münster.





her apartment and stepping onto her own TAPIS DE LECTURE (2000).

There is a particular feature of Gonzalez-Foerster's work that summons the poetic imagination and the association of signifiers: emptiness. Usually, the elements used in the piece are placed in wide spaces, with considerable distance between them, confronting the spectator with the introspective challenge of situating herself as spectator within a field of materialized and foreign signifiers. Here, where everything is visible, emptiness is not nothing; it is something that counts. Here, the spaces that coexist are not only physical, but also virtual, sonorous, psychological, and signifying. And the way they relate

makes space receptive to the possibility of memory, new experiences, and myriad emotions that will most likely remain unidentified.

It is not surprising that critics have referred to Gonzalez-Foerster's work as a time machine. Her environments are capable of eliciting not only time travel but a moving through space like that of a futuristic tele-transporter. This is palpable in both PARK/PLAN D'ÉVASION and in UNE CHAMBRE EN VILLE (1996). In the former, one comes across dissimilar objects that belong to diverse, remote regions; in the latter, the television, the newspaper, and the telephone grant us access to different exteriors. All the spaces are interconnected, opening up

DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER, ROMAN DE MÜNSTER (Novel of Münster / Münster Roman), 2007, installation view / Installationsansicht, Skulptur Projekte Münster.





infinite possibilities. The spaces, thus joined together are condensed into a single entity, as if they were the product of a science fiction novel.

The Gonzalez-Foerster Experience is ultimately a gift of inhabiting openness while wandering through an interior, running, walking, becoming absorbed by perception in a moment of moments, within an introspective, psycho-spatial symbolic environment, as free as the tropics, even when you close your eyes, summoning it from inside an OfficeMax.

(Translation from the Spanish: Allan Page)



1) The American Heritage® Dictionary of the English Language, Fourth Edition Copyright © 2007, 2000 by Houghton Mifflin Company. Updated in 2007. Published by Houghton Mifflin Company. All rights reserved. See 'space' on Answers.com. <http://query.nytimes.com/search/query?query=space&srchst=ref&submit.x=0&submit.y=0&submit=sub>

2) See Martin Heidegger, "Art and Space," transl. Charles H. Seibert, in *Man and World* (vol. 6, no. 1, February 1973), pp. 3–8.

3) Dominique Gonzalez-Foerster and Jens Hoffmann, *Tropicale Modernité* (Barcelona: Fundación Mies van der Rohe/ Zurich: jrp/ringier, 1999), p. 26.

4) Emmanuel Lévinas, *Totality and Infinity*, transl. Alphonso Lingis (Pittsburg: Doquesne University Press, 1969), p. 155.

DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER, ROMAN DE MÜNSTER (Novel of Münster / Münster Roman), 2007, installation view / Installationsansicht, Skulptur Projekte Münster.

TRANSFORMIERTER RAUM

Von der Terrasse eines Cafés aus rief ich einen Freund an, um ihn zu fragen, ob er erklären könne, was Raum sei und ob er glaube, dieser sei unendlich. Er – ein grüblerischer und übellauniger Typ – erwiderte, dass aufgrund des Bedürfnisses der Menschen, alles einzugrenzen, man Raum als Begrenzung jedweden Konzepts, Gegenstandes oder jedweder Sache verstehen könne. Seine Unendlichkeit aber könne man nur erahnen. Daraufhin bat ich ihn, den Raum zu fühlen, in dem er sich befand, um ihn mir zu beschreiben, und er erwiderte: «Bitte nicht! Ich kaufe gerade Papier in einem OfficeMax.» Was das in raumästhetischer Hinsicht bedeutet, wissen wir alle.

Wenn jemand wirklich erklären wollte, was Raum ist, würde er wahrscheinlich mit ein paar Definitionen beginnen, die einige ganz allgemeine Eigenschaften zu fassen versuchen: «Eine subjektive Anschauungsform, die uns die Erfahrung äusserer Dinge ermöglicht und nicht wegdenkbar ist», oder mathematisch ausgedrückt: «Bezeichnung für [ein] dreidimensionales (Länge, Breite, Höhe) Ordnungssystem», um zwei Beispiele aus einem Lexikon zu zitieren.¹⁾ Der Versuch, Raum zu definieren, hat im Laufe der Zeit zu komplexen Diskussionen geführt. Als noch komplexer erwies sich der Versuch zu erklären, wie man den Raum in der Kunst verstehen und nutzen soll und was passiert, wenn der Raum selbst das «Material» ist, mit dem man arbeitet, um einem Werk Gestalt zu geben.

Künstler wie James Turrell, Helio Oiticica oder Carl Andre haben den Raum als zentrales Element in ihrer Arbeit verwendet, jeweils mit ganz unterschied-

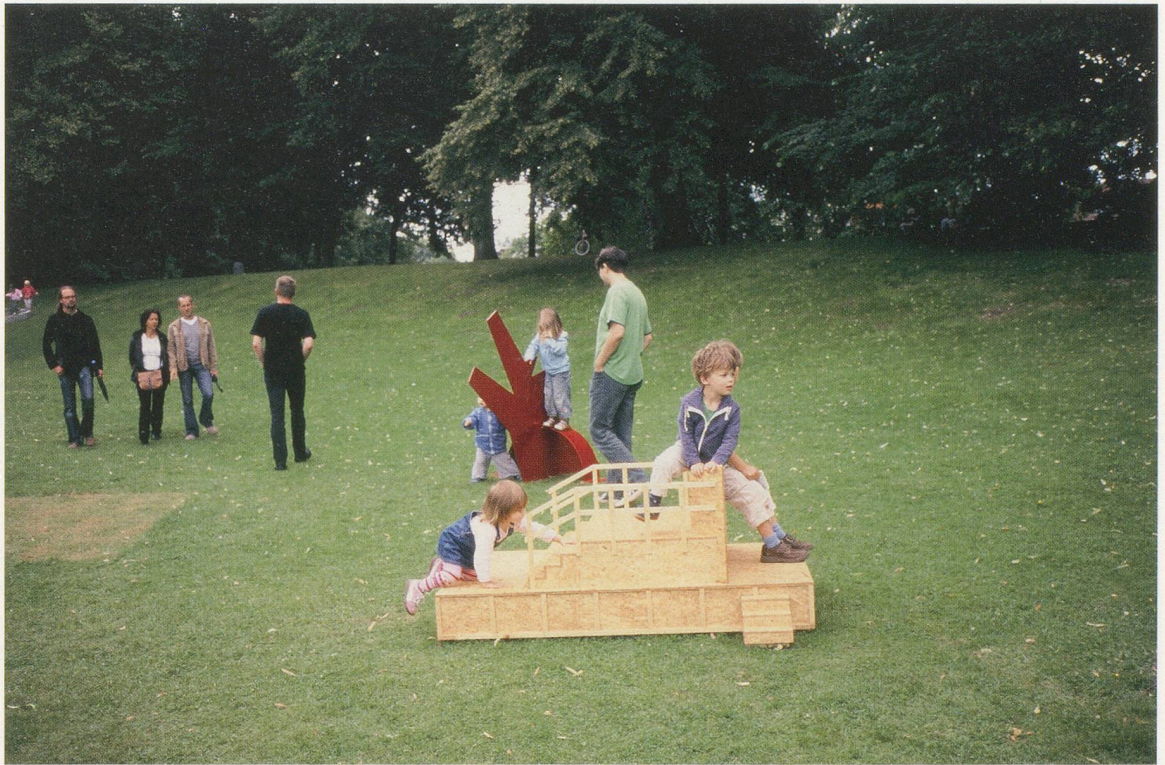
PAMELA ECHEVERRÍA

lichen Ergebnissen. Allerdings haben sie uns deutlich dieses «etwas» bewusst gemacht und vor Augen geführt, was Philosophen wie Heidegger als «sinnlich nicht wahrnehmbar» und somit als ambivalent aufgefasst haben, sich trotzdem aber zu einer Stellungnahme aufgefordert fühlten. Als Heidegger direkt Bezug auf den Raum in der Kunst nahm, musste er feststellen, dass es kein beweisbares Ergebnis gibt, er griff auf eine Analyse zurück, mit der er sich in die Sprache flüchtete, und kam zum Schluss, dass das *Räumen* den Raum frei mache und die Voraussetzung dafür schaffe, dass etwas geschehe.²⁾

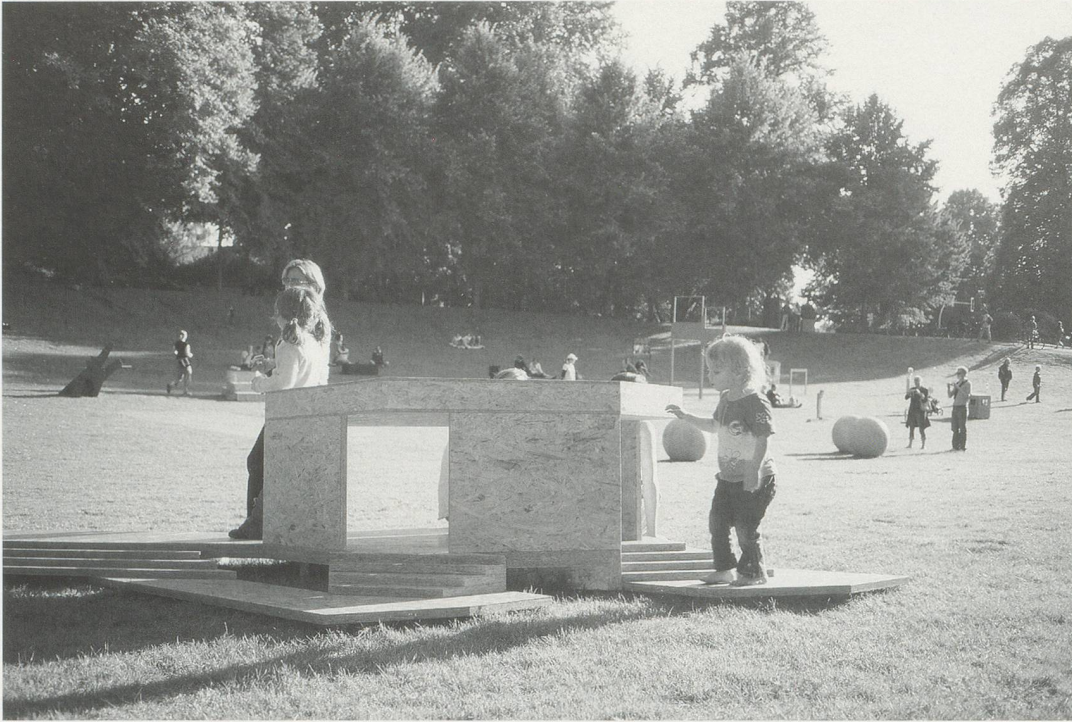
Der Raum erlaubt uns, das Äusserliche der Welt zu erfahren, in ihm findet alles uns Vertraute statt, auf dieser Grundlage wollen wir über die Arbeit von Dominique Gonzalez-Foerster sprechen, auch wenn es am Ende die Intuition, die Erfahrung oder das phänomenologische Erleben ist, das es uns ermöglicht, eine Erklärung dafür zu finden, wie ihre Arbeiten funktionieren: Die unterschiedlichen Lesarten und die verschiedenartigen Eindrücke, die man in der Interaktion mit ihnen erfährt.

Dominique Gonzalez-Foerster hat wiederholt den Raum als Hauptelement in ihrer künstlerischen Arbeit benutzt. Diese basiert auf einer Vielzahl von Plätzen, Orten und Umgebungen. Dieser Raum wird ausgehend von einer Ansammlung von Erfahrungen

PAMELA ECHEVERRÍA ist ein Agent Provocateur und lebt in Mexico City.



DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER, ROMAN DE MÜNSTER (Novel of Münster / Münster Roman),
2007, installation view / Installationsansicht, Skulptur Projekte Münster.



DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER, ROMAN DE MÜNSTER (*Novel of Münster / Münster Roman*), 2007,
installation view / Installationsansicht, Skulptur Projekte Münster.

konstruiert, die wir alle in uns tragen, und keine Sekunde zeigt sie Hemmungen, auf diese emotionalen Eigenschaften des Betrachters anzuspielden und in ihm eine Gefühlslandschaft entstehen zu lassen. In ihrem umfangreichen Werk sind es vor allem die *environnements*, die geistig-emotionale Landschaften in uns evozieren.

Ihre künstlerische Laufbahn begann Dominique mit ihren sogenannten «Chambres» – einer Serie von Installationen, die so strukturiert sind, dass subtile aber wahrnehmbare Gesten eine Situation oder ein Szenarium suggerieren, was den Eindruck erweckt, als wäre gerade etwas geschehen. Diese Konfrontation – die Beziehungsmechanik zwischen Gedächtnis, Gegenwart und Körper – löst im Betrachter einen unkontrollierbaren Assoziationsschub aus, der unvorhersehbare und manchmal nicht abgeschlossene und undefinierbare Ergebnisse zeitigt.

Diese Gesten materialisieren sich in Alltagsobjekten, die mit Bedeutung aufgeladen werden. Zum Beispiel das ironische Graffiti «Tropicalisation» auf der Wand eines modernen Gebäudes in Amberg, ein (funktionierendes) Telefon, ein Stapel Zeitungen auf dem Fussboden, die vielleicht ein Jugendlicher liegen liess, nachdem er sie durchgeblättert hatte, während er Musik hörte, oder ein paar weisse Handtücher, die irgendjemand – perfekt drapiert – in einem modernistischen Umfeld neben eine Wasserfläche gelegt hat, um eine schöne Zeit zu verbringen. Diese Elemente schaffen eine Art *Mises en scène*, die unmittelbar das architektonische Umfeld betonen, in dem sie arrangiert worden sind. Eine raffinierte Art, den dabei entstehenden Gefühlskontrast zwischen der Privatheit eines intimen Moments und, im Gegensatz dazu, der kontrollierten Emotion, ausgelöst durch eine gedachte Umgebung, zu demonstrieren. Mit direktem Bezug auf den Pavillon von Mies van

der Rohe in Barcelona bemerkt Gonzalez-Foerster: «Wegen seiner absoluten Schönheit ist es ein strukturierender Ort, er kann aber auch zerstörerisch wirken, da er die Angst vor der Unvollkommenheit weckt». ³⁾

Die Fähigkeit zur Transformation eines grösseren Raumes – und somit zur Einflussnahme – bewirkt, dass diese Gebilde auf eine ganz bestimmte Weise funktionieren. In INTÉRIEUR/MUSÉE (1994) liess sie entlang eines Flurs mit hohen Fenstern, in einem heute nicht mehr existierenden Museum in Luzern, einen indigoblauen Teppich ausgelegen, der den gesamten Fussboden bedeckte. In der Nähe einer Stehlampe, die ein gedämpftes und warmes Licht ausstrahlte, lag ein weisses Laken, das jemand – der vielleicht darin eingehüllt war – hatte fallen lassen, bevor er das nächste Zimmer betrat.

Ein schlichter farbiger Teppich, eine Lampe und ein Stück Stoff genügte, um einen langen, kalten und hallenden Museumssaal mit Wärme und Sinnlichkeit zu füllen, um seine Funktion auszuhebeln

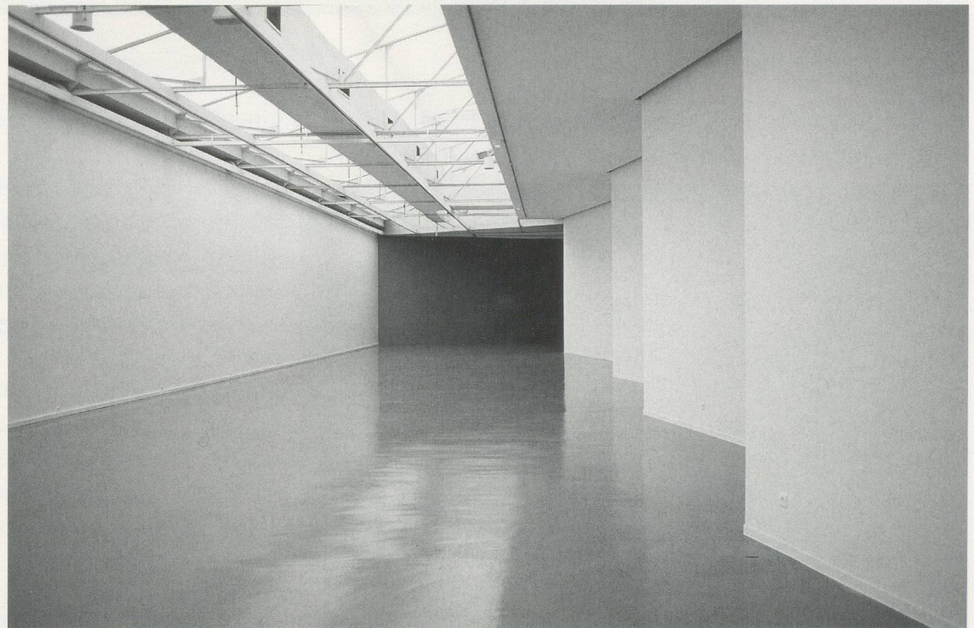
und seine Architektur und seine räumlichen Eigenschaften sichtbar zu machen.

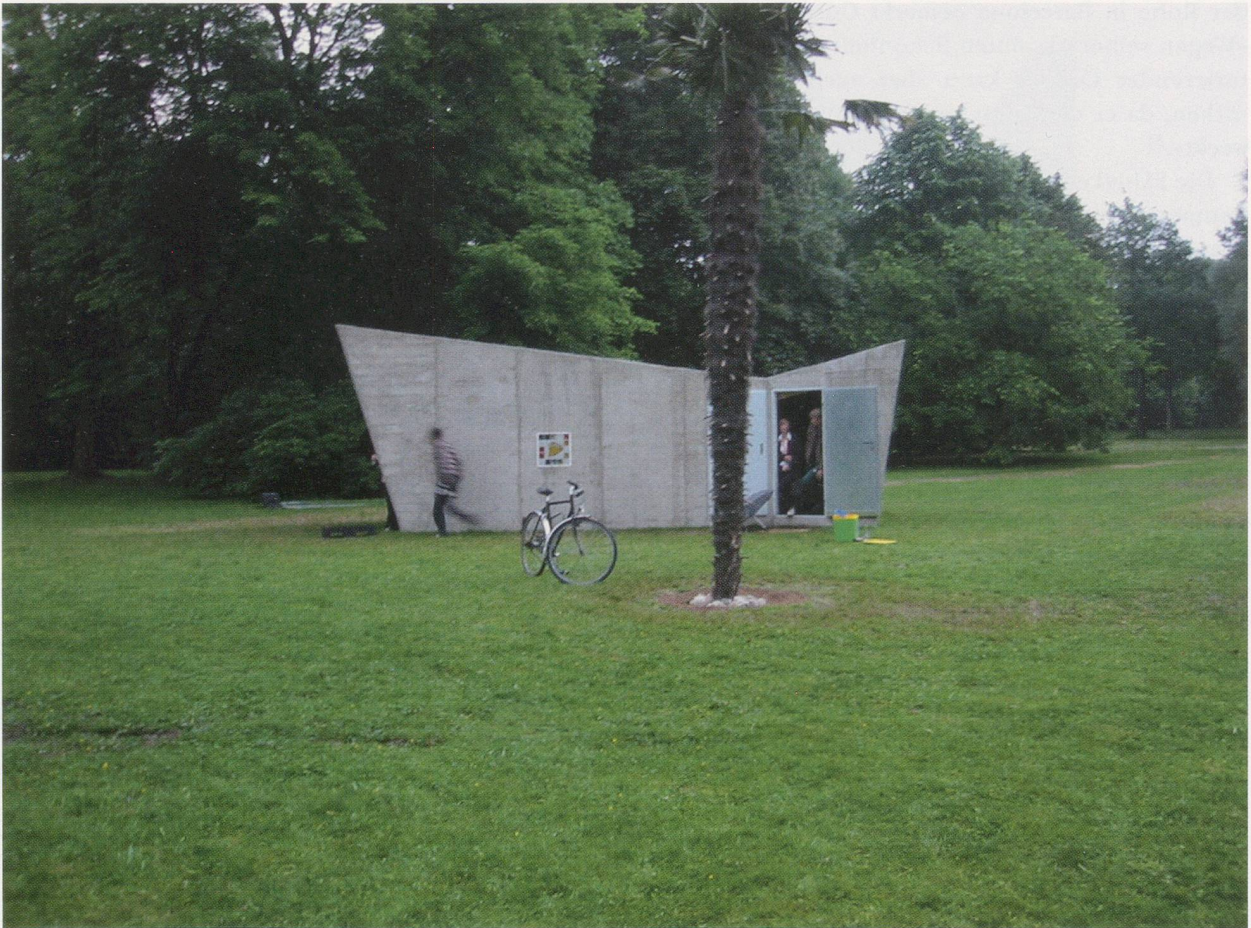
Hinsichtlich der Intervention in einem Ausstellungsraum entwickeln solche Konstruktionen eine Poetik des Raums. Das also, was vonstatten geht, wenn das Gefüge sich verschiebt und der Raum zu einem bewohnbaren wird.

«Vertrautheit und Intimität entstehen wie etwas Liebliches, das sich auf dem Gesicht der Dinge ausbreitet», zeigt Lévinas in Bezug auf die Handlung des Innehaltens, welche die Trennung des Seins von den Anderen erlaubt und behauptet, dass es die Frau sei, das Weibliche, die jenes andere, das Gastlichkeit, Intimität und Geborgenheit einschliesst, zulässt. ⁴⁾

Es ist die Herstellung einer Disposition, die vom Weiblichen ausgeht, von dort, wo Dominique grosszügig eine Interaktion mit der Umgebung anbietet. Ihre räumlichen Charakteristika und die Anordnung der einzelnen Elemente geben uns ein Gefühl von Identifikation und Beschütztsein, da es sich um ähnliche Räume handelt, wie die, in die wir uns flüchten,

DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER, PROMENADE, 2007, with Christophe Van Huffel, exhibition view / Ausstellungsansicht, ARC-Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.





DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER, PARK,
PLAN D'ÉVASION (*Park, Plan for Escape / Flucht-*
plan), 2002, installation view / Installationsan-
sicht, Documenta 11, Kassel. (PHOTO: COURTESY
GALERIE ESTHER SCHIPPER, BERLIN)



um uns der Geborgenheit und dem Müsiggang zu überlassen.

Diese dezente räumliche Interaktion der Elemente wie Möblierung, Licht, Farbe oder Musik öffnet den Raum für neue sich darin befindliche Räumlichkeiten. Aber die Notwendigkeit des Experimentierens, mit den Umgebungen, in denen wir uns bewegen, begrenzt diese auch und zwingt sie, sichtbar zu werden. Ähnlich wie bei den Matruschka-Puppen, die im Grunde Installationen sind, die sich innerhalb eines anderen grösseren Raumes befinden. Allerdings ist jede Konstruktion, die ein *chambres* enthalten kann, nicht ausreichend, wenn es um eine neue Situation geht: den offenen Raum.

Da der Aussenraum nicht kontrolliert werden kann, taucht ein neues Element in ihren Arbeiten

auf. Gonzalez-Foerster nahm intuitiv das Schicksalhafte und Unvorhersagbare der Natur mit in ihre Projekte hinein, wodurch es ihr gelang, unberechenbare Elemente in derselben Weise erfahrbar zu machen. Das heisst, indem sie die Arbeit in einer Umgebung platziert, wo die Grenzen nicht klar definiert sind, spielt sie mit dem Grenzenlosen und Zufälligen der Umgebung selbst: dem Drinnen und Draussen, den Wolken und der Sonne, dem Tag und der Nacht.

Für die Documenta 11 realisierte sie entlang eines Parks, am Rande der Ausstellungsfläche ein heiteres Projekt: PARK/PLAN D'ÉVASION (2002). Auf einer grossen Rasenfläche wurden Gegenstände platziert, die aus verschiedenen Weltregionen stammten. Auf einer langen und bunten Ausstellungsfläche traf der



Besucher auf eine Reihe von Objekten. Eine Telefonkabine aus Rio de Janeiro (falls man zufällig jemanden anrufen wollte, den man vermisste), ein kleiner Strand mit dem Sand der Copacabana (falls ein erfrischendes Fussbad gewünscht war), ein grosser Lavastein aus Mexiko und ein kleiner Pavillon, dessen Schmetterlingsform von der modernistischen brasilianischen Architektur beeinflusst war, aus dessen Innerem Bilder nach aussen projiziert wurden.

Klare Grenzlinien gab es nicht mehr, kein genau umrissenes Innen und Aussen, die Umgebung änderte sich, die Möglichkeit, zufällig auf den Park zu treffen, war etwas anderes, als wenn man ihn absichtlich aufsuchte. Man konnte nicht kontrollieren, welches Objekt man als erstes entdeckte, es gab keinen definierten Eingang oder Ausgang; ein Objekt, das konzipiert war, um seine freie «Tropikalität» und seine Ausdehnung zu entfalten, wie die eines Universums.

Es handelt sich also um eine künstlerische Übung, die sich zwischen dem Allgemeinen und Spezifischen bewegt, eine, die täglich von Dominique Gonzalez-Foerster praktiziert wird – die ausser in

DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER,
"Expodrome," 2007, exhibition /
Ausstellung ARC-Musée d'Art Moderne
de la Ville de Paris.

Paris auch in Rio de Janeiro lebt, normalerweise weder Fahrstühle noch Rolltreppen benutzt und mindestens einmal die Woche picknickt und ihren eigenen TAPIS DE LECTURE (2000) nur mit blossen Füssen betritt.

In ihren Arbeiten gibt es eine grundlegende Besonderheit, die, ausgehend von der Verknüpfung der Bedeutungen, die poetische Vorstellungskraft in Gang setzt: die Leere. Üblicherweise werden die Objekte mit grossem Abstand voneinander und auf weitläufigen Flächen platziert, was für den Betrachter die Herausforderung birgt, in einem ganz bestimmten Moment der Introspektion mit sich selbst konfrontiert zu werden. Hier, wo Leere nicht

«Nichts» ist, wo alles sichtbar wird, sind die jetzt koexistierenden Räume nicht nur physisch, sondern auch virtuell, sind sie Klang, Schrift, Psychologie und vieles mehr. Ihre Beziehung untereinander schafft Raum für die Erinnerung, neue Erfahrungen und tausend noch nicht gelebte Gefühle.

Es ist nicht verwunderlich, dass von Gonzalez-Foersters Arbeit bereits als von einer Zeitmaschine gesprochen wurde. Ähnlich wie bei dieser sind ihre *environments* dazu in der Lage, das *Beamen* (im übertragenen Sinne) zu suggerieren, das einer Teleportationsmaschine in der Zukunft irgendwann einmal gelingen könnte. Sowohl in PARK/PLAN D'ÉVASION als auch in UNE CHAMBRE EN VILLE (1996) ist das spürbar. Bei Ersterem trifft man auf völlig verschiedenartige Objekte aus unterschiedlichen Weltgegenden; beim Zweiten ermöglichen uns Fernsehen, Zeitung und Telefon den Zugang zu anderen, ausserhalb liegenden Orten. Sämtliche Räume stehen miteinander in Verbindung, wobei sie unendliche Möglichkeiten eröffnen und all diese verdichteten Orte in einer einzigen Intention verbinden, wie als Folge eines Science-Fiction-Romans.

Die Dominique Gonzalez-Foerster-*experience* ist ein Geschenk, eine Erfahrung der Offenheit, auf einem Spaziergang im Innern, bei dem man, schnell oder langsam gehend, sich versenkt, um aufzutauchen in einer symbolischen psycho-räumlichen Umgebung – die frei ist wie die Tropen –, sogar bei geschlossenen Augen in einem OfficeMax.

(Übersetzung aus dem Spanischen: Susanna Mende)

- 1) *Knaurs Lexikon A-Z*, München, Droemer Knaur, 1969, S. 705.
- 2) Siehe Martin Heidegger, *Die Kunst und der Raum*, St. Gallen, Erker Verlag, S. 3–8.
- 3) Dominique Gonzalez-Foerster and Jens Hoffmann, *Tropicale Modernité*, Fundación Mies van der Rohe, Barcelona / Zürich, jrp/ringier, S. 26.
- 4) Emmanuel Lévinas, *Totalität und Unendlichkeit, Versuch über die Exteriorität*, übersetzt von Wolfgang Nikolaus Krewani, Freiburg i.Br. / München: Karl Alber, 2003. S. 23.

DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER,
SOLARIUM, 2007, with Nicolas
Ghesquière, exhibition view / Ausstel-
lungsansicht, ARC-Musée d'Art Mo-
derne de la Ville de Paris.



EDITION FOR PARKETT 80

DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER

CALENDARIO 2020, 2007

Calendar for 12 months in 12 years (January 2008–December 2020)

14 prints, including 2 by Philippe Parreno, color silkscreen on Munken 350 g/m²,

Paper size 16 1/2 x 19" each,

Image size 11 1/2 x 16 3/4", bound.

Printed by Atelier Lorenz Boegli, Zurich.

Edition of 45 / XX, numbered and signed.

Kalender für 12 Monate in 12 Jahren (Januar 2008–Dezember 2020)

14 Farbsiebdrucke, davon 2 von Philippe Parreno, auf Munken 350 g/m²,

Papierformat je 42 x 46,6 cm,

Bildformat 28,6 x 42,6 cm, geheftet.

Gedruckt von Atelier Lorenz Boegli, Zürich.

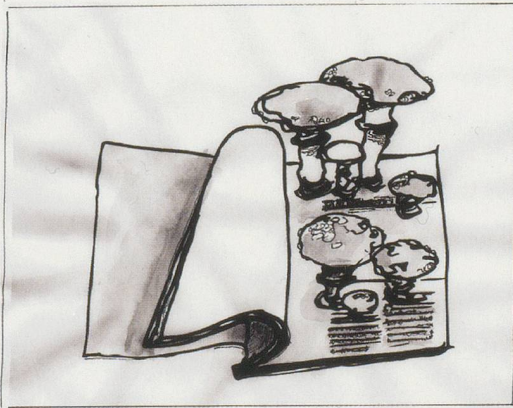
Auflage 45 / XX, nummeriert und signiert.

JAN 2008



	1	2	3	4	5	6
7	8	9	10	11	12	13
14	15	16	17	18	19	20
21	22	23	24	25	26	27
28	29	30	31			

CALENDARIO 2020



FEB 2009



						1
						8
9	10	11	12	13	14	15
16	17	18	19	20	21	22
23	24	25	26	27	28	

M a r k G r o t j a h n

MARK GROTJAHN, UNTITLED (3 TIERED PERSPECTIVE), 1998, oil on linen, 60 x 48" /
OHNE TITEL (3-STUFIGE PERSPEKTIVE), Öl auf Leinen, 147 x 122 cm. (PHOTO: ANTON KERN GALLERY, NEW YORK)



IN THE *Center* OF THE *Infinite*

DOUGLAS FOGLE

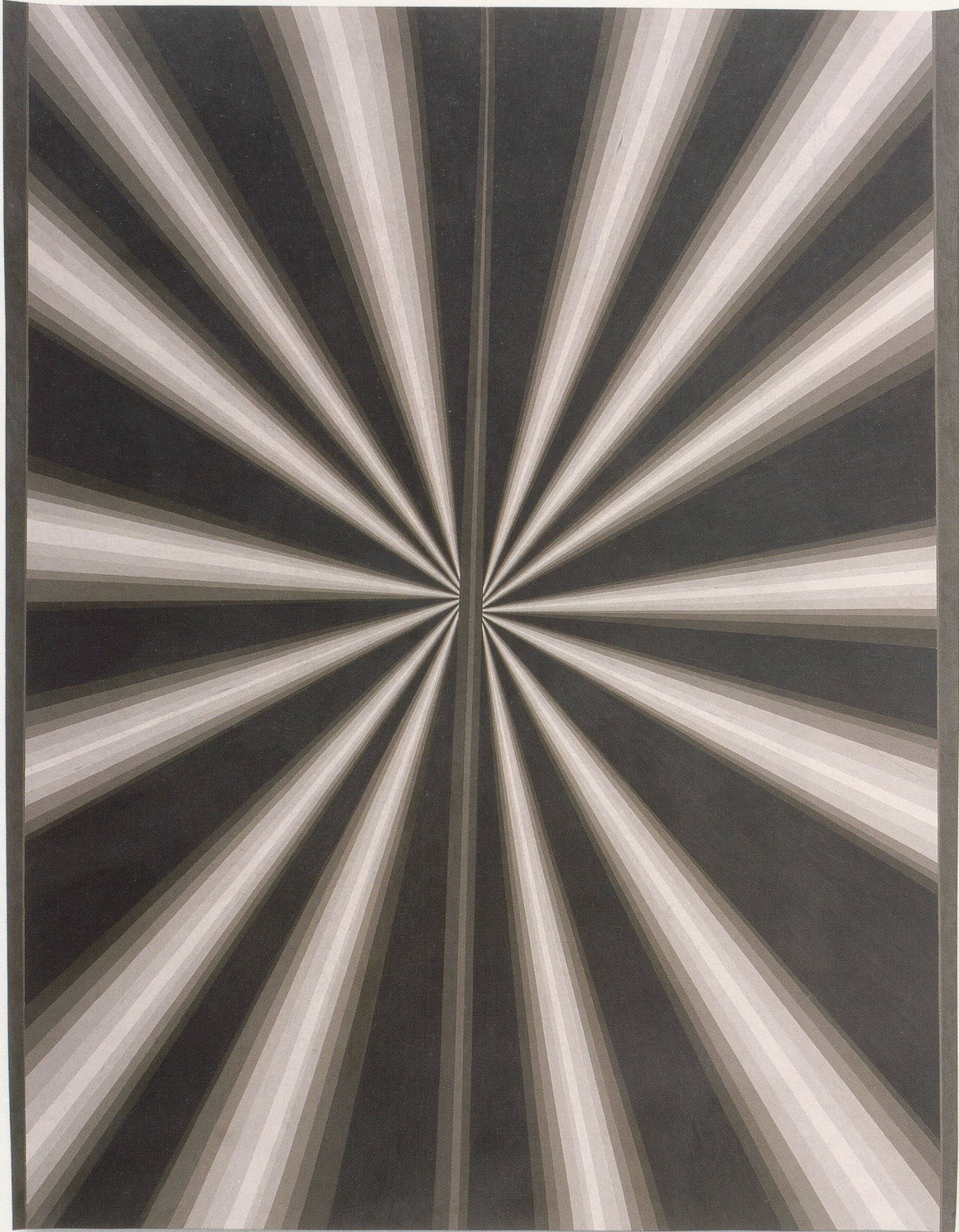
"Borges speaks of a labyrinth that is a straight line, invisible and unceasing. Overwhelming in its symmetries, the architecture of the planetarium is more labyrinthian. Circular, insular, windowless, it renders the mind itself invisible. An artistic conception on the inconceivable, it conforms to no outer necessity. Edges blur as one tries to distinguish an outline. The ambulatories become vast interminable spaces; traversing them becomes an interstellar journey. Once such expectations occur, there no longer exist any realities. Just vague disorders and contingencies. The planetarium becomes the same size as the universe; which it is. Perplexed, dizzied, one encounters here a cosmic nostalgia. Vertigo at contemplating man's most futile gesture—patrimony of the infinite. Above the staircase a sign: solar system and restrooms."¹⁾

DOUGLAS FOGLE is curator of contemporary art at the Carnegie Museum of Art in Pittsburgh and curator of the 55th Carnegie International.

In their 1966 essay "The Domain of the Great Bear," Mel Bochner and Robert Smithson take us on an analytical *dérive* through the Hayden Planetarium at the American Museum of Natural History in New York moving from the architecture of the building itself to a reading of the planetarium's celestial projection show. They eventually end up offering a commentary on the planetarium's artist renditions of the cosmological cataclysm that will be heralded by the death of our sun. It is a very heavy Smithsonian moment with its invocation of the vastness of geological (or in this case cosmological) time, entropy, and the end of history. Every time I think back on this text though, all I can remember is the sign with the phrase "SOLAR SYSTEM & RESTROOMS" that is itself depicted graphically in their essay accompanied by a directional ideogram of a hand pointing us towards our rendezvous with our individual destinies, whether they might be of the cosmological or urological variety. Its prominent placement in the essay

MARK GROTJAHN, UNTITLED (LARGE COLORED BUTTERFLY WHITE BACKGROUND 9 WINGS), 2005,
colored pencil on paper, 71 1/2 x 47 5/8" / OHNE TITEL (GROSSER FARBIGER SCHMETTERLING WEISSER
HINTERGRUND 9 FLÜGEL), Farbstift auf Papier, 181,6 x 120 cm. (PHOTO: BLUM & POE, LOS ANGELES)





MARK GROTJAHN, *UNTITLED (FRENCH GREY 10-90% BUTTERFLY)*, 2006,
 colored pencil on paper, 61 1/2 x 48" / *OHNE TITEL (FRANZÖSISCHES GRAU 10-90%*
SCHMETTERLING), Farbstift auf Papier, 156,2 x 122 cm. (PHOTO: BLUM & POE, LOS ANGELES)

makes one wonder if the authors are taking the piss out of us by displacing the sublime with the urinal. Whether taking us on a tour of the planetarium or the so-called monuments of Passaic, New Jersey, Smithson was always skirting this line between the serious and the absurd and the infinite and the quotidian.

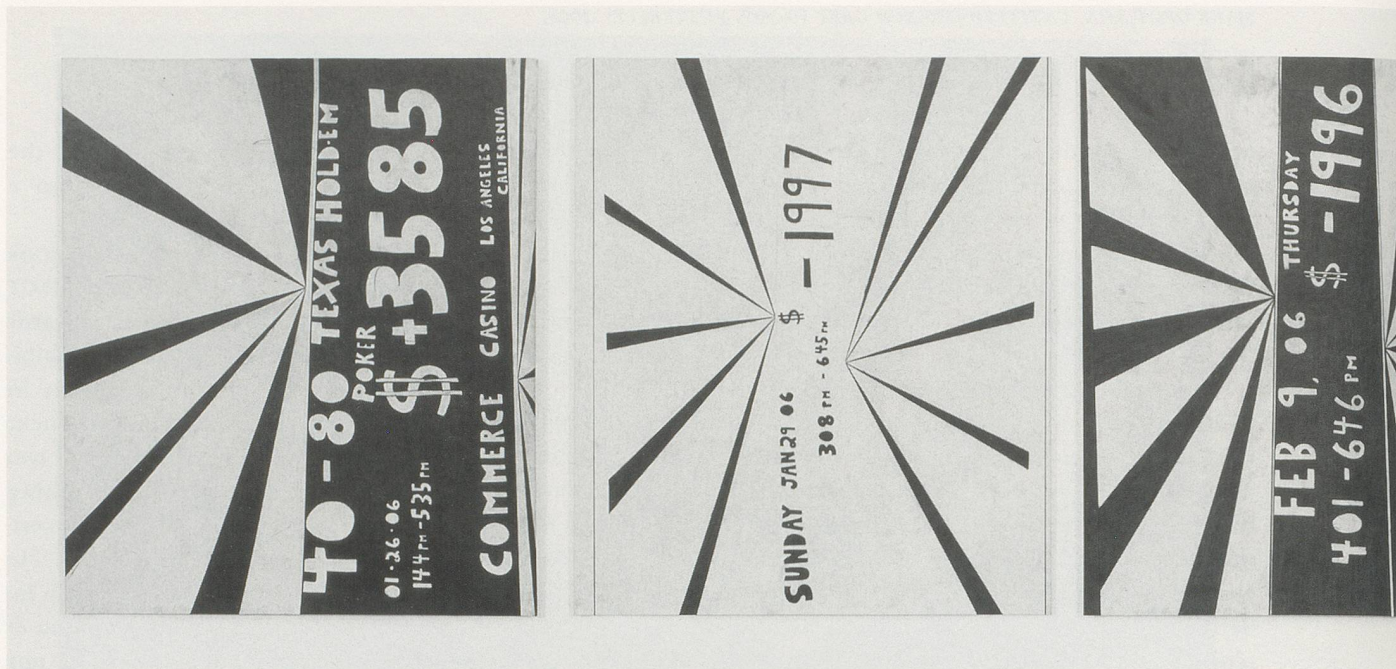
The same paradox between the infinite and the banal might help us approach the work of Mark Grotjahn. In considering his drawings and paintings we begin to see something of a similar respiration between the poles of the cosmic and the everyday, the systemic and the idiosyncratic, and the rational and the absurd. All of this takes place on a stage defined by the interchangeability and blurring of the abstract and the figurative that lies at the perpetually shifting center of his work.

Grotjahn began his career in the Bay Area and Los Angeles in the mid 1990s looking at signs not so different from the one Bochner and Smithson describe. In his case, he became fascinated with the ad hoc hand-made signs found at local supermarkets, burrito stands, and other various neighborhood restaurants. In his *SIGN EXCHANGE PROJECT* that he began as early as 1992, Grotjahn would make an offer to these shop owners to replace the signs that he found interesting with identical, newly hand-painted replicas. After completing his doppelganger versions he would bring them back to the shops and then exhibit the originals in the gallery as his artwork. Many of these works were simple hand-written notes delimiting the behavior of patrons in a convenience store such as "NO I.D., NO BEER," or "LEAVE ALL BAGS AT THE FRONT." They could, of course, get much more elaborate and might include a text such as "House 'Special' Soup with Rice \$5" with an elaborate rendering of a bowl of steaming hot soup. These were simple Duchampian gestures that in each case reiterated the conceptual and performative basis of his work. They were something more though as well. This repetitive mimicry of the finite world would, in a very strange way, lead Grotjahn into an

exploration of the infinite as he moved from the verisimilitude of his mimetic performances to a graphic exploration of illusionistic space itself.

The multiplication of the everyday world that took place in Grotjahn's *SIGN REPLACEMENT PROJECT* found another manifestation as he turned towards what seemed to be abstraction. In his first exhibition at Blum & Poe Gallery in Santa Monica in 1998 the artist showed a group of his sign works next to a set of paintings that each were composed of two or three competing and tiered perspectival vanishing points by deploying colorful orthogonals that receded into their own independent horizon lines. He began these investigations with drawings in which he used colored pencils to graphically delineate what at first seem to be abstract triangular patterns. As our eyes move vertically across their surfaces, though, we start to make our way through what almost seem like a set of cinematic storyboards, each with two or three different takes on an exterior establishing shot of an unknown landscape. It is as if John Ford had asked a Russian Constructivist to make him graphic renditions of the wide-open spaces of Monument Valley for his film *The Searchers*.

This new way of making pictures offered Grotjahn, in his own words, "a certain graphic form that I could stick with and see how far within that system I could push it."² Stick with it he did as these initial explorations into perspectival space would lead to an enormous body of what the artist calls his "Perspective" drawings and subsequently a body of work he refers to as his "Butterfly" drawings and paintings. In both of these bodies of work Grotjahn turned the axis of his images ninety degrees from a horizontal format to a vertical one while maintaining their multiple vanishing points. With their horizon lines now upended, the works begin to feel radically unmoored as their perspectival spaces list dynamically from side to side. It is interesting that Grotjahn chose to manipulate the system of Renaissance one-point perspective that is often described as the hyper-rational visual embodiment of the Age of Reason. Significant-



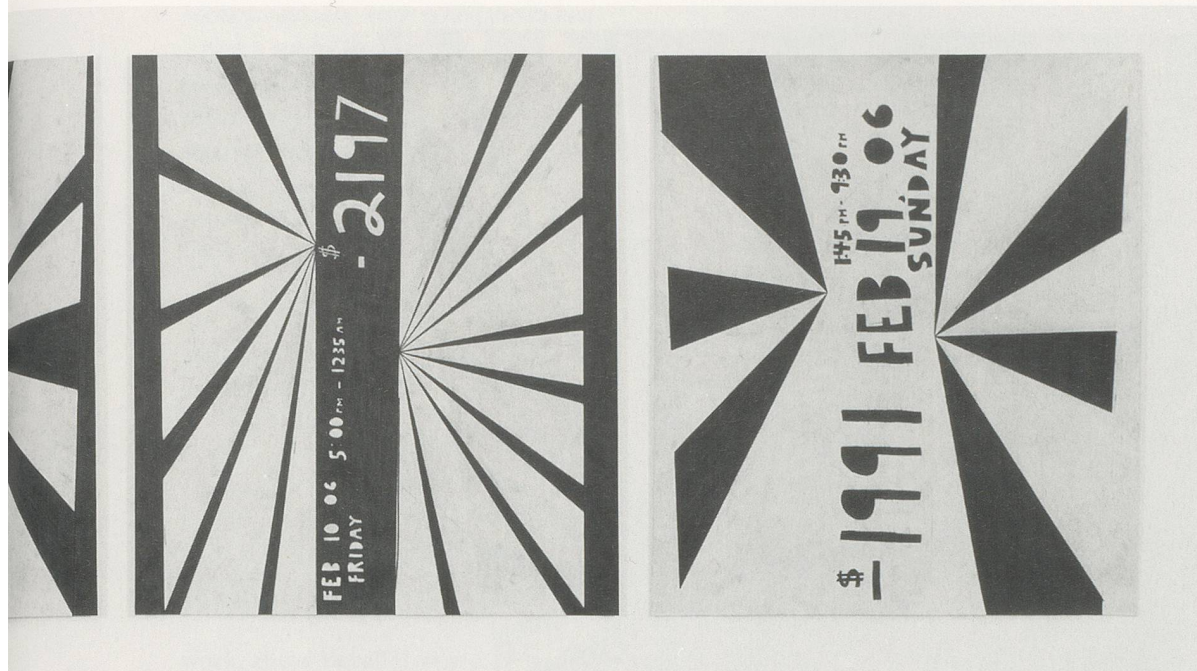
MARK GROTJAHN, *UNTITLED (POKER SET CHICAGO, \$ 10,000 SEED MONEY, 5 DAYS \$ 45-80 TEXAS HOLD'EM, COMMERCE CASINO LOS ANGELES, TOTAL LOSS \$ 4,602)*, 2006, colored pencil on paper, 5 parts, 28 x 24" each / *OHNE TITEL, Farbstift auf Papier, 5 Teile, je 71 x 61 cm.* (PHOTOS: BLUM & POE, LOS ANGELES)

ly, there were a number of different competing systems of perspective operative during the Renaissance (some even using multiple vanishing points) and not simply the singular, one-point linear system popularized by Brunelleschi and Alberti that is often linked to the idea of a dominating Western gaze. What's even more interesting is Grotjahn's unconscious choice to deliberately undermine the idea of a singular perspective by doubling or multiplying it in his drawings, much as he mimetically doubled restaurant signs in his earlier work. This disruption can be seen in its most extreme incarnation in his large-format *Butterfly* drawings in which he pushes the rational system of linear perspective with its innovative creation of pictorial depth into a kaleidoscopic spatial crisis.

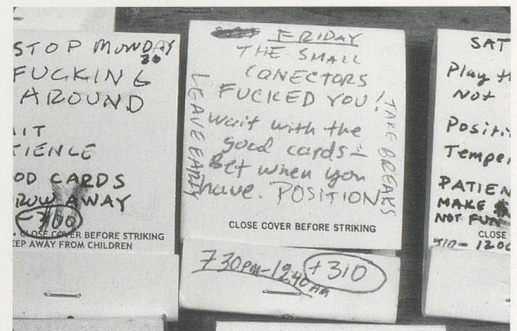
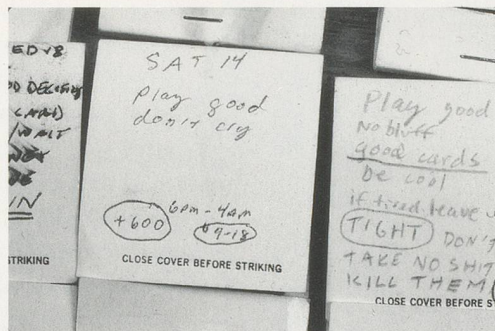
Perhaps the most dramatic example of this dissonant visual effect can be seen in a series of Grotjahn's large-format *Butterfly* drawings that were shown at the UCLA Hammer Museum in 2004. In works such as *UNTITLED (COLORED BUTTERFLY WHITE BACK-*

GROUND 9 WINGS), 2005, the artist adopted a rigorous yet strangely aleatory system of production. After drafting an infrastructure consisting of a set of non-parallel lines that vertically transverse the paper, the artist proceeded to "randomly" choose individual colored pencils from a group that he had pre-approved. Working methodically from left to right and top to bottom Grotjahn then rigorously applied these colors as he created his butterfly "wings." Sometimes the works have six wings, other times eight, nine, or ten. These works also display a kind of archaeological history in abrasions, color loss, and other stigmata that are the results of the artist using these larger drawings as a surface on which to produce other works. They then become a kind of palimpsest showing the marks of their own process of creation.

The effect of these works when shown next to one another is completely vertiginous. The butterflies, whose bodies are the vanishing points of these multiple perspectival systems, literally move across the

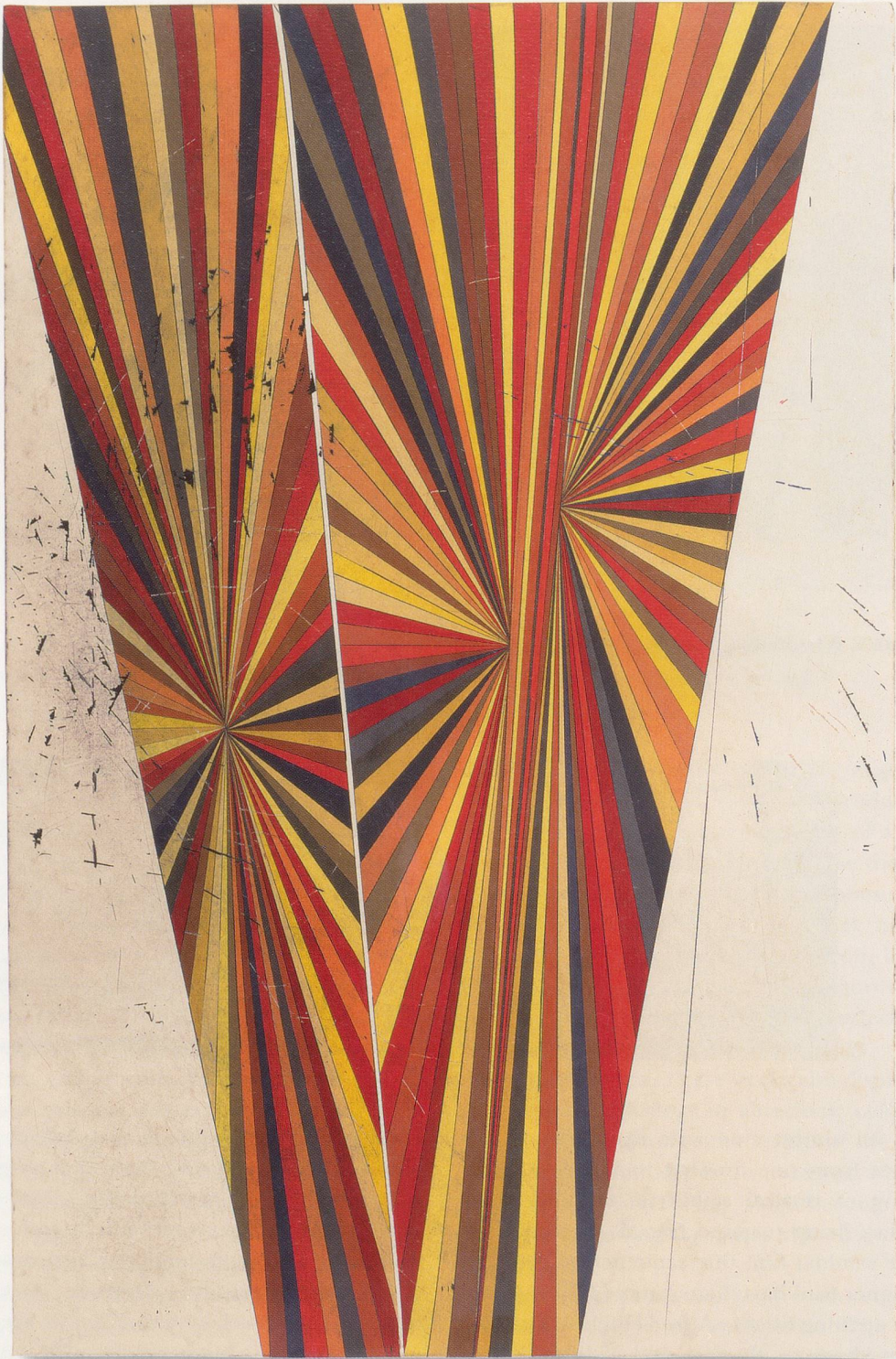


MARK GROTJAHN, *Poker Matches, Texas Hold'em, 2001–2002 / Poker Spiele.*



paper with an almost cinematic dynamism as the viewer moves from one drawing to the next. With a scaffolding of vertical stabilizers defining their spatiality, they bring to mind fractal geometries or perhaps the seminal film title sequences of the legendary designer Saul Bass. I am reminded in particular of Bass's opening titles to Alfred Hitchcock's *North By Northwest* where an abstract grid of lines crosses the screen only to eventually form the contours of

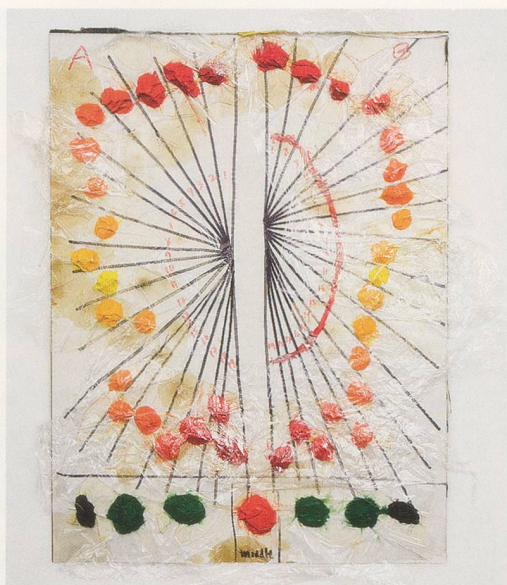
the modernist glass façade that defines the opening shot of the film. As with these film titles, Grotjahn's butterflies hover precipitously close to this line between abstract geometry and illusionistic spatiality, displaying a kind of graphic unconscious that constitutes a paradoxically systematic disruption of a rational and orderly system. What we are left with are a series of unique but parallel worlds. Although drawing is the practice that grounds Mark Grotjahn's



MARK GROTJAHN, *UNTITLED (MULTI-RED 4 WINGS WHITE BACKGROUND)*, 2006, colored pencil on paper, 71 3/4 x 48" / *OHNE TITEL (MEHRFACHES ROT 4 FLÜGEL WEISSER HINTERGRUND)*, Farbstift auf Papier, 182,3 x 122 cm.

(PHOTOS: BLUM & POE, LOS ANGELES)

MARK GROTJAHN, *palette record for TEQUILA SUNRISE*, 2003 / *Farbpalette*.



work, these parallel worlds move out into his paintings as well, taking on a definitively different character. However, in the end it all comes back to the signs.

Last year Grotjahn morphed his butterflies together with his signs in a series of drawings commissioned from the University of Chicago. The resulting five drawings, *UNTITLED (POKER SET CHICAGO, \$10,000 SEED MONEY, 5 DAYS \$40-80 TEXAS HOLD'EM, COMMERCE CASINO LOS ANGELES, and TOTAL LOSS \$4,602)*, 2006, document a series of days in which he played poker with his commission money by graphically inscribing his winnings and losses into his butterflies (he lost more than he won in the end). It is this willingness to gamble, to play a set of different possible artistic permutations and combinations that have given so many critics trouble.

Some people have not been able to wrap their heads around the multiple artistic personas of Mark Grotjahn, pointing perplexedly to the seemingly paradoxical simultaneity in his work of the "mimetic" sign paintings and drawings, the "abstract" perspective and butterfly works, and the turgidly "expressive" faces, masks, and flowers that occupy the realm of the "figurative." The truth is that all of these works are simultaneously figurative and abstract, mimetic and expressive, systematic and idiosyncratic. Like Bochner and Smithson, Grotjahn manifests a playful-

ness in his work that belies an antipathy to systems and easy taxonomic categories while paradoxically mimicking those very systems. Like other early conceptual artists such as Douglas Huebler, there is a sense of humor making its way through the quasi-systematic analysis of the abstract form. "NO I.D., NO BEER." Is this a humorously cheap, handmade copy of a sign or a mimetic spatial displacement by transposition? Even these works manifest a unique personal semiology that investigates multiple permutations of the social conventions of space. Are we simply left with "vague disorders and contingencies" in Grotjahn's work? Yes and no. The center does not hold. Things do fall apart. Bochner and Smithson included an epigraph in their essay in the form of a quote from Pascal stating that "Nature is an infinite sphere, whose center is everywhere and whose circumference is nowhere." The same might be said of the work of Mark Grotjahn.

1) Mel Bochner and Robert Smithson, "The Domain of the Great Bear," *Art Voices* 5, no. 4, pp. 44-51 (Fall 1966) as reprinted in Jack Flam, ed., *Robert Smithson: The Collected Writings* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1996), p. 27.

2) As quoted in Gary Garrels, "Mark Grotjahn" in Laura Hoptman, ed., *54th Carnegie International* (Pittsburgh: Carnegie Museum of Art, 2004), p. 154.

IM Zentrum DER Unendlichkeit

DOUGLAS FOGLE

«Borges spricht von einem Labyrinth, das eine unsichtbare, endlose gerade Linie ist. Die Architektur des Planetariums ist in ihrer überwältigenden Symmetrie noch labyrinthischer. Kreisrund, freistehend, fensterlos, macht sie sogar das Bewusstsein unsichtbar. Sie ist ein künstlerischer Begriff des Unbegreiflichen, der keiner äusseren Notwendigkeit gehorcht. Kanten verschwimmen, wo man versucht, einen Umriss zu erkennen. Die Gänge werden zu riesigen, endlosen Räumen; sie zu durchschreiten wird zu einer Reise durch das Weltall. Wo solche Erwartungen auftreten, gibt es keine Realität mehr. Nur noch vage Unordnung und Zufälle. Das Planetarium wird ebenso gross wie das Universum, das es ist. Verwirrt und benommen stösst man hier auf eine kosmische Sehnsucht. Schwindel ergreift einen, da man die flüchtigste Geste des Menschen betrachtet – die Heimat der Unendlichkeit. Über der Treppe ein Schild: «Solar System & Rest Rooms».»¹⁾

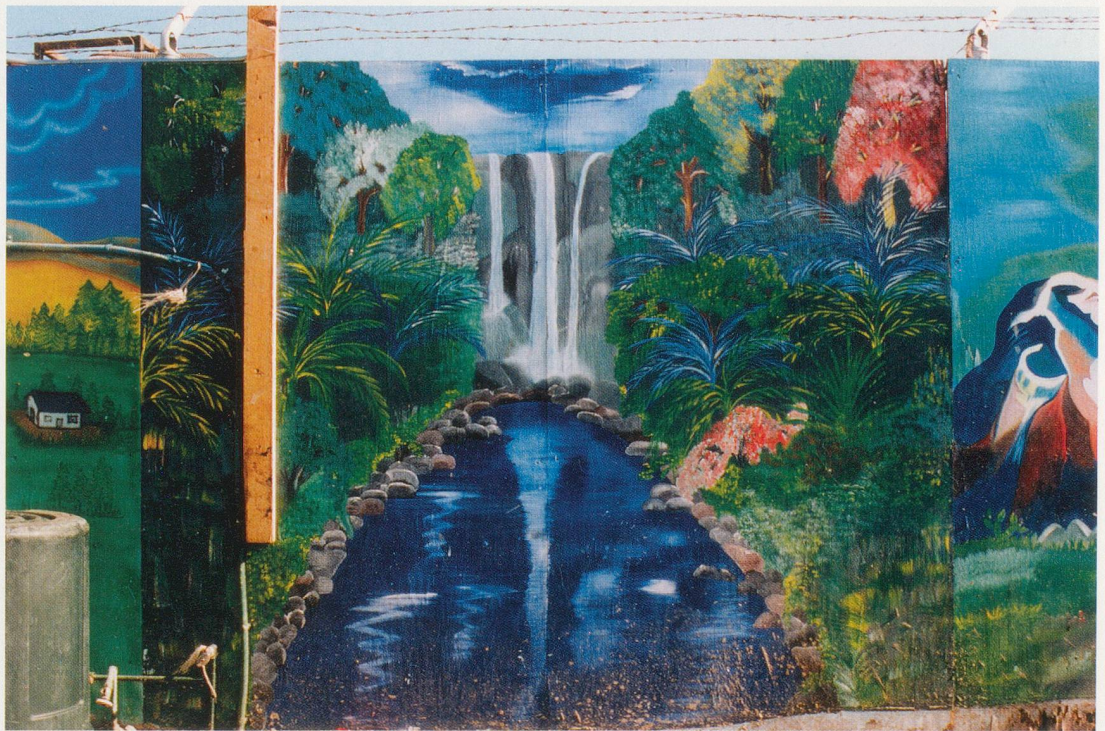
In ihrem Essay «The Domain of the Great Bear» (Das Reich des Grossen Bären) laden uns Mel Boch-

DOUGLAS FOGLE ist Kurator für zeitgenössische Kunst im Carnegie Museum of Art in Pittsburgh und Kurator der «55. Carnegie International», 2008.

ner und Robert Smithson zu einem analytischen Streifzug (*dérive*) durch das Hayden-Planetarium im Naturhistorischen Museum in New York ein. Von der Architektur des Gebäudes ausgehend, schreiten sie fort zur Interpretation der kinoartigen Präsentation der Himmelskonstellationen. Schliesslich kommentieren sie die künstlerischen Darstellungen der kosmischen Katastrophe, die der Kältetod unserer Sonne auslösen wird. Durch die Beschwörung der überwältigenden geologischen (oder in diesem Fall kosmischen) Zeiträume, der Entropie und des Endes der Geschichte gerät dies zu einem geradezu erdrückenden Smithson'schen Moment. Doch jedes Mal, wenn ich an diesen Text denke, erinnere ich mich nur noch an das Schild mit den Worten «SOLAR SYSTEM & RESTROOMS» (Sonnensystem & Toiletten), das im Essay als Graphik abgebildet ist, zusammen mit einem Wegweiser-Ideogramm, einer Hand, die uns den Weg zu unserem eigenen Schicksal weist, sei es kosmologischer oder urologischer Natur. Die prominente Platzierung innerhalb des Essays wirft die Frage auf, ob die Autoren uns verarschen wollen, indem sie das Erhabene durch das Pissoir in Schach halten. Ob er uns durch das Planetarium führt oder zu den sogenannten Monumenten von Passaic, New



MARK GROTTJAHN, EL GRAN BURRITO, 2002, billboard /
Reklametafel. (PHOTO: BLUM & POE, LOS ANGELES)



MARK GROTTJAHN, EL GRAN BURRITO, 2002, parking lot mural /
Parkplatz-Mauerbild. (PHOTO: BLUM & POE, LOS ANGELES)



Jersey, Smithson bewegt sich immer auf dieser Grenzlinie zwischen Ernst und Absurdität, Unendlichem und Alltäglichem.

Dasselbe paradoxe Verhältnis zwischen dem Unendlichen und dem Banalen könnte uns auch den Zugang zu Mark Grotjahns Arbeiten erleichtern. Beim Betrachten seiner Zeichnungen und Bilder zeigt sich plötzlich eine ähnliche Atembewegung zwischen den Polen des Kosmischen und Alltäglichen, des Systemischen und Idiosynkratischen, des Rationalen und Absurden. All dies spielt sich auf einer Bühne ab, die von jenem Vertauschen und Verwischen von Abstraktem und Figürlichem bestimmt wird, das im sich laufend verlagernden Zentrum seiner Arbeit steht.

Grotjahns Karriere begann in der Bay Area von San Francisco und in Los Angeles Mitte der 90er Jahre. Er studierte Schilder, die sich gar nicht so sehr von dem bei Bochner und Smithson erwähnten unterscheiden. Er war zunehmend fasziniert von den spontan von Hand angefertigten Schildern der lokalen Supermärkte, Burrito-Imbiss-Stände und diversen Restaurants in der unmittelbaren Umgebung. In seinem SIGN EXCHANGE PROJECT (Schildertauschprojekt), das er bereits 1992 startete, machte Grotjahn den Ladenbesitzern jeweils das Angebot, Schilder, die er interessant fand, durch identische, handgemalte Repliken zu ersetzen. Sobald er seine Duplikate fertiggestellt hatte, brachte er sie in den Laden zurück und stellte die Originale in der Galerie als seine eigenen Kunstwerke aus. Viele dieser Arbeiten waren schlichte handschrift-

liche Notizen, welche die Haltung der Ladenbesitzer umrissen, wie etwa «NO I.D., NO BEER» oder «LEAVE ALL BAGS AT THE FRONT» («Ohne Ausweis kein Bier» beziehungsweise «Alle Taschen am Eingang deponieren»). Manchmal waren sie natürlich sehr viel komplexer und enthielten Texte wie «House 'Special' Soup with Rice \$ 5» samt detaillierter Wiedergabe einer Schüssel dampfend heisser Suppe. Die Arbeiten waren einfache Duchamp'sche Gesten, die ein ums andere Mal die konzeptuelle und performative Basis seiner Arbeit bekräftigten. Doch sie waren auch etwas mehr. Die repetitive Nachahmung der endlichen Welt sollte Grotjahn seltsamerweise zur Erforschung des Unendlichen führen, indem er von der grösstmöglichen Plausibilität seiner mimetischen Bemühungen zur graphischen Erforschung des illusionistischen Raumes an sich übergang.

Die Multiplikation der Alltagswelt, die Grotjahns SIGN REPLACEMENT PROJECT vollzog, fand eine andere Ausdrucksform, als er sich der Abstraktion zuzuwenden begann. In seiner ersten Ausstellung in der Blum & Poe Gallery in Santa Monica, 1998, zeigte der Künstler einige seiner Schilder-Arbeiten neben einer Reihe von Gemälden, die jeweils zwei oder drei widerstreitende Fluchtpunkte in unterschiedlicher Höhe aufwies; sie zeigten bunte rechtwinklige Figuren, die bis an ihre je eigene unabhängige Horizontlinie zurückreichten. Er begann diese Untersuchungen anhand von Zeichnungen, in denen er Farbstifte benützte, um etwas zu skizzieren, was auf den ersten Blick wie ein abstraktes Dreiecksmuster aussieht. Doch während unsere Augen senk-

Left page / linke Seite:

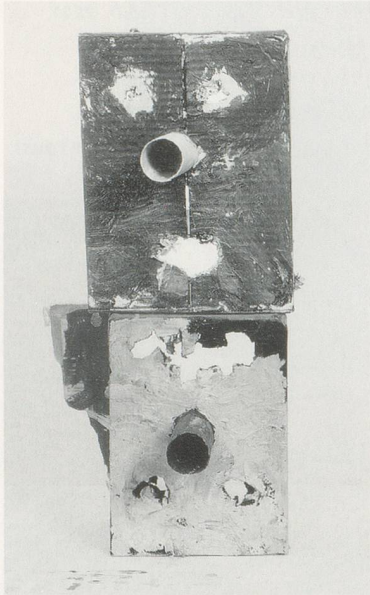
Flower Stand / Blumenstand, 2002. (PHOTOS: BLUM & POE, LOS ANGELES)

MARK GROTJAHN, UNTITLED (FLOWER STAND), 1996,
plywood, latex paint, casters / OHNE TITEL (BLUMENSTAND),
Sperrholz, Latexfarbe, Rollen.

MARK GROTJAHN, UNTITLED, 2005,
oil on canvas, 58 x 48" /
OHNE TITEL, Öl auf Leinwand,
147,3 x 122 cm.

(PHOTO: ANTON KERN GALLERY, NEW YORK)





MARK GROTTJAHN, MASKEN, oil on cardboard /
MASKEN, Öl auf Karton.
(PHOTO: BLUM & POE, LOS ANGELES)

recht über die Oberfläche wandern, beginnen wir einen Weg durch diese Struktur zu suchen, die fast wie die Bilderserie eines Filmstoryboards wirkt, bei dem jedes Bild zwei oder drei verschiedene Anfangseinstellungen einer unbekanntenen Landschaft zeigt. Es ist, als hätte John Ford einen russischen Konstruktivisten gebeten, für seinen Film *The Searchers* (*Der schwarze Falke*) in wenigen Strichen die Weiträumigkeit des Monument Valley festzuhalten.

Diese neue Art des Bildermachens lieferte Grotjahn, wie er selbst sagt, «eine gewisse graphische Form, an der ich festhalten konnte, um zu sehen, wie weit sie sich in diesem Rahmen forcieren liess». ²⁾ Und er hielt tatsächlich an ihr fest, denn die anfänglichen Erkundungen des perspektivischen Raums führten zu einem beachtlichen Korpus «perspektivischer» Zeichnungen, wie der Künstler sie nennt, und in der Folge zu einem Werkkomplex, den er als seine «Schmetterlingszeichnungen und -bilder» bezeichnet. In beiden Fällen drehte Grotjahn die Bildachse jeweils um 90 Grad, vom horizontalen Format zum vertikalen, wobei er die Vielzahl der Fluchtpunkte beibehielt. Durch die nun senkrecht stehenden Horizontlinien wirken die Bilder wie nicht verankert und es entsteht eine Dynamik, welche die perspektivischen Räume laufend von einer Seite auf die ande-

re kippen lässt. Es ist interessant, dass Grotjahn sich zur Verfälschung jenes Systems der Ein-Punkt-Perspektive der Renaissance entschlossen hat, das gern als hyperrationale visuelle Verkörperung des Zeitalters der Aufklärung dargestellt wird. Bezeichnenderweise gab es in der Renaissance eine ganze Reihe unterschiedlicher konkurrierender perspektivischer Systeme (einige sogar mit mehreren Fluchtpunkten), und nicht etwa nur dieses eine, durch Brunelleschi und Alberti populär gewordene lineare Ein-Punkt-System, das oft mit der Idee eines alles beherrschenden abendländischen Blicks in Verbindung gebracht wird. Noch interessanter ist jedoch Grotjahns unbewusste Entscheidung, die Idee der singulären Perspektive bewusst zu unterlaufen, indem er diese in den Zeichnungen verdoppelt oder multipliziert, ganz ähnlich, wie er früher Restaurantschilder mimetisch verdoppelt hat. Der extremste Ausdruck dieses Bruchs sind seine grossformatigen *Butterfly*-Zeichnungen; hier treibt er das rationale System der Linearperspektive und dessen innovative Erfindung der räumlichen Tiefenwirkung in einen kaleidoskopartigen räumlichen Krisenzustand.

Das vielleicht dramatischste Beispiel dieses visuellen Missklangs wird in einer Serie der grossen *Butterfly*-Zeichnungen sichtbar, die 2004 im Hammer Museum der University of California in Los Angeles (UCLA) ausgestellt war, UNTITLED (LARGE COLORED BUTTERFLY WHITE BACKGROUND 9 WINGS) – (Grosser bunter Schmetterling weisser Hintergrund 9 Flügel), 2004. Bei jeder dieser Arbeiten hat der Künstler ein striktes, aber dennoch seltsam aleatorisches Vorgehen gewählt. Nach dem Skizzieren einer Infrastruktur, bestehend aus einer Reihe nicht paralleler Linien, die sich annähernd vertikal über das Papier ziehen, griff sich der Künstler jeweils nach dem Zufallsprinzip einen Farbstift aus einer vorher bereitgestellten Palette. Indem er sich systematisch von links nach rechts und von unten nach oben vorarbeitete, verwendete Grotjahn diese Farben zur Erstellung seiner Schmetterlings-«Flügel». Manchmal sind es sechs Flügel, manchmal acht, neun oder zehn. Durch Scheuerstellen, teilweise Farbverluste und andere Verletzungsspuren lassen die Arbeiten auch eine Art Archäologie oder Geschichte erkennen. Das kommt daher, dass Grotjahn diese

grösseren Zeichnungen als Unterlage für andere Arbeiten verwendet hat. So werden sie zu einer Art Palimpsest, der die Spuren seines eigenen Entstehungsprozesses trägt.

Werden diese Arbeiten nebeneinander präsentiert, ist ihre Wirkung absolut Schwindel erregend. Die Schmetterlinge, deren Körper die Fluchtpunkte der multiplen Perspektiven bilden, flattern buchstäblich und beinahe filmartig über das Papier, während der Betrachter sich von einer Zeichnung zur nächsten bewegt. Mit ihrem Gerüst aus stabilisierenden, die einzelnen Raumsegmente begrenzenden Vertikalen erinnern sie an geometrische Fraktale oder auch an die bahnbrechenden Filmvorspann-Sequenzen des legendären Designers Saul Bass. Ich denke dabei insbesondere an den Vorspann zu Alfred Hitchcocks *North By Northwest* (*Der unsichtbare Dritte*), wo ein abstraktes Liniennetz schliesslich in die Struktur der modernen Glasfassade übergeht, die in der ersten Einstellung des Films zu sehen ist. Wie in diesem Vorspann schweben Grotjahns Schmetterlinge steil an der Grenze zwischen abstrakter Geometrie und illusionistischem Raum und entwickeln eine Art graphisches Unbewusstes, das einen paradox systematischen Bruch mit der rationalen Ordnung darstellt. Am Ende sehen wir uns einer Reihe einmaliger Parallelwelten gegenüber. Obwohl die Zeichnung die Grundlage von Grotjahns Arbeit bildet, greifen diese Parallelwelten auch auf seine Malerei über und nehmen dort einen völlig anderen Charakter an. Zuletzt führt aber alles wieder auf die Schilder zurück.

Letztes Jahr hat Grotjahn in einer Serie von Zeichnungen, die im Auftrag der University of Chicago entstanden, seine Schmetterlinge mit den Schildern verschmelzen lassen. Die fünf Zeichnungen, UNTITLED, 2006, (POKER SET CHICAGO; \$ 10'000 SEED MONEY; 5 DAYS \$ 40–80 TEXAS HOLD'EM; COMMERCE CASINO LOS ANGELES; TOTAL LOSS \$ 4602),³⁾ dokumentieren eine Reihe von Tagen, an denen er mit dem ihm für den Auftrag zur Verfügung gestellten Geld Poker spielte und die erzielten Gewinne und Verluste graphisch in seine Schmetterlingszeichnungen eintrug. Am Ende hatte er mehr verloren als gewonnen. Diese Bereitschaft zu spielen, eine Reihe verschiedener künstlerischer Verwandlungs-

und Kombinationsmöglichkeiten durchzuspielen, hat vielen Kritikern Mühe bereitet.

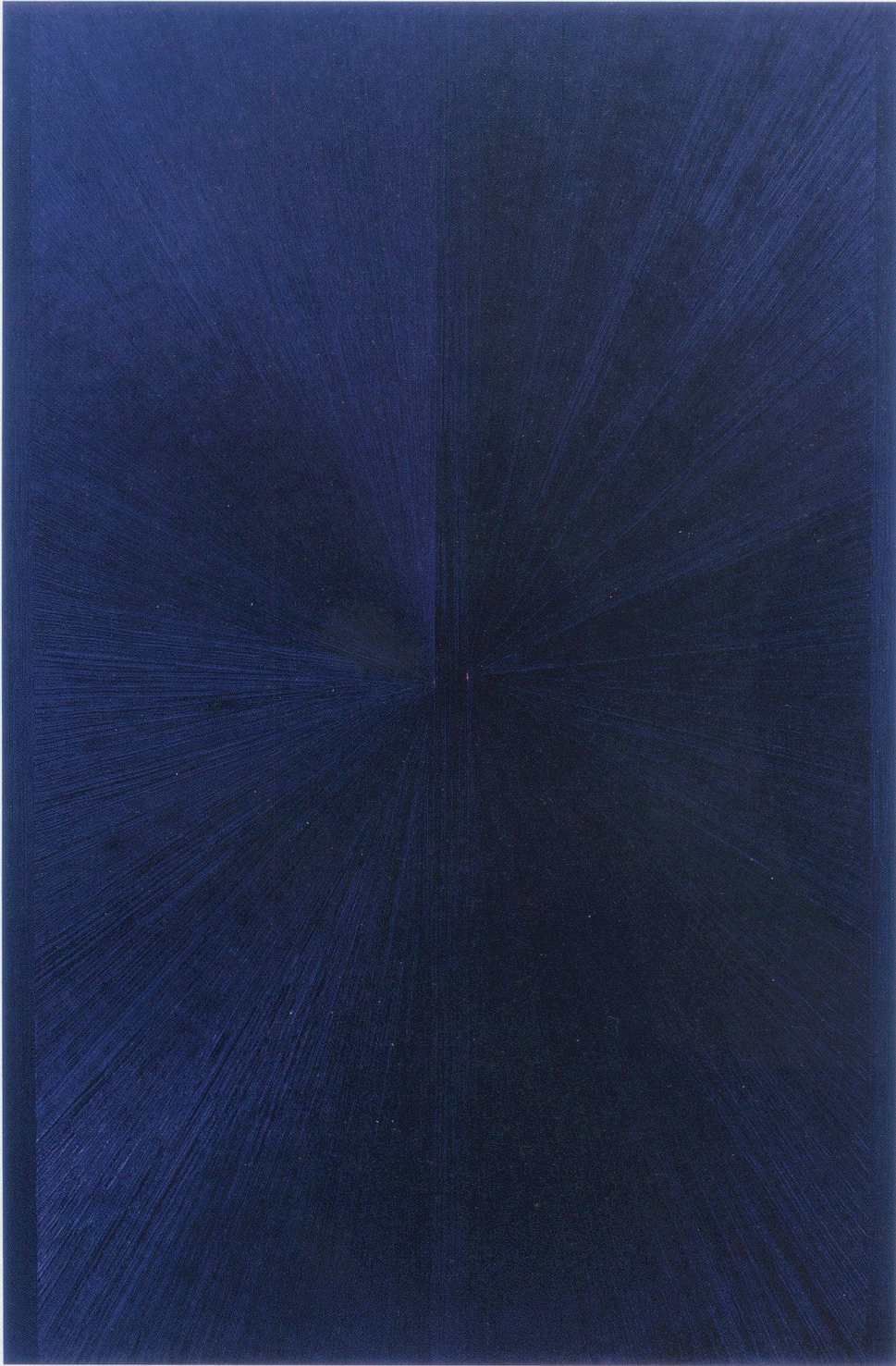
Manche Leute waren nicht in der Lage, die multiplen Künstlerpersönlichkeiten von Mark Grotjahn zu verstehen, und kreideten ihm verwirrt die scheinbar paradoxe Gleichzeitigkeit seiner mimetischen Bilder und Zeichnungen von Schildern, seiner «abstrakten» Perspektiven und Schmetterlingsbilder, seiner schwülstig «expressiven», «figürlichen» Gesichter, Masken und Blumen an. In Wahrheit sind all diese Arbeiten zugleich figürlich und abstrakt, mimetisch und expressiv, systematisch und idiosynkratisch. Wie bei Bochner und Smithson stossen wir auch in Grotjahns Werk auf eine spielerische Leichtigkeit, die vorgibt sich allen Systemen und einfachen taxonomischen Kategorien zu verweigern, während sie paradoxerweise genau diese Systeme imitiert. Wie bei frühen Konzeptkünstlern, etwa Douglas Huebler, fliesst hier ein Sinn für Humor in die pseudosystematische Analyse der abstrakten Form mit ein. NO I.D., NO BEER, ist dies nur ein billiger Witz, die handgefertigte Kopie eines Schildes, oder eine mimetische Raumverschiebung mittels Transposition? Selbst diese Arbeiten sind Ausdruck einer einzigartigen persönlichen Semiotik, welche die veränderliche Vielfalt der gesellschaftlichen Raumordnungen untersucht. Bietet uns Grotjahns Werk am Ende nur «vage Unordnung und Zufälle»? Ja und nein. Das Zentrum hält nicht stand. Die Dinge fallen auseinander. Bochner und Smithson schicken ihrem Essay einen Satz Pascals voraus: «Die Natur ist eine unendliche Kugel, deren Mittelpunkt überall und deren Umfang nirgends ist.» Dasselbe könnte man von Mark Grotjahns Werk sagen.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Mel Bochner und Robert Smithson, «The Domain of the Great Bear», *Art Voices*, Jg. 5, Nr. 4 (Herbst 1966), S. 44–51, hier zit. nach Robert Smithson, *Gesammelte Schriften*, hg. v. Eva Schmidt und Kai Vöckler, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2000, S. 43.

2) Vgl. Gary Garrels, «Mark Grotjahn», in: *54th Carnegie International*, hg. v. Laura Hoptman (Carnegie Museum of Art, Pittsburgh 2004), S. 154.

3) OHNE TITEL, 2006 (Pokerset, Chicago; 10'000 \$ Startkapital; 5 Tage 40–80 \$ Texas hält sie; Wirtschaftskasino Los Angeles; Gesamtverlust 4'602 \$).



MARK GROTJAHN, UNTITLED (BLUE PAINTING LIGHT TO DARK I), 2005, oil on linen, 75 x 49" / OHNE TITEL (BLAUES GEMÄLDE HELL BIS DUNKEL I), Öl auf Leinen, 190,5 x 124,5 cm. (PHOTO: ANTON KERN GALLERY, NEW YORK)

Within Blue

GARY GARRELS

Mark Grotjahn's most recent paintings to be publicly shown are a series of eleven large works of varying dimensions rendered in shades of shimmering blue.¹⁾ Like all of Grotjahn's abstract paintings since 2001, these are vertical in orientation, with relatively thin bands of color (slightly shifting in width from top to bottom) dividing each painting in the center and bounding the left and right sides. Elongated triangular forms on both sides of the middle band create a pinwheel from (or with) two center points that do not perfectly meet. The tone of blue in each of the triangular forms changes progressively and consistently, but almost indiscernibly; as a clock's hand in reverse would move from noon to midnight, the blues at the beginning and end of a rotation meet at the top in distinct contrast. In earlier paintings, each triangular form maintained a distinct structure and tone, but in these new paintings the division between the forms is relatively indistinct; at times they almost melt into the overall rhythm of striated brushstrokes. Also, upon closer inspection, tiny specks of bright underlying ground color occasionally peek through the seams meeting between forms. Most strikingly, these glimpses of color also appear at the center of the canvas on either side of the central band where the tips of the triangular forms hesitatingly converge. Then, barely visible, the ground color emerges as a nervous, almost unnoticeable, fine band at the bottom of the canvas.

Overall, these paintings are elegant, sumptuous, and glamorous; they hold the wall boldly, with assuredness. Even in the roughness of the studio environment, where they were when

GARY GARRELS is Chief Curator and Deputy Director, Exhibitions and Public Programs, Hammer Museum, UCLA, Los Angeles.



MARK GROTJAHN, *studio views / Atelier Ansichten*, 2007. (PHOTOS: ANTON KERN GALLERY, NEW YORK)

I first saw them, they gracefully invited my stare. Voluptuous, but at ease, each painting did not relinquish its overall sense of being a seamless whole, a thing, in other words, greater than the sum of its parts, even as careful inspection began to parse each painting's complex structure and reveal smaller nuances and details.

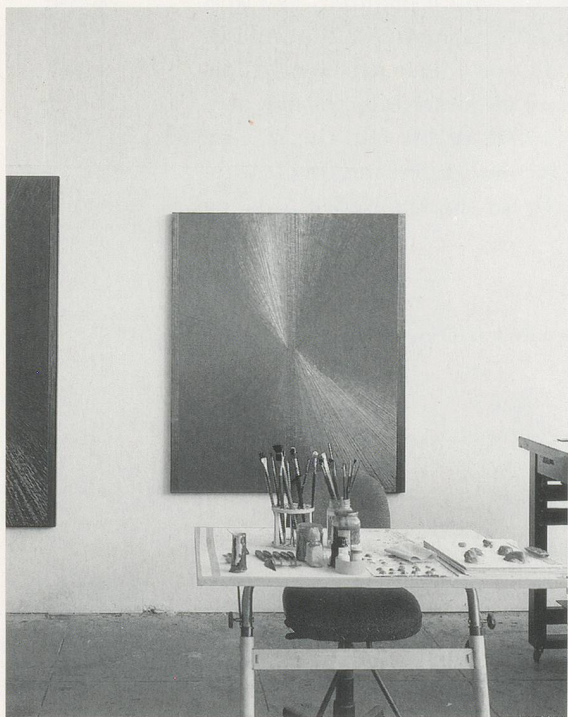
These works awaken an awareness of the obdurate, incommensurate, and, finally, inexplicable experience of abstract painting, a form forged almost a hundred years ago, which, while given up for dead at many points along the way, has remained. Yet, as Robert Ryman once remarked in a talk at the Dannheisser Foundation in downtown Manhattan in the late 1980s: abstract painting is still a young form, which is only beginning to be discovered and developed.

At some level, abstract painting is simple and basic. Paint, as a liquid, is applied to a canvas; it congeals, stiffens, hardens. Color and light, surface and texture, a relationship to plane and space are its basic attributes. A reproduction can never suffice nor convey the com-

plexity and ambiguity of the work itself. The experience of looking at an abstract painting is distinct to the medium and form. It is a slow experience, apart from the relentless movement of contemporary life. It is an experience that remains remote for many because it is not like that which is more quotidian, more familiar.

My first such experience was standing in front of a group of Rothko paintings at the Phillips Collection in Washington, D.C., where they were hung in 1960 in a small upper gallery. Intimate and immediate, without barriers, without crowds, I had absolutely no language to describe their effect on me and was terribly uncertain as to what I had experienced. For months and years following, my mind would wander back to those paintings and try to decipher what had occurred. There was an entry into consciousness unknown to me before, a sense of heightened experience, of an acute sensation—like a sound or smell that penetrates and permeates one's being—but now through the eyes. Rothko's paintings had given a focus to my vision, and through this I'd gained a sense of physical being in the world, which was different from anything I had ever known. Now, more than thirty years later, I still find an extraordinary sense of discovery when looking at an abstract painting. The experience is undiminished, continuing to open, no less exhilarating than before. Only now, more nuanced, more differentiated, than that first time. I now go to gaze at an abstract painting—maybe a Rothko, a Ryman, a Marden—with intent. But the uncertainty of the experience, its evanescence and the inadequacy of language to retain or convey the experience even after so many years, remains just as piercing and elusive.

For me, the recent paintings of Mark Grotjahn retain and renew the tradition and potential of abstract painting. They have an intense physicality. The paint is thickly applied, luscious; the process of application, immediate, apparent; but the strokes are timelessly frozen. Their thousand edges bristle, catching light like a fractured prism, but with only white light.



It is difficult for the eye to find a stopping point. With the slightest shift of the body, of the gaze, the glistening sheen of light instantaneously tips, slides, careens across the surface of the canvas, offset by deep, equally unstable, almost black, contrasts. Only near the center of the canvas, in the area where the two sets of points nearly meet, does the whitish gleam of light remain constant. Around and between these denials of color, the blue of the paint asserts its presence, but shifts in tone from the varying pigment content of the different segments. Thus, it is impossible to make a true photographic reproduction of the physicality of the paintings, and the experience of the paintings cannot be fully translated onto the printed page.

The composition of the paintings is likewise unstable. Initially appearing straightforward and nearly symmetrical, the structure of the paintings does not allow a stopping point for the eye. While the composure and calibrated interlocking of the various elements are classical in their initial serenity and confidence, the possibilities for shifts to occur in perception are endless, ceaseless. The bands and the chevrons jostle for control of the sur-

face plane, like fractured tectonic plates, poised to rupture, to crack against each other. Each of these elements has been individually painted, but they are fused, so that the overall surface retains a physical unity, and the edges of the canvas reveal the thickness of the paint, without any backing off or diminishment. The dense paint at the edge becomes a peripheral line, not drawn but made, assertive but tender. The painted surface can be read like a skin, stretched across the canvas, vulnerable, with the slightest remnants of color bleeding out on the side edges, intimating a life, a physical presence under that surface.

The choice of the color blue for this series clearly is neither arbitrary nor unintentional. In the Renaissance, blue was the most difficult color to attain, the most precious, more expensive than gold, and therefore used for sacred subjects, becoming associated with the robes of Christ and especially the Virgin Mary. In our time, Yves Klein patented his own blue—lush, luminous, deep—both an allusion to the historic *sacred blue* of France and, sometimes embedded in sponges, conjuring a distilled, fathomless, primordial ocean. We associate blue with our two endless landscapes—the sea and the sky—and we know their color shifts are the result of constantly changing reflection and absorption of light. The moment of greatest and quickest passage of light is the dawn and the evening, with twilight ceding the most magical and mysterious transformations of vision. So with Grotjahn's new paintings come a *gravitas* of history, an allusion to the immensity of space, and the immediacy of intense and fleeting perception.

The scale of these works, along with their vertical orientation, suggests an anthropomorphic presence. In contrast to earlier paintings by Grotjahn, these are less based on geometric structure. A unity of surface, of brushstroke, has become all the more emphatic. They are suave. They glisten and gleam, confident in their assertive, but elusive, physicality. While they are dark and brooding, the play of light and the bits of revelatory underpainting evoke sumptuous pleasure, sensuality, and delight. They are straightforward, honest paintings, but with secrets hidden in reserve, they call out for another look, for further consideration. And in giving them such time and thought, one's own presence in the world becomes more palpable. One's own body feels more present. One becomes increasingly aware of one's own skin as an amazing, miraculous membrane between the hidden forces of life and the infinite world outside—liquids, muscles, memories, and hopes all mysteriously fused and fragile within its protection. These paintings, finally and simply, call forth for the knowledge of being alive to be celebrated.

1) Mark Grotjahn, "Blue Paintings, Light to Dark, One through Ten," Anton Kern Gallery, Jan. 19–Feb. 28, 2007.

MARK GRO TJAHN, UNTITLED (WHITE BUTTERFLY
RED BLUE M03G), 2003, oil on linen, 48 x 38" /
OHNE TITEL (WEISSER SCHMETTERLING ROT BLAU M03G),
Öl auf Leinwand, 122 x 96,5 cm.
(PHOTO: ANTON KERN GALLERY, NEW YORK)



Im Innern Blau

GARY GARRELS

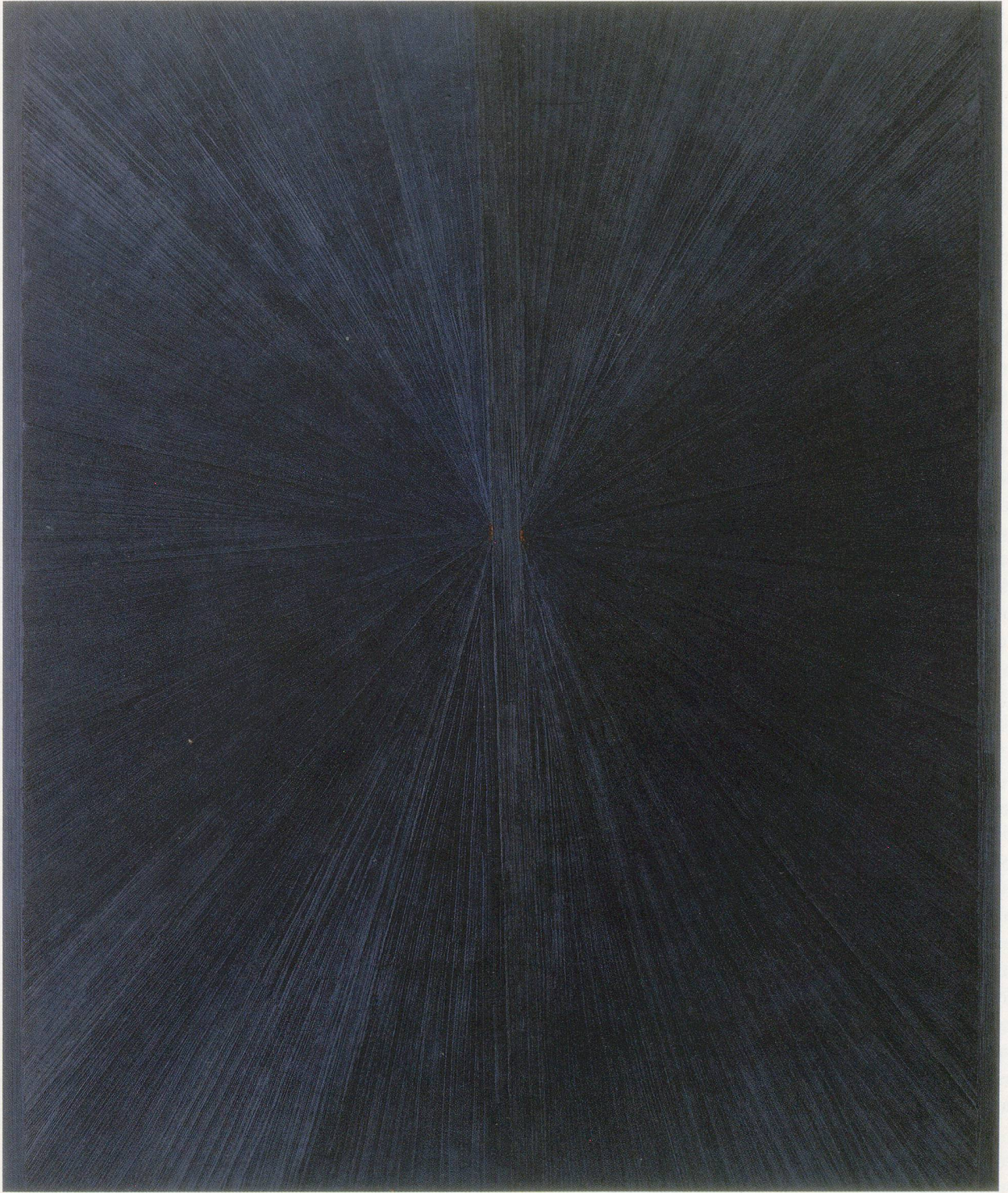
Mark Grotjahns jüngste Gemälde, die öffentlich zu sehen sein werden, stellen eine Folge von elf grossformatigen Arbeiten mit unterschiedlichen Massen in schimmernden Blautönen dar.¹⁾ Wie alle abstrakten Gemälde Grotjahns seit 2001 sind sie vertikal orientiert. Relativ dünne (sich in der Breite von oben nach unten leicht verändernde) Farbstreifen teilen jedes Gemälde in der Mitte und begrenzen die linke und die rechte Seite. Längliche dreieckige Formen beiderseits der Mittelstreifen lassen ein Feuerrad mit zwei Ausgangs- oder Mittelpunkten entstehen, die nicht genau zusammentreffen. In beiden Dreiecksformen ändert sich der Blauton fortschreitend und konsistent, jedoch genauso wenig wahrnehmbar wie der Lauf des Uhrzeigers von Mittag bis Mitternacht – um zwölf, am Anfang und am Ende einer Rotation, treffen die Blautöne in deutlichem Kontrast aufeinander. In früheren Gemälden bewahrte jede Dreiecksform eine charakteristische Struktur und Tönung, doch in diesen neuen Gemälden ist die Trennung zwischen den Formen relativ undeutlich, manchmal verschmelzen sie fast im Gesamtrhythmus des gestrichelten Farbauftrags. Ausserdem lugen bei näherer Betrachtung bisweilen winzige Fleckchen heller Grundierfarbe durch die Nähte zwischen den Formen. Vor allem im Zentrum des Gemäldes fallen sie ins Auge, beiderseits des Mittelstreifens, wo die Spitzen der Dreiecksformen zaudernd aufeinander zulaufen. Und schliesslich tritt die Grundierfarbe am unteren Rand des Gemäldes hervor, als ein nervöser, kaum erkennbarer hauchdünner Streifen.

Alles in allem sind diese Gemälde elegant, prächtig und mondän; kühn und selbstbewusst beherrschen sie die Wand. Sogar in der Werkstattatmosphäre des Ateliers, wo ich sie zum ersten Mal sah, boten sie sich grosszügig meinem Blick an. Sinnlich, aber gelöst hielt jedes dieser Gemälde dem generellen Eindruck stand, ein nahtloses Ganzes, mit anderen Worten *grösser* als die Summe seiner Teile zu sein, selbst wenn die sorgfältige Inspektion, die Analyse der komplexen Struktur, kleinere Nuancen und Details freizulegen begann.

Diese Werke wecken ein Bewusstsein für das Hartnäckige, Inkommensurable und letzten Endes Unerklärliche der abstrakten Malerei, einer vor fast hundert Jahren geschaffenen Form, die sich, so oft sie auch schon totgesagt worden ist, nicht nur behauptet hat, sondern die, wie Robert Ryman einmal in den späten 80er Jahren in einer Diskussion in der Dann-

GARY GARRELS ist Chef-Kurator und Direktor des Ausstellungsprogramms des Hammer-Museums der UCLA in Los Angeles.

MARK GROTJAHN, UNTITLED (BLUE PAINTING LIGHT TO DARK VI), 2006,
oil on linen, 60 x 50" / OHNE TITEL (BLAUES GEMÄLDE HELL BIS DUNKEL VII),
Öl auf Leinen, 152,5 x 127 cm. (PHOTO: ANTON KERN GALLERY, NEW YORK)





heisser Foundation in Downtown Manhattan sagte, noch immer eine junge Form ist, die sich erst zu entwickeln und entdeckt zu werden beginnt.

Auf einer bestimmten Ebene ist die abstrakte Malerei einfach und elementar. Flüssige Farbe wird auf eine Leinwand aufgetragen; sie gerinnt, verfestigt sich, härtet. Farbe und Licht, Oberfläche und Textur, eine Beziehung zur Fläche und zum Raum, das sind ihre Grundattribute. Eine Reproduktion kann die Komplexität und Ambiguität des Originalwerks nie vermitteln, kann ihm nie Genüge tun. Die Betrachtung eines abstrakten Gemäldes ist nie losgelöst vom Medium und von der Form. Sie braucht ihre Zeit und setzt sich allein schon deshalb vom erbarmungslosen Tempo unserer Tage ab. Viele halten diese Betrachtungserfahrung von sich fern, weil sie den vertrauten Erfahrungen nicht entspricht.

Meine erste Erfahrung dieser Art machte ich 1974 vor einer Gruppe von Rothko-Gemälden in der Phillips Collection in Washington, D.C., wo sie in einem kleinen Raum im Obergeschoss hingen. Es war eine intime und unmittelbare Erfahrung, ohne Barrieren, ohne Menschenmengen, und ich hatte absolut keine Sprache, um die Wirkung, die diese Gemälde auf mich hatten, zu beschreiben, und ich wusste überhaupt nicht, was mir widerfahren war. In den folgenden Monaten und Jahren kehrte ich in Gedanken immer wieder zu diesen Gemälden zurück und versuchte zu enträtseln, was geschehen war. Es hatte einen Zugriff auf mein Bewusstsein gegeben, der mir vorher unbekannt gewesen war, eine gesteigerte Sinneserfahrung, eine heftige Empfindung, die einen – wie ein Geräusch oder ein Geruch, nur diesmal durch die Augen – durchdringt und nicht mehr loslassen will. Rothkos Gemälde hatten meinem Sehvermögen einen Fokus gegeben und mir damit zu einem körperlichen Daseinsbewusstsein verholfen, das ich so noch nie erfahren hatte. Noch heute, mehr als dreissig Jahre später, empfinde ich eine aussergewöhnliche Entdeckungsfreude, wenn ich ein abstraktes Gemälde betrachte. Die Sinneserfahrung ist noch genauso stark, genauso anregend, genauso offen für neue Eindrücke wie Jahre zuvor, nur ist sie heute nuancierter, differenzierter als bei diesem ersten Mal. Wenn ich heute ein abstraktes Gemälde – einen Rothko, einen Ryman, einen Marden – betrachte, dann mit Absicht. Doch die Unsicherheit – das Flüchtige dieser Sinneserfahrung und die Unzulänglichkeit der Sprache, sie festzuhalten oder weiterzugeben – ist so bohrend und schwer fassbar wie eh und je.

In meinen Augen bewahren und erneuern Mark Grotjahns Gemälde die Tradition und das Potenzial der abstrakten Malerei. Sie haben eine intensive materielle Präsenz. Die Farbe ist dick aufgetragen, satt, der Prozess des Farbauftrags unvermittelt, klar, doch die Pinselstriche sind zeitlos eingefroren. Ihre tausend Kanten fangen das Licht wie ein gebrochenes Prisma ein und strotzen vor weissem Licht. Das Auge kann kaum einen Rastpunkt finden. Mit der leichtesten Wendung des Körpers, des Blicks, huscht, gleitet, schwankt der glitzernde Lichtschein über die Oberfläche des Gemäldes, ausgeglichen von tiefen, genauso instabilen, fast schwarzen Kontrasten. Nur zur Mitte des Gemäldes hin, in dem Bereich, wo die beiden Punktmengen beinahe aufeinandertreffen, bleibt der weissliche Lichtschein konstant. Zwischen dieser Absage an die Farbe und um sie herum behauptet das Blau der aufgetragenen Farbe seine Präsenz, ändert sich jedoch mit dem wechselnden Pigmentinhalt der verschiedenen Segmente im Ton. Daher ist es unmöglich, die materielle Beschaffenheit dieser Gemälde wahrheitsgetreu zu reproduzieren, und keine photographische Reproduktion kann die unmittelbare Begegnung mit den Gemälden ersetzen.

Nicht weniger instabil ist die Komposition der Gemälde, deren Struktur macht auf den ersten Blick einen geradlinigen und fast symmetrischen Eindruck, doch dem Auge wird kein Halt gewährt. Die kalibriert ineinandergreifenden Elemente sind auf den ersten Blick von

MARK GROTTJAHN, UNTITLED (GREEN BUTTERFLY M. GROTTJAHN 03), 2003, oil on linen, 69 x 54" /
OHNE TITEL (GRÜNER SCHMETTERLING M. GROTTJAHN 03), Öl auf Leinwand, 175,2 x 137 cm. (PHOTO: BLUM & POE, LOS ANGELES)

einer selbstbewussten und beherrschten «klassischen» Gelassenheit, doch die Wahrnehmungsmöglichkeiten nehmen kein Ende, sind unerschöpflich. Wie auseinanderbrechende, sich aneinander reibende tektonische Platten wetteifern die Streifen und die Zickzackbänder um die Kontrolle über die Oberfläche. Alle diese Elemente sind einzeln gemalt, sie sind jedoch miteinander verschmolzen, sodass die Gesamtoberfläche eine physische Einheit bewahrt, und an den Rändern der Leinwand enthüllt sich die Dicke der Farbschicht, die dort weder abnimmt noch zurückweicht. Die dicht aufgetragene Farbe an den Rändern wird zu einer – nicht gezeichneten, sondern gestalteten, nachdrücklichen, aber zarten – Peripherielinie. Die gemalte Oberfläche kann wie eine über die Leinwand gespannte, verletzte Haut betrachtet werden, an deren Seitenrändern winzigste Farbreste hervorbluten, die Leben, eine körperliche Präsenz unter dieser Oberfläche andeuten.

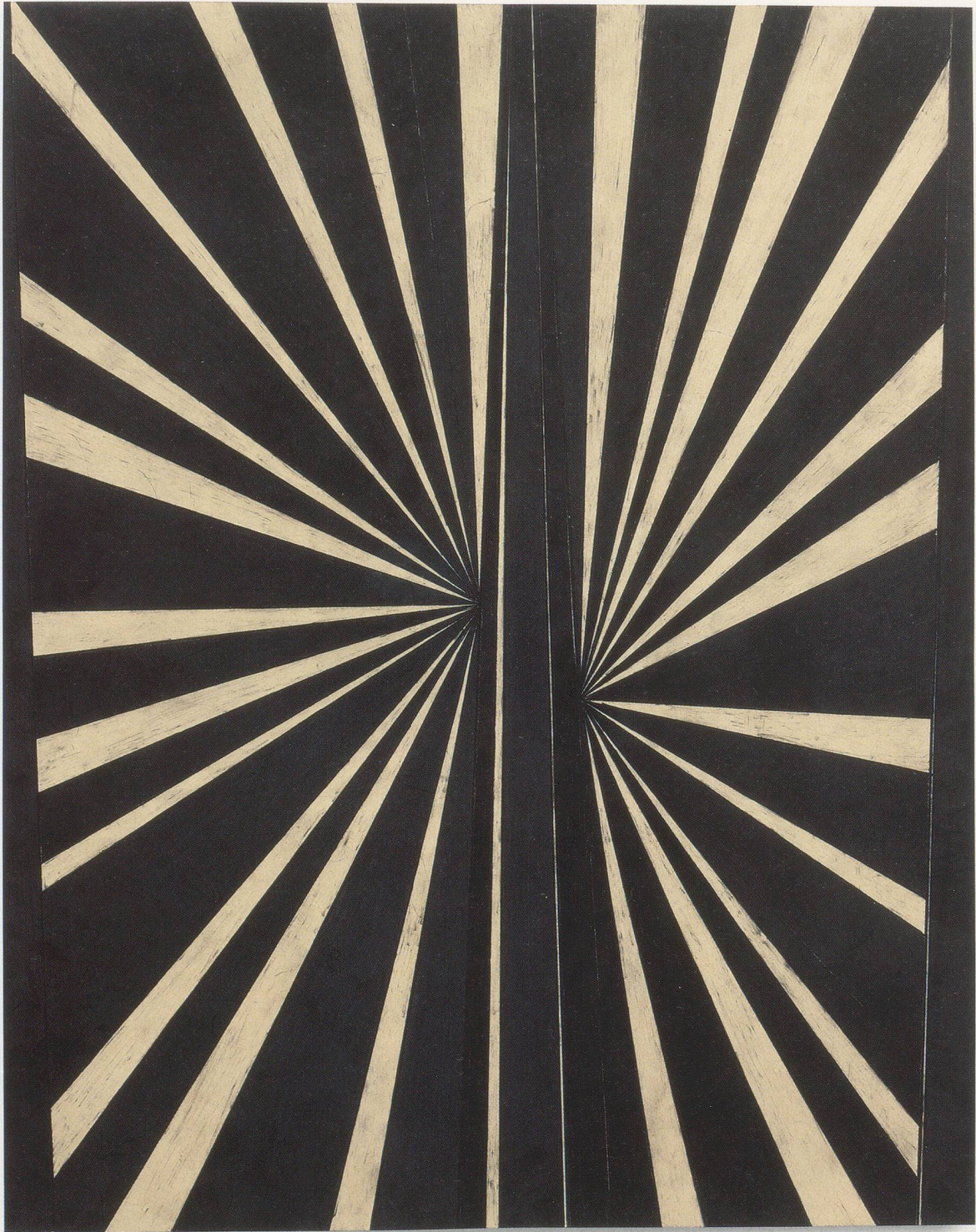
Die Wahl der Farbe Blau für diese Gemäldefolge ist offensichtlich weder willkürlich noch unabsichtlich getroffen worden. In der Renaissance war Blau die Farbe, die am schwierigsten zu beschaffen und deshalb besonders kostbar war, teurer als Gold. Blau wurde für sakrale Themen verwendet und mit den Gewändern Christi und insbesondere denen der Jungfrau Maria assoziiert. In unserer Zeit liess Yves Klein sein eigenes Blau patentieren, ein dichtes, leuchtendes, tiefes Blau – eine Anspielung auf das historische französische «heilige Blau» und gleichzeitig, zumal in seinen mit diesem Blau getränkten Schwämmen, die Beschwörung eines kristallklaren, unergründlichen Urozeans. Wir verbinden Blau mit den grenzenlosen Landschaftselementen, dem Himmel und dem Meer, und wir wissen, dass ihre wechselnden Farben auf die sich ständig ändernde Reflexion und Absorption des Lichts zurückzuführen sind. Am schnellsten ändert sich das Licht in der Morgen- und Abenddämmerung, den Tageszeiten, in denen das Zwielflicht den magischsten und geheimnisvollsten Farbenspektakeln weicht. Grotjahns neue Gemälde sind somit von einer vielschichtigen Bedeutungstiefe; kunstgeschichtliche Aspekte werden ebenso angesprochen wie die Unermesslichkeit des Raums und die Unmittelbarkeit der intensiven und flüchtigen Wahrnehmung.

Die Dimensionen dieser Werke und ihre vertikale Orientierung suggerieren etwas Anthropomorphes. Während frühere Gemälde Grotjahns auf einer geometrischen Struktur beruhen, sind hier die Einheit der Oberfläche, der Pinselführung hervorgehoben. Diese Gemälde sind verbindlich. Sie glitzern und glänzen, ruhen in ihrer nachdrücklichen, aber ausweichenden Materialität. So finster und grüblerisch sie auch sind, das Spiel des Lichts und die Flecke zutage tretender Grundierfarbe rufen ein köstliches Vergnügen, Sinnlichkeit und Freude hervor. Es sind geradlinige, ehrliche Gemälde, die jedoch verborgene Geheimnisse bereithalten, um den Betrachter zu einem weiteren Blick, einer näheren Betrachtung aufzufordern. Und indem er ihnen Zeit und Überlegung widmet, gewinnt seine eigene Präsenz in der Welt an Fassbarkeit. Er nimmt seinen eigenen Körper intensiver wahr, wird sich seiner eigenen Haut als einer phantastischen, wundersamen Membrane zwischen den verborgenen Kräften des Lebens und der unendlichen Aussenwelt stärker bewusst. Flüssigkeiten, Muskeln, Erinnerungen und Hoffnungen – auf geheimnisvolle Weise sind alle diese fragilen Elemente innerhalb dieses Schutzmantels miteinander verschmolzen. Um es schlicht und einfach auf den Punkt zu bringen: Diese Gemälde feiern das Leben, indem sie uns des Lebens bewusst werden lassen.

(Übersetzung: Wolfgang Himmelberg)

1) Erstmals gezeigt in der Ausstellung: «Blue Paintings, Light to Dark, One through Ten», Anton Kern Gallery, 19. Jan.–28. Feb. 2007.





MARK GRO TJAHN, UNTITLED
(BLACK AND CREAM BUTTERFLY 501), 2004,
pastel on paper, 24 x 19" /
OHNE TITEL (SCHWARZ- UND
CREMEFARBENER SCHMETTERLING 501),
Pastell auf Papier, 61 x 48,2 cm.
(PHOTO: BLUM & POE, LOS ANGELES)

HANS RUDOLF REUST

SPLITTING im AUGENSTERN

I.

Mit feinsten Flügelschlägen öffnen die *Butterflies* den Sog in perspektivische Tiefen. Ein scharfer Schnitt durch die Mitte erinnert uns daran, dass sich auch diese gemalte oder gezeichnete Raumillusion in der Fläche entfaltet, Strich um Strich, strahlenförmig ausgezogen. Die in den Untertiteln genannte Metapher des Schmetterlings beschreibt bei Mark Grotjahn nicht nur eine filigrane, annähernd symmetrisch konstruierte Form, sondern auch eine Flugbewegung: ruckartiges Flattern in abrupt wechselnde Höhen, ein Ausfliegen in verschiedene Richtungen und plötzliches Innehalten. In seinen Zeichnungen

HANS RUDOLF REUST ist Kurator und Dozent an der Hochschule der Künste, Bern.

und Malereien setzt sich dieser unverkennbare Rhythmus über mehrere Arbeiten hin fort. Die Ausstellungswand mit den *Dancing Black Butterflies* wird zum Fries einer Performance im Flug.

Diese sequentielle Dynamik der sichtbaren äussersten Bildschicht, die nicht selten figurative Elemente in tieferen Malschichten oder Gesichter auf der Rückseite einer Zeichnung verbirgt, nimmt die Dynamik der Abstraktion als Prozess auf: *abstrahere*, das Wegziehen oder Überlagern von figürlichen Einzelheiten. Auch wenn sich die *Butterflies* schliesslich in viele bunte oder nahezu monochrome, spitze Farbfelder auffächern, bleiben sie stark von ihrer geometrischen Lineatur bestimmt. Kompositorisch sind sie mit ihren geneigten Mittelsenkrechten oder

spitzwinklig sich kreuzenden Diagonalen und einem ausgeprägten Hochformat den Bildern El Grecos verwandt: der VERKÜNDIGUNG (1570) aus der Sammlung des Prado zum Beispiel, die den Kopf der leuchtenden Taube leicht exzentrisch zum Schnittpunkt der Diagonalen setzt, wie einen Flucht- und Wendepunkt des Geschehens. Während sich der Flügel des Erzengels im Dreieck rechts von der Bildmitte öffnet, bleibt die dreieckige Wolkensphäre über Maria zur Linken leer. Diese Lücke erst schafft die entscheidende Spannung. So sind es auch bei Mark Grotjahn wesentlich die stilleren, flächigen Partien, die im Zusammenspiel die Wirkung der perspektivischen Fluchten erhöhen. Wie bei El Greco geraten sich kreuzende Wahrnehmungsströme in Bewegung. Die Modulation des einbrechenden Lichts aus der

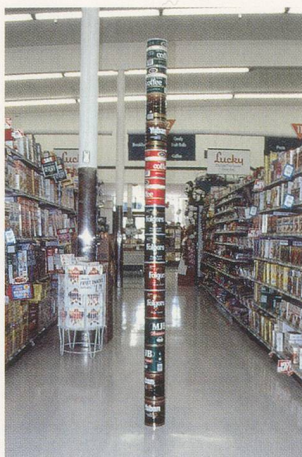
Tiefe und aus wechselnden Richtungen steigert die pulsierende Bewegung der Geometrie. Unser Blick kann flügel Schlagend über Flächen und gekrümmte Räume gleiten. Doch selbst dort, wo er auf ein Zentrum hin gelenkt wird, kommt er nicht zur Ruhe. Der Schnitt, der zwei leicht voneinander abweichende Fluchtpunkte trennt, als ginge er mitten durch einen imaginären Schnittpunkt aller Fluchtlinien, prägt sich ein wie ein *Zip*, der unverhofft ins Stocken gerät und die werdende Verbindung wieder sprengt. Der Wunsch zur Zentrierung wird aufgenommen und zugleich zerstreut. Denn wo die Fluchtlinien in einer feinen Spitze aufeinandertreffen, entstehen Sog und Katapult für den forschenden Blick, ein opartiges Flimmern bis hin zum Taumel des Sehens.

II.

Das in der Renaissance entwickelte Verfahren der Zentralperspektive entsprach dem statischen Selbstverständnis eines solitären bürgerlichen Individuums. Die Erfahrung von Raum in der Fläche, durch die geometrische Konstruktion eines eindeutig festgelegten Blickpunkts, wurde prägend für eine kompakte Verfassung des Subjekts. Bei Mark Grotjahn wird diese paradigmatische Raumerfahrung nicht aufgehoben, eher wie in einem Palmblatt aufgefächert, vervielfacht und an Ort oszillierend bewegt, als würde es im Wind leisen Schwingungen ausgesetzt. Das Spiel mit Perspektiven wird zu einem höchst eigentümlichen Moment der Konzentration und der Dezentrierung zugleich. Die Erfahrung von Subjektivität ist nicht überwunden, jedoch transformiert und dynamisiert. Mit den *Butterflies* bewegen wir uns in zwei Dimensionen auf den *Thousand Plateaus* von Gilles Deleuze und Felix Guattari: «Wir sprechen nur noch von Mannigfaltigkeiten,

Linien, Schichten und Segmentaritäten, von Fluchtlinien und Intensitäten, von maschinellen Gefügen und ihren verschiedenen Typen, von organlosen Körpern und ihrem Aufbau, ihrer Selektion, von der Konsistenzebene und den jeweiligen Masseinheiten.»¹⁾

Vertikal begrenzende Randleisten oder horizontale Schnitte unterstützen die sequenzielle Dynamik der Wahrnehmung. Sie erinnern an die Ränder von Filmrollen oder trennen aufeinanderfolgende Stills. Mit der Reihung von Bildern im Bild unterstützt Mark Grotjahn jene «Deterritorialisierung»²⁾ des Sehens, die seine Zeichnungen und Malereien dem identifizierenden Zugriff entzieht. An den flimmernden Punkten trifft das Splitting den Augenstern selbst, der sich noch als Zentrum der Wahrnehmung behaupten möchte. «Subjekt» zu sein, ist nicht mehr eine Erfahrung von einem definierten Punkt aus, sondern eine permanente Bewegung.



Left / links:

MARK GROTJAHN, *LUCKY*, 1994,
performance view in supermarket, Berkley, CA /
GLÜCK GEHABT, Performance in einem Supermarkt.
(PHOTO: BLUM & POE, LOS ANGELES)

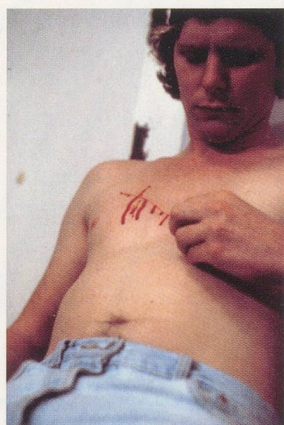
Right / rechts:

MARK GROTJAHN, *SURF AND TURF*, 1994,
performance view, Berkley, CA / Performance.
(PHOTO: BLUM & POE, LOS ANGELES)

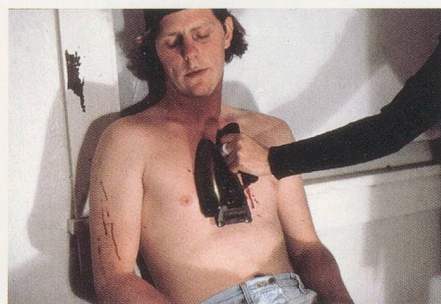
III.

Kaum bekannt sind Grotjahns frühe Performances. Durch verschiedene Aktionen, die er Ende der 80er und anfangs der 90er Jahre während seiner Studienzeit in Berkeley durchführte, wurde die Grundlage für einen befreiten Umgang mit Abstraktion gelegt. Schliesslich waren abstrakte Formen im Nachspiel von Achtundsechzig an der Akademie noch verrufen als bedeutungslos und damit apolitisch. Mit *Sign Exchanges*, minutiös gemalten Kopien von Schildern und Schriften aus kleinen Shops und Imbissbuden, die er wieder in ihren ursprünglichen Kontext einfügte, konnten die Möglichkeiten einer effektiven Massenkommunikation durch Malerei ausgelotet werden. Mitten in den schmalen Rayons von kleinen Shops wurden spontan Kaffeedosen oder Wasch-

mittelpackungen zu Säulen und Skulpturen aufgeschichtet, um die Reaktionen der Kunden unmittelbar zu erfahren. *HOMAGE TO BOURBON* (1989) zeigt den Maler, wie er sich mit einer Rasierklinge die Brust ritzt und dann mit einem Bügeleisen, von Frauenhand geführt, gepflegt wird – eine ironisch gebrochene, leicht surreale Whisky-Variante zu den harten Selbstverletzungen Chris Burdens. In mehrstündigen Pokerrunden ging es nicht zuletzt um die Verbindung von Kalkül und Intuition im Umgang mit Risiko. Die Aktionen und anschliessend der Betrieb einer Galerie in Los Angeles dringen in die Tiefe des sozialen Raumes vor, der auch später in den bewegten Perspektivkonstruktionen der *Butterflies* mitzudenken bleibt.



MARK GROTJAHN, *HOMAGE TO BOURBON*, 1989,
performance. (PHOTO: BLUM & POE, LOS ANGELES)



IV.

«Wie auch immer, ein Gesicht ist seltsam, es ist ein System *Weisse Wand – Schwarzes Loch*. Ein grossflächiges Gesicht mit weissen Wangen, ein kreideweisses Gesicht, in das die Augen wie schwarze Löcher hineingeschnitten sind.»³⁾ UNTITLED (FACE 2) ak#3165 (2004) erscheint wie das Schwarzweissnegativ dieses Systems. Es ist die picassoeske Maske von UNTITLED (BUTTERFLY) ak#3129 (2004). Die im finsternen Grund mit weissen Strichen weit geöffneten Augen – Fluchtpunkte und Quellen des Sehens – werden von expressiv einstürzenden oder ausbrechenden Sehstrahlen wie mit Fluchtlinien umspielt. «Auch wenn die Malerei abstrakt wird, entdeckt sie immer wieder nur ein schwarzes Loch und eine weisse Wand, die grosse Komposition von weisser Leinwand und schwarzem Schlitz. Ein Zerreißen, aber auch eine Dehnung der Leinwand entlang der Fluchtlinie, durch einen Fluchtpunkt, eine Diagonale, durch Messerschnitte.»⁴⁾

Dieses in Kreissegmente geteilte Gesicht erinnert daran, dass sich selbst in den abstrakten Strahlenformationen jene «Selbstbeobachtung beim Sehen»⁵⁾ einstellt, die Bice Curiger in ihrer Einleitung des Katalogs zu «Expanded Eye» anspricht: «Die Zeichnung bietet sich als ideales Mittel der direkten Denkverlängerung beim Sehen und der Wahrnehmungsforschung an.»⁶⁾ Und was sehen wir, wenn wir uns beim Betrachten der gemalten oder gezeichneten *Butterflies* zuschauen? Dehnungen, Krümmungen und ein Zersplittern des tastenden Blicks, bis wir

beginnen, sprunghaft mit dem linearen Verlauf des Sehens umzugehen. Die pastos aufgetragene Farbhaut der *Butterflies* mag auf den ersten Blick wie verschlossen erscheinen. Bei näherem Hinsehen allerdings zeigt sich die gefurchte Oberfläche gebrochen wie ein loses Gefüge aus einzelnen Feldern, und dies nicht nur an den Stellen, wo Initialen und Jahreszahlen wie archäologische Freilegungen deutlich hervortreten. In den Zeichnungen schliesslich finden sich feinste Einsprengsel, die auf tiefere Schichten und eine prekärere Konsistenz des Bildgrundes hindeuten.

Mitten in Malerei und Zeichnung schauen wir durch Duchamps sich drehendes Fahrrad. Dabei gerät der Augenstern ins Flackern, als könnte er sein eigenes Licht aus kosmischer Entfernung empfangen. «Eine Reise an Ort und Stelle, das ist der Name aller Intensitäten. (...) Reisen unterscheiden sich weder durch die objektive Qualität von Orten noch durch die messbare Quantität der Bewegung noch durch irgendetwas, das nur im Geiste stattfindet, sondern durch die Art der Verräumlichung, durch die Art, im Raum zu sein oder wie der Raum zu sein.»⁷⁾ Die Dimension der Bilder Mark Grotjahns bemisst sich nicht nach ihrem Format, sondern durch den unausgeloteten Moment zwischen Flügelschlägen, der den *Butterflies* einen eigenen Ort an den abstrakten Rändern der jüngsten narrativen Malerei erschliesst.

1) Gilles Deleuze / Felix Guattari, *Tausend Plateaus*, Berlin, Merve, 1992, S. 13.

2) Ebenda, S. 236.

3) Ebenda, S. 230.

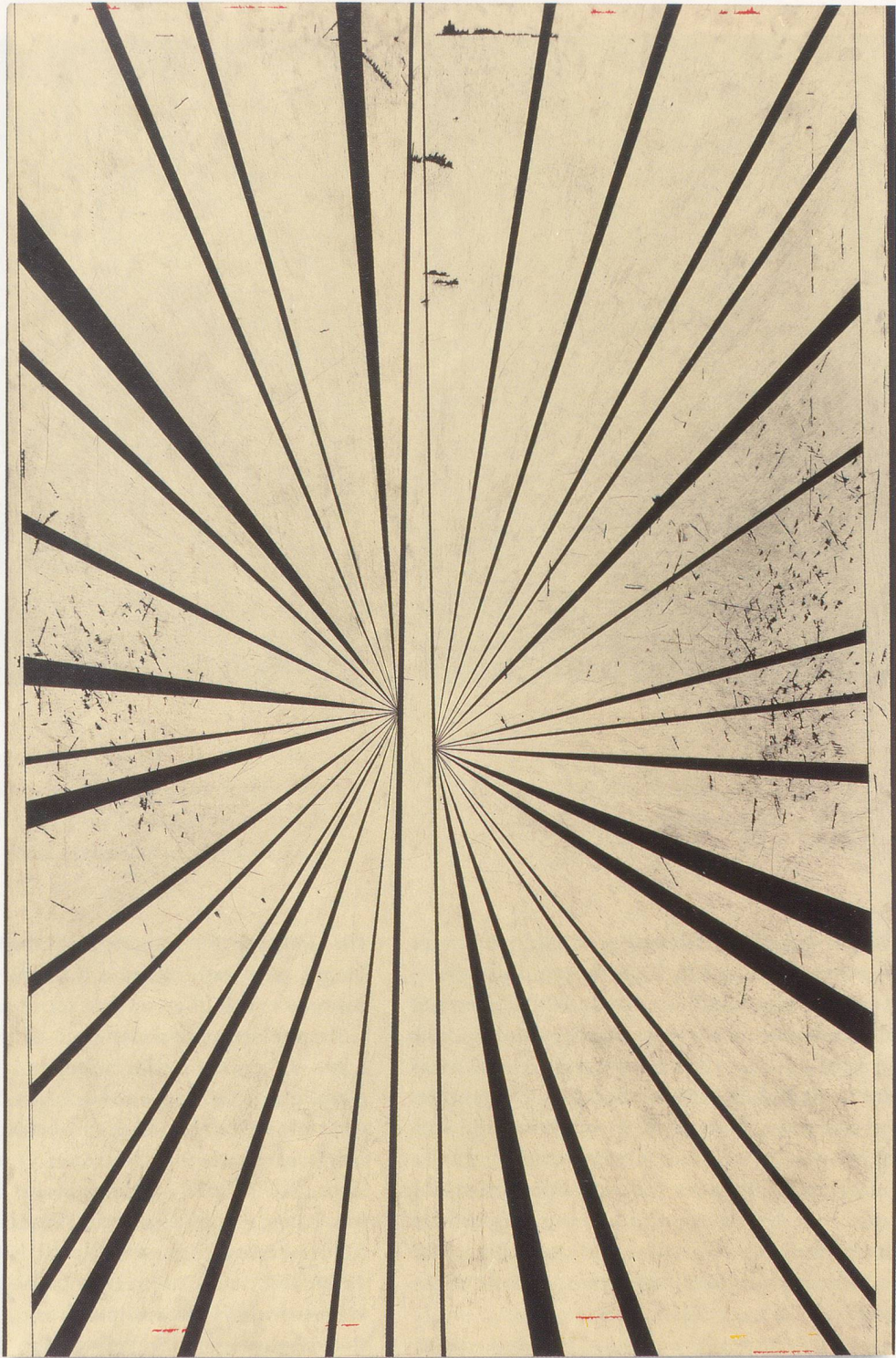
4) Ebenda, S. 237.

5) Bice Curiger, «Sehen – entgrenzt und verflüssigt», in: *The Expanded Eye*, Kat. Kunsthaus Zürich, Ostfildern Hatje Cantz, 2006, S. 18.

6) Ebenda, S. 21.

7) Deleuze / Guattari, *Tausend Plateaus*, S. 668.

MARK GROTJAHN, UNTITLED (BLACK AND CREAM BUTTERFLY LARGE TALL SKINNY ZEBRA), 2005,
colored pencil on paper, 71 ³/₄ x 47 ³/₄ " / OHNE TITEL (SCHWARZ- UND CREMEFARBENER SCHMETTERLING
GROSSES MAGERES ZEBRA), Farbstift auf Papier, 182,3 x 121,2 cm. (PHOTO: BLUM & POE, LOS ANGELES)



HANS RUDOLF REUST

SPLITTING IMPACTS the EYE

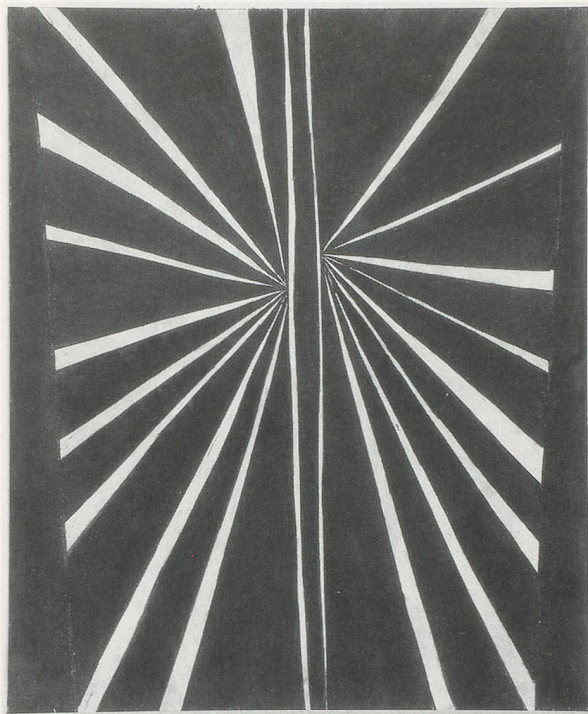
I.

It takes but the gentlest beating of their wings for the *Butterflies* to pull us into perspectival depths. A sharp cut down the middle reminds us that even this painted or drawn illusion of space unfolds on a plane, radiating from a center, line by line. Mark Grotjahn's metaphoric butterflies in his subtitles describe not only a *filigree*, near-symmetrically constructed shape, but also the movement of flight: fitfully fluttering at abruptly changing altitudes, taking off in different directions, and coming to a sudden halt. In Grotjahn's drawings and paintings, this unmistakable rhythm continues across several works.

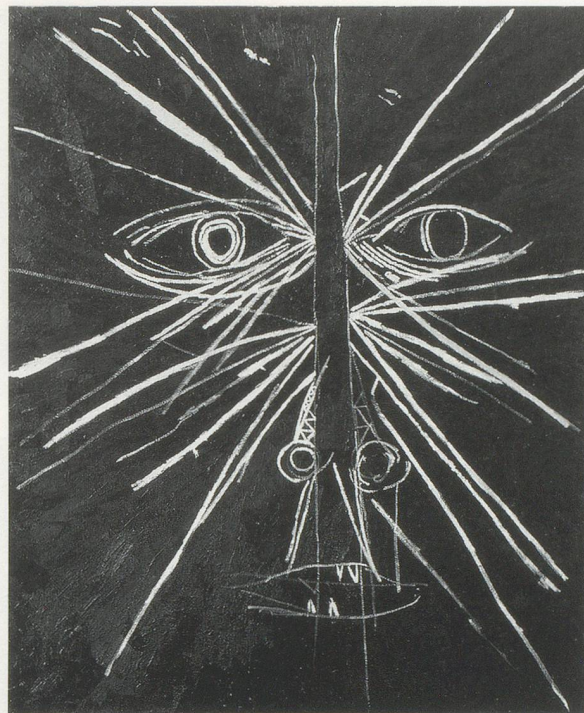
HANS RUDOLF REUST is a curator and teacher at the University of Art, Bern, Switzerland.

His *Dancing Black Butterflies*, displayed across the length of a wall, become a frieze that shows a performance in flight.

In the sequential dynamic of the topmost visual layer—often concealing deeper layers of figurative elements or faces on the back of a drawing—another dynamic resonates, that of abstraction in progress: *abstrahere* (Latin for the removal or overlaying of figurative details). Although the *Butterflies* fan out into many colorful or near monochromatic, tapered fields of color, they are still strictly governed by their geometric delineation. In composition, they show an affinity with El Greco's pictures, as demonstrated by the diagonals slanting down the middle and intersecting at acute angles, and the preference for tall



MARK GROTJAHN, *UNTITLED (BUTTERFLY)*, 2004,
colored pencil on paper, 17 x 14" / OHNE TITEL
(SCHMETTERLING), Farbstift auf Papier, 43,2 x 35,5 cm.
(PHOTOS: ANTON KERN GALLERY, NEW YORK)

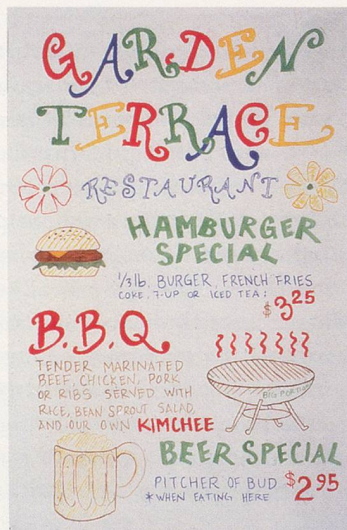


MARK GROTJAHN, *FACE 2*, 2004,
oil on linen 60 x 50" /
GESICHT 2, Öl auf Leinen, 152,4 x 127 cm.

formats. In the Prado's ANNUNCIATION (1570), for example, the head of the luminous dove, placed slightly off-center, forms the meeting point of intersecting diagonals, as if to mark the vanishing and turning point of the event. The archangel's wings open up in the triangle to the right of center, while, to the left, the cloudy sphere above the Virgin Mary remains empty. It is here, in this empty space, that the tension of the whole resides.

Similarly, in Grotjahn's work, the play of the less agitated, flatter areas essentially heightens the effect of the one-point perspective. As in El Greco's painting, the composition shows flowing, intersecting currents of perception. The modulation of light as it breaks the surface, coming from the

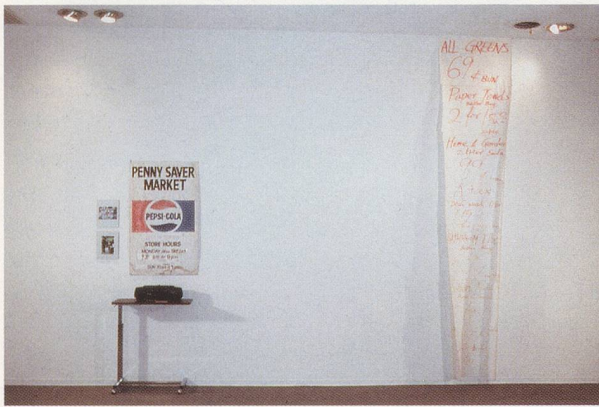
depths and from different directions, amplifies the pulsating movement of the geometry. Our fluttering gaze glides across surfaces and curved spaces. But even where it is guided toward a center, it does not come to contemplative rest. The line dividing two slightly off-kilter vanishing points, as if it were cutting straight through an imaginary point where all the lines intersect, is like one of Barnett Newman's *zips* that has suddenly run into a snag obstructing the emerging connection. The attempt to establish a center is instantly undermined, for, when the lines converge on a single point, they exert a pull and become a catapult for the probing gaze, shimmering like Op art and turning vision into vertigo.



MARK GROTTJAHN,
SIGN EXCHANGE PROJECT, since 1992 /
SCHILDETAUSCH-PROJEKT.
(ALL PHOTOS: BLUM & POE, LOS ANGELES)

II.

One-point perspective, a device developed in the Renaissance, mirrors the static vantage point of the solitary, bourgeois individual. The ability to render depth on a two-dimensional plane through the geometrical construction of a strictly defined, single perspective was seminal to compacting the setting of the subject. Grotjahn does not cancel out this paradigmatic experience of space but instead opens it up, multiplying and setting it in motion until it oscillates like the leaf of a palm tree in a gentle breeze. The play of perspective becomes an extremely idiosyncratic moment of simultaneous concentration and decentralization. The experience of subjectivity has not been overcome, but it has been transformed and



energized. Along with the *Butterflies*, we move in two dimensions on Deleuze and Guattari's *Thousand Plateaus*: "All we talk about are multiplicities, lines, strata and segmentarities, lines of flight and intensities, machinic assemblages and their various types, bodies without organs and their construction and selection, the plane of consistency, and in each case the units of measure."¹⁾

Vertically delimiting margins or horizontal cuts reinforce the sequential dynamics of perception; one is reminded of the margins along film stock and between each frame. By lining up pictures within a picture, Grotjahn underscores the "deterritorialization"²⁾ of seeing, through which his drawings and paintings escape the pigeonhole of identification. Where the shimmering points converge, a splitting impacts the eye that still seeks to assert itself as the tool of perception. Being the "subject" is no longer the experience of an "I" with a fixed point, but rather one of permanent movement.

III.

Grotjahn's early performances are not well known. Various actions carried out at the end of the 1980s and early 1990s while he was still a student in Berkeley provided the foundation for his uninhibited approach to abstraction. Let us not forget that in the wake of 1968 abstract forms were still decried for failing to convey meaning and therefore being apolitical. In his *Sign Exchanges*, meticulously painted recreations of lettered signs from little shops and snack bars, which he placed in their original context, Grotjahn probed the potential of effective mass communication through painting. In the midst of narrow rows of stores, he spontaneously piled up cans of coffee or detergent, making columns and sculptures to

see how customers would react. *HOMAGE TO BOURBON* (1989) shows the painter incising his chest with a razor blade and then having it treated (i.e. ironed) by a woman's hands—an ironic, slightly surreal, whisky-induced variation on Chris Burden's harsh self-mutilations. The hours he spent playing poker were ultimately a study of the balance between calculation and intuition in dealing with risk. These actions and the subsequent operation of a gallery in Los Angeles penetrated the depths of the social arena, activities that continue to resonate in the high-spirited constructions of perspective in the *Butterflies*.

IV.

"Oddly enough, it is the face: the *white wall/black hole* system. A broad face with white cheeks, a chalk face with eyes cut in for a black hole."³) UNTITLED (FACE 2), ak#3165 (2004) is the black-and-white negative of this system; it is the Picassoesque mask of UNTITLED (BUTTERFLY), ak#3129 (2004). Expressively collapsing or escaping rays of vision flutter like vanishing lines around the white lines that are wide-open eyes—vanishing points and sources of vision—buried in the gloomy ground. "Even when painting becomes abstract, all it does is rediscover the black hole and white wall, the great composition of the white canvas and black slash. Tearing, but also stretching of the canvas along an axis of escape (*fuite*), at a vanishing point (*point de fuite*), along a diagonal, by a knife slice...."⁴)

This face, divided into the segments of a circle, reminds us that "self-observation in the act of vision"⁵) is possible even in abstract formations of rays. In the introductory essay to her exhibition, *The Expanded Eye*, Bice Curiger further remarks that "[d]rawing is an ideal medium with which to research perception, and to directly prolong thoughts while seeing."⁶) And what do we see when we observe ourselves looking at the painted or drawn *Butterflies*? It is

our probing gaze, twisted and turned and splintered, until disjunction undermines the linear course of seeing. At first sight, the impasto layer of paint may give the *Butterflies* a shuttered look, but on closer inspection the furrowed skin proves to be a loose fabric of individual patches, which appear not only where initials and years clearly surface like the finds of an archaeological digging. Even in the drawings, there are subtle traces that tell of deeper layers and the precarious consistency of the pictorial ground.

In the midst of this painting and drawing we peer through the spokes of Duchamp's revolving bicycle wheel and, suddenly, there is a flickering in the eye as if it were the receptor of its own light from outer space. "Voyage in place: that is the name of all intensities.... In short, what distinguishes the two kinds of voyages is neither a measurable quantity of movement, nor something that would be only in the mind, but the mode of spatialization, the manner of being in space, of being for space."⁷) The dimensions of Grotjahn's pictures cannot be measured by their size but only by that uncharted space between the beats of the wings, where a home is mapped out for the *Butterflies* on the abstract margins of the latest narrative painting.

(Translation: Catherine Schelbert)

1) Gilles Deleuze/Felix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, transl. by Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987). This edition: London: Athlone Press Ltd., 2004, p. 5.

2) *Ibid.*, p. 191.

3) *Ibid.*, p. 186.

4) *Ibid.*, pp. 191–92.

5) Bice Curiger, "The Expanded Eye: Stalking the Unseen," *The Expanded Eye*, exh. cat., Kunsthaus Zürich (Ostfildern: Hatje Cantz, 2006), p. 17.

6) *Ibid.*, p. 20.

7) Deleuze/Guattari (see note 1), p. 532.

MARK GROTJAHN, UNTITLED (BUTTERFLY FACE), 2003, oil on cardboard, 20 x 16" /

OHNE TITEL (SCHMETTERLINGS-GESICHT), Öl auf Karton, 50,8 x 40,6 cm. (PHOTO: ANTON KERN GALLERY, NEW YORK)





EDITION FOR PARKETT 80

MARK GROTJAHN

SPINNER WINNER, 2007

Hand-painted coin in gold and silver, $1\frac{1}{2} \times \frac{1}{8}$ " , each unique, plexiglas case.

Edition of 13 / VII in 18 carat gold, engraved and numbered on reverse.

Edition of 30 / X in sterling silver, engraved and numbered on reverse.

While playing Hold'Em, Omaha, Stud and other, poker players can use the Spinner Winner as a card guard to secure their cards during play. When not actively looking at their hand cards, players must place them face down on the table in front of their chips. Positioning the coin over the cards protects them from being accidentally exposed, fouled or folded.

[This card guard spinner has a small nipple on the bottom that allows it to be spun like a top.]

Handbemalte Münze in Gold und Silber, 3,9 x 0,3 cm, Unikate, Plexiglas-Behälter.

Auflage 13 / VII, in 18 Karat Gold, graviert und nummeriert.

Auflage 30 / X in Sterling-Silber, graviert und nummeriert.

Hold'Em, Omaha, Stud bei diesen und anderen Poker-Spielen schützt der Spinner Winner die Karten. Wenn nicht aktiv gespielt wird, müssen die Karten – nah bei den Chips – auf den Tisch gelegt werden. Die Münze beschwert die Karten und schützt vor zufälligem Offenlegen oder Betrug.

(Der Spinner hat einen kleinen Nippel auf der Rückseite, dank ihm dreht er sich wie ein Kreisel.)

