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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2008)

Heft: 84: Collaborations Zoe Leonard, Tomma Abts, Mai-Thu Perret

Rubrik: [Collaborations] Zoe Leonard, Tomma Abts, Mai-Thu Perret

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: 07.02.2026

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

Tomma Abts

Tomma Abts, born 1967 in Kiel, Germany, lives and works in London.

Tomma Abts, geboren 1967 in Kiel, lebt und arbeitet in London.

Zoe Leonard

Zoe Leonard, born 1961 in New York, where she lives and works.

Zoe Leonard, geboren 1961 in New York, wo sie lebt und arbeitet.

Mai Thu Perret

Mai-Thu Perret, born 1976 in Geneva, lives and works in Geneva and New York.

Mai-Thu Perret, geboren 1976 in Genf, lebt und arbeitet in Genf und New York.

Tomma Abts

TOMMA ABTS, LÜRRO, 2008, oil and acrylic on canvas, 18 7/8 x 15" / Öl und Acryl auf Leinwand, 48 x 38 cm.
(ALL IMAGES COURTESY: GREENGRASSI, LONDON; GALERIE DANIEL BUCHHOLZ, COLOGNE; GALERIE GITI NOURBAKHSCH, BERLIN AND DAVID ZWIRNER GALLERY, NEW YORK)

The Best-Laid Plans: On Accidentally Not Reading TOMMA ABTS

SUZANNE HUDSON

When I first sat down to draft this essay on Tomma Abts, I stared at my blank screen for longer than I would like to admit. I found that I had embarrassingly little to say about this painter whose work I held in such high regard. Abts' paintings seemed to be so utterly concrete as to frustrate any determined attempt at putting them into words. Then I discovered that she has spoken in many instances of aiming to create art that stymies attempts at symbolism and that "becomes congruent with itself," a totally wonderful equation that nonetheless goads the sadist in me into speculating about how to pry it open.

Still, I couldn't help but think that this purposeful muteness, this challenge to pat transcription, is integral to Abts' project. Stubborn is a word that crops up often in writing about Abts—and for good reason. To be sure, although one could, for instance, slot a work like HEESO (2004) into some clichéd narrative of biomorphic abstraction; read Abts' figure/ground instantiations in TABEL (1999) against those put in play decades ago by Ellsworth Kelly; and just as easily name some morphologically suggestive precedents to contextualize FEWE (2005) (Lyonel Feininger jumps to mind), these paintings' quivering presences caution against any such attempts to ferry them off to other times and places. This is especially so as they quite eloquently insist on an obdurate materiality that remains impervious to translation (and that rushes to connect disparate objects in a great, long historical continuum), an attention to the here and now that any compensatory recourse to the telos of art history would unwittingly sweep under the rug.

But the Charybdis to this Scylla of temporal succession is equally problematic. Rather than being the product of an inevitable trajectory, Abts' work is elsewhere contemplated in a vacuum of sensationalist,

SUZANNE HUDSON is a New York-based critic and Assistant Professor of modern and contemporary art at the University of Illinois. She is the author of *Robert Ryman: Used Paint* (The MIT Press, 2009).

TOMMA ABTS, FEHBE, 2008, oil on canvas, 18 7/8 x 15" / Öl auf Leinwand, 48 x 38 cm.

demimonde production. This game-board model, wherein her paintings are regarded as strategic gambits in the expanded field of contemporary painting does little to explain her process. Instead, such moves insinuate causality tied not to an internal logic of decision-making but read through an exogenous set of circumstances where the only agency left for the artist is to appeal to the amorphous thing we call "the market." They also suppose her trifling hipness or cleverness in merely fulfilling appropriative acts that comment on the very thing that they are ostensibly one-upping (modernist painting, decorative easel pictures, etc.). Thus was I fretting about how to specify Abts' formalism without allowing her practice to masquerade as an empty sign that conveys "post-criticality."

For though Abts' paintings look premeditated, they are not inevitable. Needless to say, they are not readymades. Anything more than a cursory look at each vertically oriented, 18 7/8 x 15 inch (48 x 38 cm) panel reveals a massively labor-intensive and far from forgone development. Employing a standard size since she abandoned large, serial paintings based on the grid a decade ago, Abts nonetheless—or precisely because of her reduction of means and eschewal of preparatory sketches, research, and source material—succeeds in producing works with incommensurate organizational principles.

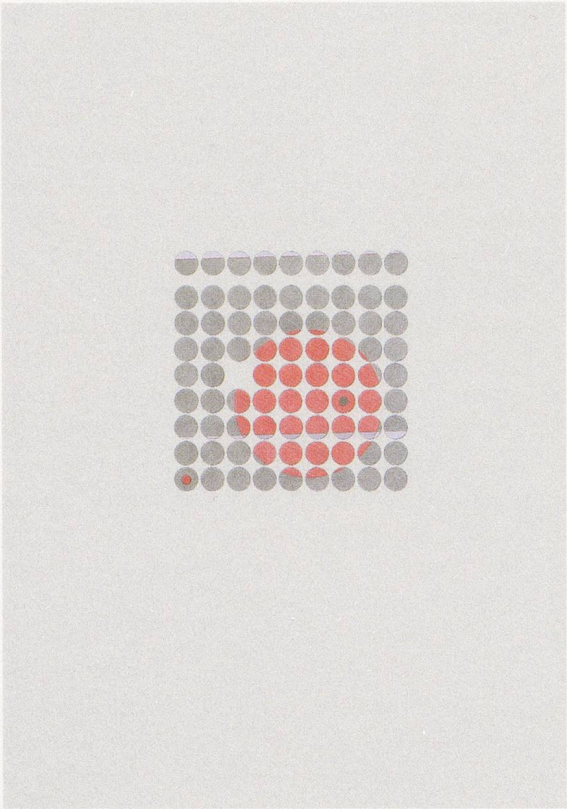
She tucks the diminutive supports in the arc of her arm, working freehand with her elbow propped on a table or on her knee, like a miniaturist. Laboring at such an intimate range, she successively covers the primed support and divides it into washy planes with brightly colored acrylic stripes.[1] Then come the nearly transparent pellicles of coruscating oil, many of which curl around onto the paintings' edges in thicker swathes than one might expect from viewing only the front surface. Colors also appear there that are long gone in the main event, like a deeply submerged yellow that persists on the sides of the primarily cranberry, cement, and baize green MEKO (2006).

TOMMA ABTS, ERT, 2003, acrylic and oil on canvas, 18 7/8 x 15" / Acryl und Öl auf Leinwand, 48 x 38 cm.

Abts' compositions in fact emerge out of the give-and-take that comes with the application of numerous successive layers of paint and through choices being elaborated over many months. Interlocking linear elements might float across densely layered fields, objective aggregations of the thin strata. Delicate webs of faintly protruding ridges bisect most of Abts' paintings, admitting to something like embodied thinking. They are exceptionally striking as palimpsests in FOLME's (2002) bas-relief ovoids, MENNT's (2002) zig-zag tracery, and ERT's (2003) stuttering staccato lines. So consequentially deep are these embankments that they shore up the many tiers; they also manage to survive in reproduction, giving Abts' paintings oddly sculptural—and hence less than iconic (or the Greenbergian shibboleth "optical")—effects in photographs.

In this respect, her pencil and colored pencil drawings offer a marked contrast, since depth is always the product of an illusion in them, not the hard-won physical result of accumulated deposits. In UNTITLED # 12 (2006) and related works, overlaps between shapes are implied but not drawn, meaning that there are no material seams where they cross. Contrary to her paintings—for which these are not preparations—Abts' drawings are distinctly imagistic; they do not engage the paper's properties (its porosity, texture, thickness, etc.) but sparely arrange structures across it as a neutral, receptive ground, which is in turn activated by the retention of large swathes of uncovered white. UNTITLED # 20 (2005) and UNTITLED # 3 (2006) additionally illustrate that Abts' employ of the background creates a spatial opening that extends well beyond the bounds of the paper (a conceit amplified by aspects that careen off it, as though unfettered by the strictures of size).

Abts' paintings do not necessarily pressure their edges, either. In spite of this they play with the notion of finitude in a very different way—indeed they are built upon the possibility of producing it. This is why they so frustrate interpretations in excess of them, even as they bait us to supply just that. The question becomes exactly what to do with all of this information that circles back, like Abts' tautological



TOMMA ABTS, UNTITLED # 1, 2006, ball point pen, colored pencil, and pencil on paper, 33 1/8 x 23 3/8" / Kugelschreiber, Farbstift und Bleistift auf Papier, 84,1 x 59,4 cm.

paintings, to the issue of their self-sufficiency: Further describe facts of her paint handling? Or turn our attention to the subtleties of her quietly quixotic palette? Characterize the moods it creates? Linger, in a kind of ekphrastic performance, over telling passages of shading or shadow, or over Abts' peculiar romance with trompe-l'oeil, as in FEHBE (2008)? Render her method allegorical? Gender her struggle, or more to the point, her resistance to personal, non-universalizing communication? Shift the focus to my own roused sympathies? Move from specific paintings to a discussion of Abts' deliberate installation strategies (which involve paintings being placed quite low and with ample wall between them)? Maybe.

I almost went down the last route, struck as I was by seeing Abts' recent show—a well-edited selection of only fourteen paintings, curated by Laura Hoptman—at the New Museum, New York, and subsequently at the Hammer Museum, Los Angeles, where it accrued a number of drawings (including those detailed above) and looked totally changed, despite the near-identical checklist (drawings aside). In Los Angeles, Abts hung the paintings at evenly apportioned intervals. This resolution, more than any other site-specific variable, accounted for much of the difference between the venues. Paradoxically however, this difference reconfirmed the paintings' self-sameness, which recalled something Scott Burton once wrote about Richard Tuttle (who also wanted "to make something which looks like itself")[2]: "Imagine making an object which will maintain its integrity in all circumstances yet which exerts absolutely no demands on its situation."[3]

In the process of deciding how to reconcile this very potent thing-ness of Abts' making with making meaning, finally, I did what any well-intended if thwarted procrastinator might and googled my subject for inspiration. There, amidst the many entries relating to her winning the 2006 Turner Prize, I found a New Museum high school teaching guide entitled "Drawing Formal Evidence in Tomma Abts." To my surprise, it cuts to the crux of the matter. After beginning with a passage culled from Hoptman's catalogue essay, "Tomma Abts: Art for an Anxious Time," which summarizes the current state of painting (mindless and predominantly representational) and posits Abts' place within it (idiosyncratic), the guide encourages students to use writing to interpret what they see. Scrolling down to read the lessons, I was struck by a description of abstraction's inconvertibility and suspension of meaning followed by a series of prompts about form (e.g. discuss the tonality, light, or color gradations in Abts' paintings).[4] These cues force a careful looking that attends such careful making without licensing the metaphysical salvation redolent of so much abstract painting.

Perhaps the strangely palpable muteness (of which this invitation to careful looking might be

TOMMA ABTS, UNTITLED # 3, 2006, ball point pen, colored pencil, and pencil on paper, 33 1/8 x 23 3/8" / Kugelschreiber, Farbstift und Bleistift auf Papier, 84,1 x 59,4 cm.

a positive hallmark) owes to Abts' paintings being themselves: The crucial distinction is that neither abstraction nor figuration really obtains. Her interest in a painting existing as an image and an object at the same time cannot but recall Jasper Johns and his FLAG (1954–55) more explicitly, a comparison that makes this point clear. Fred Orton has written: "*Flag* is made of two main messages or two utterances. As a work of art it embodies a set of ideas and beliefs about art and aesthetics and as the American flag it embodies a set of ideas and beliefs about citizenship, nationalism and patriotism."[5] In short, was—is—FLAG a flag or a painting? Or like Abts' expressed wishes, was it the same thing?

Much anxiety attended FLAG's importation into the Museum of Modern Art. When Alfred Barr met with the acquisitions committee in 1958 to confer about purchasing the work, he was at pains to reassure the deliberating body as to its positive, non anti-American value. Barr's ultimate recourse was not to the work but to the person of the artist; he provided a character reference of Johns as an "elegantly dressed Southerner" who had "only the warmest feelings toward the American flag."[6] Evading FLAG's meaning in favor of supplying the artist's alleged purpose did not help matters because the point was not who made it, and why, but what it and its indecipherability at the level of ontology *did*. (Incidentally, although MOMA purchased FLAG, an internal memo warned curators not to hang it in the main lobby, for fear of the controversy it might provoke.)[7]

Abts proposes that the potential for Johns's model of congruency exists apart from the preexisting, shared cultural correlates—flags, targets, numbers, anatomical parts—on which his task relied. In her formulation, "it is all about the painting becoming finished,"[8] which is to say, the painting becoming itself, an autonomous thing in the world that can become, or maybe inherently is, congruent with nothing except that very painting. There is no room between the image and the thing when talking about Abts' paintings, after all. Which leaves a text like this somewhere else, apart from them.

1) This intimacy is also implied by her use of a portrait-scaled format and identification of the paintings with monikers sourced from a dictionary of proper names.
2) Richard Tuttle, cited in "Work is Justification for the Excuse" in *documenta 5* (Kassel, Germany: Museum Fridericianum 1972), p. 77. The whole quote reads: "To make something which looks like itself is, therefore, the problem, the solution."
3) Scott Burton, "Notes on the New" in Harald Szeemann, *Live in Your Head: When Attitude Becomes Form: Works—Concepts—Processes—Situations—Information* (Bern, Switzerland: Kunsthalle Bern, 1969).
4) See http://www.gclass.org/tools/tommaabts/tools/paintings-oftommaabts. Accessed on October 14, 2008.
5) Fred Orton, *Figuring Jasper Johns* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1994), p. 140.
6) Alfred Barr, quoted ibid., p. 144.
7) Ibid., p. 145.
8) Tomma Abts in a recent conversation with the author.

Bestens durchdachte Ansätze:

SUZANNE HUDSON

Wie sich das Werk von TOMMA ABTS der Interpretation entzieht

Als ich mich an meinen Schreibtisch setzte, um meine ersten Gedanken zu diesem Essay über Tomma Abts zusammenzustellen, starrte ich länger auf den leeren Bildschirm, als ich zugeben möchte. Ich stellte fest, dass ich über diese Malerin, deren Werk ich so sehr schätzte, beschämend wenig zu sagen hatte. Abts' kleine Gemälde schienen derart konkret zu sein, dass sie jeden entschlossenen Versuch, sie in Worte zu fassen, aussichtslos erscheinen liessen. Dann fiel mir auf, dass sie es häufig als ihr Ziel bezeichnet hat, eine Kunst hervorzubringen, die sich jedem symbolistischen Deutungsversuch widersetzt und «mit sich selbst kongruent wird» – ein absolut wunderbarer Gedanke, der gleichwohl die Sadistin in mir dazu anstachelt, diese Gleichung aufbrechen zu wollen.

Ich wurde jedoch den Gedanken nicht los, dass diese bewusste Stummheit, dieser Widerstand gegen die treffende Transkription, für Abts' Projekt von fundamentaler Bedeutung ist. Ein Wort, das in den Texten über Tomma Abts immer wieder auftaucht, ist «hartnäckig» – aus gutem Grund. Sicherlich könnte man zum Beispiel ein Werk wie HEESO (2004) in die Nähe einer klischeehaften biomorphen Abstraktion rücken, Abts' Figur-Grund-Instantiierungen in TABEL (1999) vor dem Hintergrund jener lesen, die vor Jahrzehnten von Ellsworth Kelly ins Spiel gebracht wurden und auch ebenso mühelos einige morphologisch suggestive Vorläufer nennen, um FEWE (2005) zu kontextualisieren (auf Anhieb fällt einem Lyonel Feininger ein), doch die bebende Präsenz dieser Gemälde wehrt jeden Versuch ab, sie in andere Zeiten und an andere Orte zu übertragen, zumal sie beredt auf einer Materialität beharren, die sich der Übersetzung widersetzt, auf einem Hier und Jetzt, das von jedem kompensatorischen Rekurs auf das Telos der Kunstgeschichte (der disparate Objekte schleunigst in einem grossen, langen historischen Kontinuum zusammenbringen will) unwissentlich unter den Teppich gekehrt werden würde.

Die Charybdis dieser Skylla zeitlicher Aufeinanderfolge ist jedoch nicht weniger problematisch: Statt als das Produkt einer zwangsläufigen Entwick-

SUZANNE HUDSON lebt in New York. Sie ist als Kritikerin tätig und Assistant Professor für moderne und zeitgenössische Kunst an der University of Illinois. Ihr Buch *Robert Ryman: Used Paint* wird 2009 bei The MIT Press erscheinen.

TOMMA ABTS, HEESO, 2004, acrylic and oil on canvas, 18 7/8 x 15" / Acryl und Öl auf Leinwand, 48 x 38 cm.

lungsbahn gesehen zu werden, wird Abts' Werk in einem Vakuum eines sensationalistischen, halbseidenen Entstehungsprozesses betrachtet. Dieses Spielbrettmodell, worin ihre Gemälde als strategische Schachzüge im erweiterten Feld der zeitgenössischen Malerei betrachtet werden, trägt zur Erklärung ihres Arbeitsprozesses wenig bei. Solche Spielzüge insinuieren eine Kausalität, die nicht an eine innere Logik der Entscheidungsfindung angebunden ist, sondern an äussere Umstände, die der Künstlerin nur eine ansprechbare Instanz belassen: das amorphe Phänomen, das wir als «der Markt» kennen. Sie unterstellen ihr auch eine vordergründige Hip- oder Cleverness, die sich auf appropriierende Handlungen beschränkt, die eben das kommentieren, dem sie offenbar immer eine Nasenlänge voraus sind (modernistische Malerei, dekorative Staffeleibilder und so weiter). Ich zerbrach mir also den Kopf, wie ich Abts' Formalismus spezifizieren sollte, ohne zuzulassen, dass sich ihre Kunst als ein leeres, «Post-Criticality» vermittelndes Zeichen ausgeben darf.

Auch wenn Abts' Gemälde einen vorbedachten Eindruck machen, zwangsläufig ergeben sie sich nicht. Selbstverständlich sind sie keine Readymades. Jeder mehr als nur beiläufige Blick auf eine dieser vertikal ausgerichteten, 48 x 38 cm grossen Tafeln (seit sie es vor einem Jahrzehnt aufgegeben hat, grosse, serielle rasterbasierte Gemälde zu malen, bedient sie sich dieses Standardformats) enthüllt eine äusserst arbeitsintensive und alles andere als vorweg abgeschlossene Entwicklung. Obwohl – oder eben weil – sie mit reduzierten Mitteln arbeitet und auf Vorskizzen, Recherchen und Quellenmaterial verzichtet, gelingt es ihr, Werke mit inkommensurablen Organisationsprinzipien hervorzubringen.

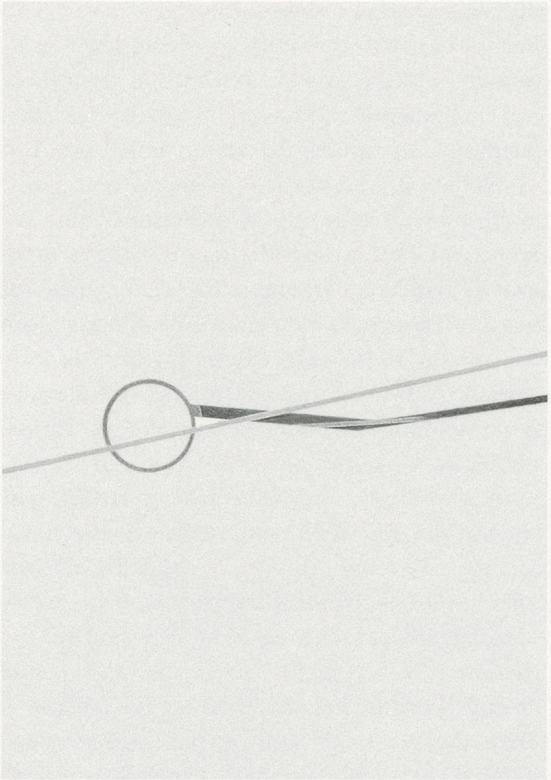
Sie klemmt die kleinen Bildträger in ihren Armbogen und arbeitet freihändig mit auf einem Tisch oder ihrem Knie aufgestützten Ellbogen, wie eine Miniaturmalerin. In einer derart intimen Nähe zu dem entstehenden Bild (die auch durch die pygmalionartige Anthropomorphisierung ihrer Gemälde – das Porträtformat und mit einem Vornamenwörterbuch entnommenen ausgefallenen Namen – impliziert wird) bedeckt sie nach und nach den grundierten Träger und teilt ihn mit Streifen leuchtend bunter Acrylfarben auf. Dann folgen die fast transparenten Häute aus glänzender Ölfarbe, von denen viele sich in überraschend dicken Lagen um die Ränder des Gemäldes wickeln. Hier tauchen Farben auf, die im eigentlichen Bildgeschehen in der Versenkung verschwunden sind, so etwa ein tief abgetauchtes Gelb, das an den Rändern des hauptsächlich preiselbeer-, zement- und billardtischgrünfarbenen MEKO (2006) hervordringt.

Tatsächlich gehen Abts' Kompositionen aus dem Geben und Nehmen hervor, das sich aus den etwa fünfzig bis siebzig über viele Monate hinweg sorgfältig ausgewählten und aufgetragenen Farbschichten ergibt. Miteinander verflochtene lineare Elemente schweben über dicht geschichteten Feldern – objektive Aggregationen der dünnen Schichten. Die meisten ihrer Gemälde werden von zarten Geflechten leicht herausragender Grate durchschnitten – besonders auffällig sind sie als Palimpseste in den Basrelief-Eiformen von FOLME (2002), Zickzack-Masswerk von MENNT (2002) und den schwankenden Stakkatolinien von ERT (2003) –, um «verkörpertes Denken» in das Bild zu integrieren. Die Höhe dieser Dämme entspricht den vielen Schichten, die von ihnen abgestützt werden; sie bleiben auch in Reproduktionen erhalten und verleihen den Photographien von Abts' Gemälden seltsam skulpturale – und daher kleinere als ikonische (oder, um das Greenbergsche Schibboleth zu gebrauchen, «optische») Effekte.

In dieser Hinsicht bieten ihre Blei- und Farbstiftzeichnungen einen deutlichen Kontrast – hier ist Tiefe immer das Produkt einer Illusion, nicht das hart erarbeitete physische Ergebnis angehäufter Ablagerungen. In UNTITLED # 12 (2006) und verwandten Werken sind Überlappungen zwischen den Formen impliziert, aber nicht gezeichnet; es gibt keine materiellen Nähte, an denen sie sich kreuzen. Anders als ihre Gemälde sind Abts' – eigenständige – Zeichnungen ausgesprochen imagistisch. Sie lassen die Eigenschaften des Papiers (Porosität, Textur, Stärke und so weiter) ausser Acht; es dient als neutraler Hintergrund für spärlich gesetzte Strukturen, der durch die Bewahrung grosser unbedeckter weisser Flächen aktiviert wird. Wie UNTITLED # 20 (2005) und UNTITLED # 3 (2006) zusätzlich verdeutlichen, setzt Abts den Hintergrund so ein, dass eine sich weit

über die Grenzen des Papiers ausdehnende räumliche Öffnung entsteht (verstärkt wird dieser Eindruck durch aus dem Papier herausschnellende Aspekte, die durch die Einschränkungen des Formats nicht aufzuhalten sind).

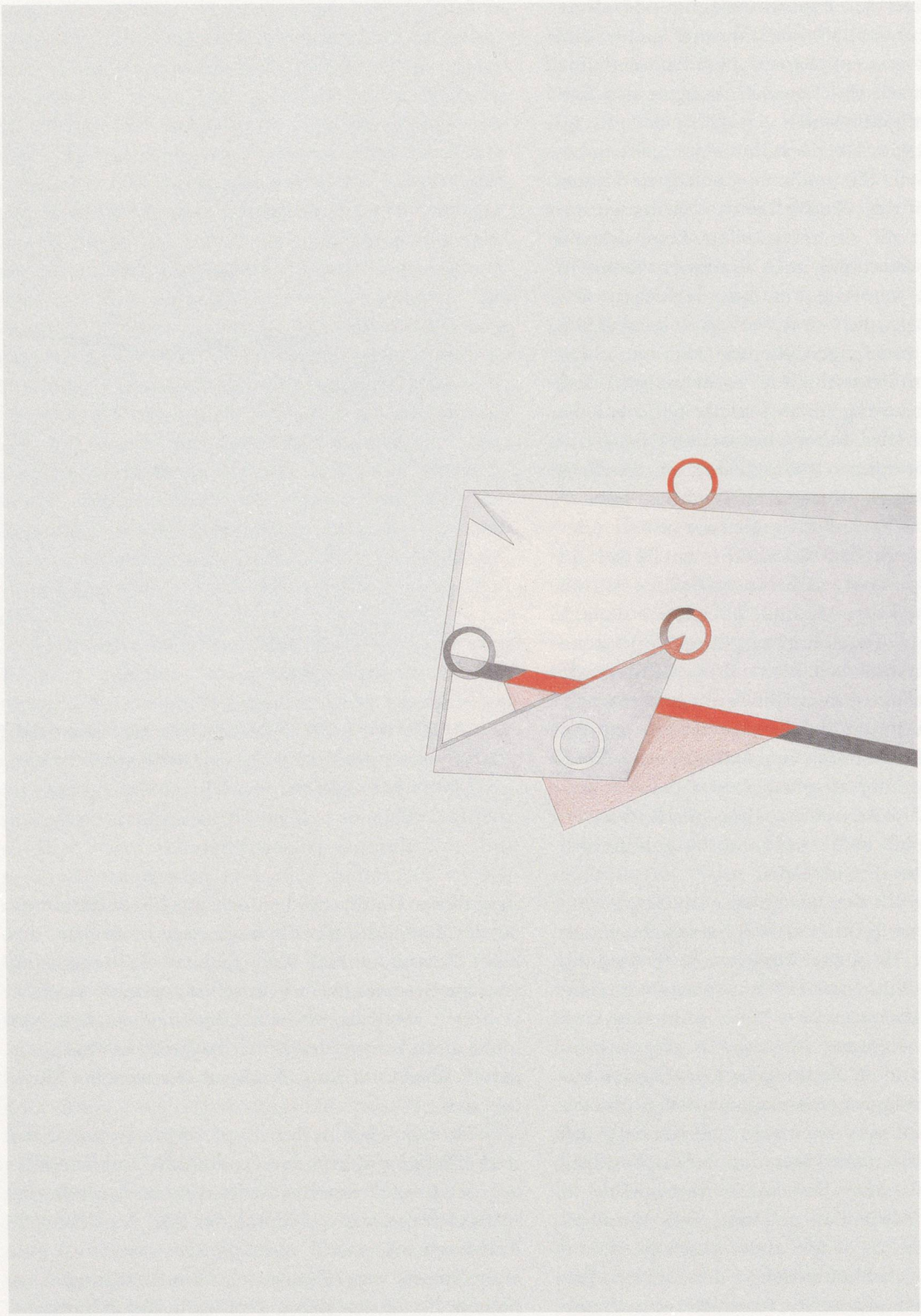
Auch die Ränder der Gemälde sind nicht unbedingt geschlossen. Sie spielen jedoch ganz anders mit dem Begriff der «Endlichkeit» – sie bauen auf der Möglichkeit auf, sie herzustellen. Eben deshalb legen sie Interpretationen auch so schwere Steine in den Weg, auch wenn sie uns dazu verlocken. Das genau ist die Frage, die sich stellt: Was ist mit solchen Informationen anzufangen, die, wie Abts' tautologische Bilder, auf ihre Autarkie zurückweisen? Soll man ihren Farbauftrag näher beschreiben? Auf die Feinheiten ihrer leise donquichottischen Palette eingehen? Die Stimmungen charakterisieren, die diese Palette hervorbringt? In einer Art Ekphrasis bei aufschlussreichen Schattenführungen verweilen, oder bei der eigentümlichen Romanze der Künstlerin mit dem Trompe-l'œil (siehe insbesondere FEHBE [2008])? Soll man ihre Methode allegorisch darstellen? Ihren Kampf, genauer gesagt ihren Widerstand gegen eine persönliche, nicht universalisierende Kommunikation unter dem Gender-Aspekt betrachten? Den Schwerpunkt auf die eigenen Sympathien verlagern? Von bestimmten Gemälden zu einer Erörterung der sorgfältig ausgearbeiteten Installationsstrategien der Künstlerin übergehen (die Bilder werden zum Beispiel recht tief und in geräumigen Abständen gehängt)? Vielleicht.



TOMMA ABTS, UNTITLED # 25, 2005, pencil and colored pencil on paper, 33 1/8 x 23 3/8" / Bleistift und Farbstift auf Papier, 84,1 x 59,4 cm.

Beinahe wäre ich den letztgenannten Weg gegangen – ich stand noch unter dem Eindruck der jüngsten, von Laura Hoptman kuratierten Ausstellung Abts', einer durchdachten Auswahl von nur vierzehn Gemälden, die zuerst im New Museum in New York und darauf im Hammer Museum in Los Angeles gezeigt wurde. Die Ausstellung in Los Angeles war um mehrere Zeichnungen erweitert worden (darunter auch die oben besprochenen) und sah trotz der (bis auf die Zeichnungen) fast identischen Werkliste völlig anders aus. Hier hatte Abts die Gemälde in gleichmässigen Abständen gehängt, eine Entscheidung, die mehr als jeder andere ortsspezifische Aspekt den Unterschied zwischen den beiden Ausstellungsstationen ausmachte. Paradoxerweise bestätigte dieser Unterschied jedoch nur die Selbstidentität der Gemälde, was mich an etwas erinnerte, das Scott Burton einmal über Richard Tuttle schrieb (der auch «etwas, was wie es selbst aussieht» machen wollte)[1]: «Stell dir vor, ein Objekt zu machen, das unter allen Umständen seine Integrität bewahrt, das jedoch absolut keine Anforderungen an seine Situation stellt.»[2]

Während ich mir den Kopf zerbrach, wie diese starke Dinghaftigkeit der Produktion Tomma Abts' mit der Produktion von Bedeutung zu vereinbaren sei, tat ich das, was vielleicht jeder täte, der sich nach Kräften bemüht und nicht weiter weiss, und gab mein Thema unter Google ein, um Anregungen zu suchen. Unter den vielen Einträgen, die sich mit ihr



TOMMA ABTS, UNTITLED # 12, 2005, pencil and colored pencil on paper, 33 1/8 x 23 3/8" / Bleistift und Farbstift auf Papier, 84,1 x 59,4 cm.

als Gewinnerin des Turner Prize 2006 befassten, fand ich einen vom New Museum erstellten «Global Classroom»-Lehrplan mit dem Titel «Drawing Formal Evidence in Tomma Abts» (Formale Anhaltspunkte im Werk von Tomma Abts). Zu meiner Überraschung wird hier der Kern der Materie getroffen. Am Anfang steht eine Passage aus Hoptmans Katalog-Essay, «Tomma Abts: Art for an Anxious Time», in der der aktuelle Stand der Malerei (geistlos und grösstenteils gegenständlich) zusammengefasst und Abts' Position darin (idiosynkratisch) bestimmt wird. Darauf werden die Schüler aufgefordert, das, was sie sehen, schriftlich zu interpretieren. In den nachfolgenden Ausführungen finden sich eine Beschreibung der Inkonvertibilität der «Bedeutung zurückhaltenden» Abstraktion sowie eine Folge von Fragestellungen zu formalen Aspekten (zum Beispiel der Tonalität, des Lichts oder der Farbabstufungen in Abts' Gemälden).[3] Diese Stichworte erzwingen eine sorgfältige, dem minutiösen Produktionsprozess gewidmete Betrachtung, ohne der metaphysischen Erlösung das Wort zu reden, die die abstrakte Malerei so oft zu verheissen scheint.

Die merkwürdig greifbare Stummheit (in dieser so fruchtbaren Aufforderung, sorgfältig hinzuschauen, scheint sie aufgegriffen zu werden) verdankt sich möglicherweise der Tatsache, dass Abts' Gemälde sich selbst sind: Im Wesentlichen zeichnen sie sich dadurch aus, dass keines der beiden Etikette wirklich zutrifft, weder «Abstraktion» noch «Figuration». Ihr Interesse an einer Malerei, die gleichzeitig als Bild und als Objekt existiert, lässt an Jasper Johns und sein FLAG (1954/55) denken, genauer gesagt an einen Vergleich, der diesen Punkt verdeutlicht. Fred Orton hat geschrieben: «FLAG ist aus zwei Botschaften oder zwei Äusserungen zusammengesetzt. Als Kunstwerk verkörpert es eine Reihe von Ideen und Überzeugungen über Kunst und Ästhetik, als die amerikanische Flagge verkörpert es eine Reihe von Ideen und Überzeugungen über Staatsbürgerschaft, Nationalismus und Patriotismus.»[4] In einem Wort: War – ist – FLAG eine Flagge oder ein Gemälde? Oder war es «mit sich selbst kongruent»?

Nur unter grossen Bedenken fand FLAG seinen Weg ins Museum of Modern Art. Als Alfred Barr 1958 mit dem Ankaufskomitee zusammentraf, um über den Erwerb zu verhandeln, gab er sich alle Mühe, das Gremium vom positiven, nicht etwa antiamerikanischen Wert dieses Werks zu überzeugen. Barr berief sich dabei nicht auf das Werk selbst, sondern auf die Person des Künstlers; er beschrieb Johns als einen «elegant gekleideten Südstaatler», der «der amerikanischen Flagge gegenüber nur die wärmsten Gefühle» entgegenbrachte.[5] Der Versuch, der Bedeutung von FLAG zugunsten der angeblichen Gesinnung des Künstlers aus dem Weg zu gehen, half jedoch nicht weiter, denn es ging nicht darum, wer es und warum er es gemacht hatte, sondern darum, was es in seiner Unentzifferbarkeit auf der ontologischen Ebene t a t. (FLAG wurde zwar vom MoMA angekauft, doch einem internen Memo zufolge sollte es aus Furcht vor Kontroversen nicht im Hauptfoyer präsentiert werden.)[6]

Abts zeigt, dass Johns' Kongruenzmodell sich nicht auf die von ihm herangezogenen «vorgefundenen» kulturellen Korrelate – Flaggen, Zielscheiben, Ziffern, Körperteile – beschränken muss. Wenn sie sagt, «es geht nur darum, dass das Gemälde fertig wird»,[7] dann ist damit gemeint, dass das Gemälde das Gemälde selbst wird, ein autonomes Objekt, das mit nichts anderem ausser eben diesem Gemälde kongruent werden kann oder es vielleicht inhärent schon ist. Wenn man über Abts' Gemälde spricht, gibt es schliesslich zwischen dem Objekt und dem Bild keinen Raum – sodass ein Text wie dieser sich ihnen nicht nähern kann.

(Übersetzung: Wolfgang Himmelberg)

1) Richard Tuttle, zitiert in «Work is Justification for the Excuse», in *documenta 5,* Ausst.-Kat. Kassel, Museum Fridericianum, 1972, S. 77. Das vollständige Zitat lautet: «Etwas zu machen, was wie es selbst aussieht, ist deshalb das Problem, die Lösung.»
2) Scott Burton, «Notes on the New», in: Harald Szeemann, *Live in Your Head: When Attitude Becomes Form: Works—Concepts—Processes—Situations—Information,* Ausst.-Kat. Kunsthalle Bern, 1969.
3) Siehe http://www.gclass.org/tools/tommaabts/tools/paintingsoftommaabts. Mein Zugriff erfolgte am 14. Oktober 2008.
4) Fred Orton, *Figuring Jasper Johns,* Cambridge, Mass., 1994, S. 140.
5) Alfred Barr, zitiert ebenda, S. 144.
6) Ebenda.
7) Tomma Abts in einem vor Kurzem geführten Gespräch mit der Autorin.

Some Similarities

TOMMA ABTS & VINCENT FECTEAU

VINCENT FECTEAU: Rather than dive immediately into talking about our own work I thought maybe we could start by talking about an artist I know we both like: Richard Hawkins. His practice encompasses both painting and sculpture and, I think, intersects with our work in some interesting ways. Do you remember the first Hawkins piece you saw?

TOMMA ABTS: I have seen a few of Richard's shows over the years, so I can't remember the first piece. But I have one of his collages—it's a photograph of a poster of a sexy looking young Matt Dillon baring his chest, on which Richard drew a few rough black Sharpie lines, suggesting a space.

VF: How can you tell it's a poster? Was it obviously photographed while hanging on a wall?

TA: Yes, it has got the creases, and is photographed at an angle.

VF: Richard really has this amazing ability to get so much from so little. In the first show of his I saw there were several pieces made from shredded rubber Halloween masks or strips of felt hung from a nail with photos of heavy metal singers paper-clipped to the material. I was blown away by the way he combined the seeming offhandedness of the construction with a real emotional intensity. At the time I imagined an artist who was so overwhelmed by his grief or longing that these "things" were truly all he could muster.

TA: I wish I had seen that show! It sounds beautiful. With my collage, apart from enjoying being the voyeur, I am definitely also attracted to the "seeming offhandedness," as you say, probably because it is opposed to the way I make my paintings. I often wish I could put something together in a more immediate way. Parts of the process are, but they alternate with phases of constant changing and obsessive fine-tuning of all the elements in a painting, and this is what is often intense and emotional. I think you and I have some similarities there.

VF: Yes, there's a lot of trial and error, of moving towards one direction and then its opposite. But within that kind of intuitive search I definitely have some more concrete thoughts about shapes, colors, textures, moods. The longer I've been making things the more I have the

---

VINCENT FECTEAU lives and works in San Francisco. His work was recently exhibited in The Art Institute of Chicago's Focus series. In 2004, he and Tomma Abts were both included in *journal #7*, curated by Phillip van den Bossche at the Van Abbemuseum, Eindhoven, Holland.

TOMMA ABTS, TEDO, 2002, acrylic and oil on canvas, 18 7/8 x 15" / Acryl und Öl auf Leinwand, 48 x 38 cm.

sense that I'm actually just trying to express the same thing over and over again but can never quite articulate it and the objects I make are simply evidence of the failed attempts.
TA: Did Richard's show have a direct influence on how you were making work?
VF: Yes, probably. At the time I was really beginning to deal with being gay, so this way of negotiating desire, positioning it in relationship to the abject really resonated for me. There was something both punk and fey about his work that I found very appealing.
TA: How did you get to working with papier-mâché? I imagine you are spending a lot of time with your hands in the stuff, quite a different physical activity to holding a brush…
VF: Weirdly enough, papier-mâché seemed like an obvious choice. I have very limited traditional skills with sculptural material. My earliest sculptures were made from foamcore but I wanted to have a little more flexibility with the size and color of the forms so I started using papier-mâché on top of the foamcore. At this point the forms are quite a bit larger and made almost exclusively from papier-mâché. You make both drawings and paintings and I know you made some films early on. But were you also painting at that time? Do you feel like there is an overlap between your relationship to film and how you think about painting?
TA: I have always been painting, but as a student I also made some 16mm films that I would roughly describe as structuralist. I hardly ever filmed anything out there in the world, they were just filmed stripes for example, moving along or going in and out of focus, or hundreds of meters of lines in different rhythms and speeds scratched into the material. I guess the overlap is that I don't choose a subject or bring anything from the outside into the work directly, and that I work with the qualities of the material itself. I am not interested in translating something onto the canvas. It is all about starting with nothing as a given—maybe choosing a color, making a shape—and going from there. I want to make it all up myself from scratch. Being intensely involved in the process of constructing seems to be something we have in common.

VINCENT FECTEAU, UNTITLED, 2008, papier-mâché, acrylic, 20 1/4 x 22 x 21 1/2" / Papiermaché, Acryl, 51,4 x 55,9 x 54,6 cm. (PHOTO: MATTHEW MARKS GALLERY, NEW YORK)

VINCENT FECTEAU, UNTITLED, 2008, papier-mâché, acrylic, 19 3/4 x 28 1/2 x 19" / Papiermaché, Acryl, 50,2 x 72,4 x 48,3 cm. (PHOTO: MATTHEW MARKS GALLERY, NEW YORK)

VF: Yes, constructing as opposed to representing. Maybe that's why your paintings have a real sculptural presence.

TA: Going back to what you said earlier about "dealing with being gay" and "desire in relation to the abject"—did those feelings then or now inform your work? In what way? I mean, are you consciously looking for a certain aesthetic? It is difficult to express what I want to ask, or even to talk about this stuff myself. Of course, my work is connected to what is going on in my life, and situations in my paintings have got to do with situations I have experienced and how I perceived them. I guess I am trying to get to how the very particular process you or I have established is constituted.

VF: When making work, I find it difficult to distinguish between conscious decisions and ones that I just make intuitively. I'm interested in the place where those things overlap and become confused. It seems to me that this dichotomy is also at play in your work. Intuitive decisions are at times subjected to self-conscious stylization but always in conjunction with something deeper and very personal. I think holding both positions at once is very different than being ironic or insincere. And now that I think about it, one of the things that I really admire about Richard's work is the way it deftly navigates these issues.

TA: I don't think about whether my paintings look stylized or not—with each piece I follow its very individual and specific appearance. When I work I seem to go back and forth between very spontaneous intuitive moments, throwing whatever comes to mind into the equation, and then editing, being overly reflective and self-conscious. I am hardly ever able to leave something the way it came out in the first place. The "style" in my case is maybe coming from an anxious attempt to make what I am doing as clear and pronounced as possible. But often the paintings end up looking moody...

VF: Your description of alternating between spontaneity and self-consciousness is very similar to what I was trying to talk about when I brought up stylization. Maybe it's in this space that one can acknowledge art history without being completely beholden to it.

TA: I think with the works that you have made over the past few years you have completely

invented your own medium. I imagine it gives you a lot of freedom that way. Being involved with painting, I sometimes think that anything that is on the canvas makes people come up with references to this or that period in the history of modern painting. But I really don't think about my work in that way at all!

VF: People seem to be particularly sensitive to painting's history but every form has its past. I do think my medium gives me some flexibility, but abstract sculpture also has a history that I'm continually faced with. That said, I think there is potential for meaning within even the tightest of constraints. Maybe the framework within which I'm working is smaller and more defined than for sculptors of previous generations, but I think there's still plenty of room to move. I'm curious about the "moodiness" that you refer to. I think that's another place where our work intersects. I just finished a bunch of sculptures that are pretty brightly colored and still people refer to them as "sad." I can be pretty melancholic, a state that I actually find quite productive. I listen to music almost constantly when I'm in the studio and most of it is kind of slow and depressing. How do you think about the moodiness of your paintings?

TA: In the studio I mostly listen to talk radio, just as a background sound. I keep moody music at bay! It may sound strange, but I really don't want any other atmosphere to intrude into my work. I think the "mood," however it comes about, is crucial to each painting's identity. Sometimes it builds up over time, until I consciously try to push whatever atmosphere is there further. At other times the mood sneaks in through the back door. I feel that during the course of making a painting I go from abstract, meaning undefined visual ideas, to something concrete.

VF: Can you talk a bit more about that? It seems to me that it very succinctly describes the process of taking an intuited idea and making it... inevitable.

TA: That is exactly it—what more can I say? Making a painting is this long-winded process of finding a form for something intuited, and I am not sure what exactly that is, and making whatever shape and form it takes as clear and precise as possible, so it does come across—for me, and then I guess there might be a chance it does for another person looking at it too. With concrete I guess I mean that the materiality of the work has taken on a definite final form. I don't know how to make something inevitable, but that is how it feels when it's finished.

When trying to describe these notions I often find myself making statements that a lot of other artists could perhaps make, too. These processes probably take part in any kind of art making in one way or another, but are maybe highlighted in the way you or I work, because they are stripped down to just this. I have no references to talk about. That always makes me afraid of falling into clichés, for example when trying to describe how I know when a painting is finished: "Every part works for the whole and the painting comes alive." How do you know when a piece is finished?

VF: Sometimes a piece will, for lack of a better word, "click" and I realize that it's done, but usually it's more a feeling that I've exhausted possibilities and I've kind of backed myself into the solution. For me, when a piece is finished it's dead. I no longer feel very connected to it. I might appreciate it from an external place but I almost feel like someone else made it. Do you ever get that feeling?

TOMMA ABTS, EHME, 2002, acrylic and oil on canvas,
18 7/8 x 15" / Acryl und Öl auf Leinwand, 48 x 38 cm.

Ähnliche Prozesse

TOMMA ABTS & VINCENT FECTEAU

VINCENT FECTEAU: Bevor wir ins Gespräch über unsere Arbeit einsteigen, würde ich gerne über einen Künstler sprechen, den du, wie ich weiss, genauso schätzt wie ich: Richard Hawkins. Er malt und macht Skulpturen und mir scheint, es gibt da interessante Parallelen zu unserer Praxis. Kannst du dich an die erste Arbeit, die du von Richard gesehen hast, erinnern?

TOMMA ABTS: Ich habe im Lauf der Jahre mehrere seiner Ausstellungen gesehen, nein, an die allererste Arbeit kann ich mich nicht mehr erinnern. Aber ich besitze eine seiner Collagen – das Photo eines Posters von Matt Dillon, der darauf jung und sexy aussieht und seine Brust entblösst. Darauf hat Richard mit einem Filzstift ein paar ruppige schwarze Linien gezeichnet, die einen Raum andeuten.

VF: Woran erkennt man, dass es sich um ein Plakat handelt? Weil es an der Wand hing, als es photographiert wurde?

TA: Ja. Man sieht, dass es ursprünglich gefaltet war, und es wurde aus einem leicht schrägen Winkel aufgenommen.

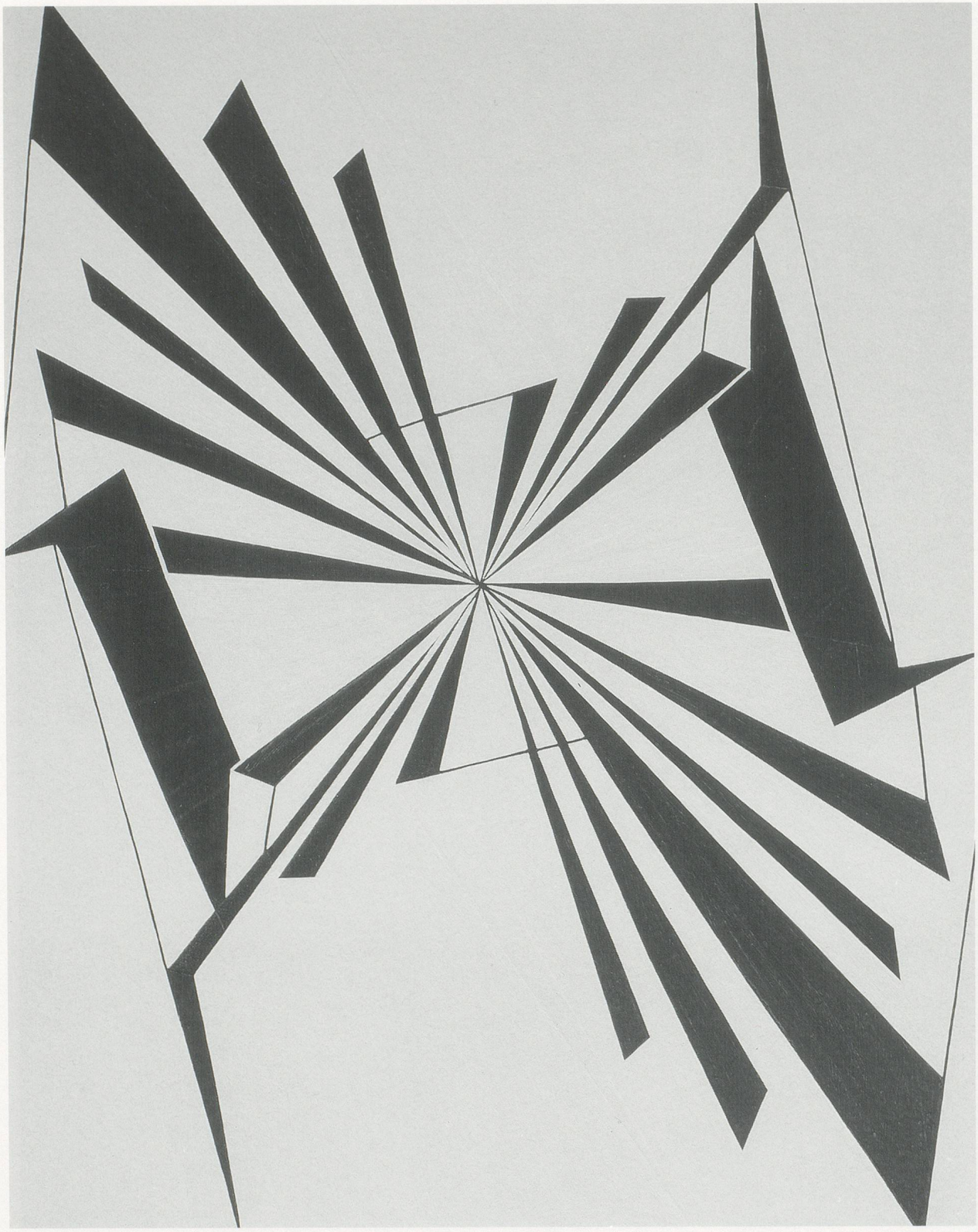
VF: Richard verfügt über die erstaunliche Begabung, mit wenigen Mitteln unheimlich viel zu erreichen. Die erste Ausstellung, die ich gesehen habe, enthielt mehrere Werke aus zerschnittenen Halloween-Masken oder Filzstreifen, die an Nägeln hingen und an denen Bilder von Heavy-Metal-Sängern befestigt waren. Was ich sehr faszinierend fand, war die Art, wie es ihm gelang, die offenbar spontan zusammengestellten Assemblagen mit einer derartigen Intensität aufzuladen. Damals stellte ich mir vor, dass Richard von einer Trauer oder Sehnsucht erfasst gewesen sein musste und diese «Teile» alles waren, was er noch hervorbringen konnte.

TA: Die Ausstellung hätte ich gern gesehen, das klingt sehr schön! Auch an meiner Collage von Richard interessiert mich – abgesehen davon, dass mir die Rolle der Voyeurin gefällt – das «spontan Zusammengestellte», vielleicht weil es meiner Arbeitsweise entgegengesetzt ist. Ich wünsche mir oft, ich könnte in meiner Vorgehensweise direkter sein. In einzelnen Phasen des Prozesses ist das auch so, aber dann folgen andere, in denen ich ständige Korrektu-

---

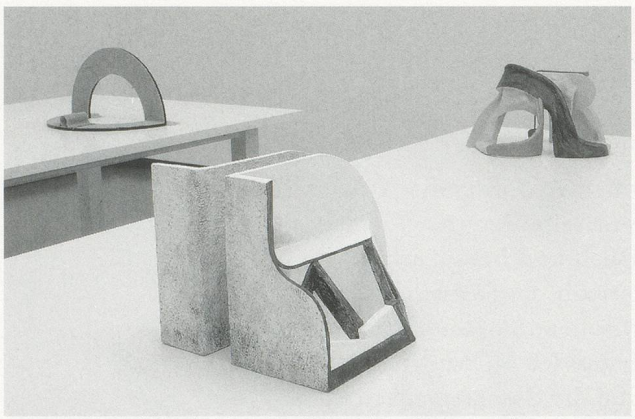
VINCENT FECTEAU lebt und arbeitet in San Francisco. 2008 wurden seine Arbeiten im Rahmen der Focus Series im Art Institute Chicago gezeigt. Gemeinsame Ausstellung mit Tomma Abts 2004 in der von Phillip van den Bossche kuratierten Ausstellung «journal #7» im Van Abbemuseum in Eindhoven.

TOMMA ABTS, EPKO, 2001, acrylic and oil on canvas, 18 7/8 x 15" / Acryl und Öl auf Leinwand, 48 x 38 cm.



TOMMA ABTS, EE, 2002, acrylic and oil on canvas, 18 7/8 x 15" / Acryl und Öl auf Leinwand, 48 x 38 cm.

ren und obsessive Feinabstimmungen an allen Bildelementen vornehme. Das ist oft sehr intensiv und emotional. Ich glaube, du und ich sind uns da sehr ähnlich.
VF: Ja, du sprichst von einem Prozess, der zwischen Versuch und Irrtum schwankt und sich oft in entgegengesetzte Richtungen bewegt. Aber innerhalb dieser Suche komme ich zu einem konkreteren Bild für die Formen, Farben, Oberflächen, Stimmungen. Je länger ich auf diese Weise arbeite, desto mehr habe ich das Gefühl, dass ich im Prinzip immer dasselbe ausdrücken will, dies aber nie vollkommen gelingt. So sind die Objekte einfach die Zeugnisse fehlgeschlagener Versuche.
TA: Hat Richards Ausstellung deine Arbeit beeinflusst?
VF: Ja, wahrscheinlich schon. Damals begann ich, mich mit meiner Homosexualität auseinanderzusetzen und die Art, wie er mit dem Begehren umgeht, wie er es mit dem Ekel verbindet, hat mich unheimlich angesprochen. Seine Arbeiten sind Punk und hellseherisch zugleich. Das fand ich anregend.
TA: Wie bist du darauf gekommen, mit Papiermaché zu arbeiten? Ich stelle mir vor, wie es sich anfühlen muss, mit dieser Masse zu arbeiten – eine ganz andere körperliche Betätigung, als einen Pinsel zu halten ...
VF: Eigenartigerweise war Papiermaché ein nahe liegendes Material für mich. Ich habe eigentlich recht wenig Erfahrung in der Bearbeitung von traditionellen Werkstoffen. Meine ersten Skulpturen bestanden aus Hartschaum. Ich wollte aber mehr Flexibilität haben in Bezug auf die Grösse und Farbe der Formen und begann daher, über den Hartschaum Papiermaché zu legen. Die neueren Arbeiten sind ein gutes Stück grösser und fast ausschliesslich aus Papiermaché. Du zeichnest und malst und hast anfangs auch Filme gemacht. Hast du damals schon gemalt? Und gibt es Ähnlichkeiten zwischen deinem Verhältnis zum Film und deiner Beziehung zur Malerei?
TA: Gemalt habe ich immer, aber während meiner Studienzeit entstanden mehrere 16-mm-Filme, die ich grob als strukturalistisch bezeichnen möchte. Ich habe kaum jemals irgendetwas draussen in der Welt gefilmt, sondern mein Material waren gefilmte Streifen, die vorbeilaufen und die mal scharf und unscharf werden, oder Hunderte Meter lange Linien, in verschiedenen Rhythmen und Geschwindigkeiten, die ich direkt in den Filmstreifen geritzt habe. Die Ähnlichkeit zwischen meiner Malerei und meinen Filmen liegt wohl darin, dass ich kein Thema wähle und nichts von aussen in die Arbeit hineinbringe, sondern unmittelbar von den Eigenschaften des Materials ausgehe. Etwas einfach auf eine Leinwand zu übertragen, das interessiert mich nicht. Ich beginne ohne Vorgabe, vielleicht mit der Wahl einer Farbe oder dem Entwurf einer Form und alles Weitere nimmt dann seinen Lauf. Ich möchte alles von Grund auf selbst entwickeln. Das intensive Involviertsein in den Prozess der Entwicklung haben wir anscheinend gemeinsam.
VF: Ja, Entwickeln im Gegensatz zu Repräsentieren. Vielleicht haben deine Bilder deswegen eine solch skulpturale Präsenz.
TA: Ich möchte noch einmal auf das zurückkommen, was du über deine Auseinandersetzung mit der Homosexualität und der Verbindung von Begehren und Ekel gesagt hast. Haben sich deine Gefühle damals oder später auf deine Arbeit ausgewirkt? Wenn ja, auf welche Art?



Vincent Fecteau, installation view / Ausstellungsansicht, Van Abbemuseum, 2004–2005.

Suchst du bewusst nach einer bestimmten Ästhetik? Es fällt mir schwer, meine Fragen in Worte zu fassen oder selbst über diese Inhalte zu reden. Natürlich verläuft auch meine Arbeit nicht völlig getrennt von dem, was ich erlebe: Situationen in meinen Gemälden reflektieren Situationen aus meinem Leben und die gemachten Erfahrungen. Ich versuche herauszufinden, woraus sich dieser spezifische Prozess, den wir entwickelt haben, zusammensetzt.

VF: Während der Arbeit kann ich bewusste und intuitive Entscheidungen nicht genau voneinander trennen. Ich interessiere mich mehr für den Bereich, in dem sie sich überschneiden und vermischen. Ich glaube, diese Dichotomie trifft auch auf deine Arbeit zu. Manche deiner intuitiven Entscheidungen sind einer reflexiven Stilisierung unterzogen, freilich immer in Verbindung mit einer tieferen, höchst persönlichen Absicht. Der Versuch, diese beiden Positionen gleichzeitig einzunehmen, ist etwas ganz anderes als unaufrichtig oder ironisch zu sein. Nun wird mir auch klar, dass ich an Richards Arbeit vor allem bewundere, wie geschickt er diese Gratwanderung angeht.

TA: Ich achte nicht darauf, ob meine Gemälde stilisiert wirken oder nicht, sondern bei jedem suche ich nach seinem jeweiligen spezifischen, individuellen Erscheinungsbild. Während der Arbeit bewege ich mich mehrmals hin und her zwischen spontanen, intuitiven Momenten, in denen ich alles, was mir einfällt, einfliessen lasse, und ganz bewusst und vorsätzlich vorgenommenen Korrekturen. Ich kann nie etwas so belassen wie es zuerst herauskommt. In dieser Hinsicht ist mein Arbeitsstil wahrscheinlich einfach das Resultat meines Bestrebens, alles so klar und deutlich wie möglich zu formulieren. Trotzdem ist in den Bildern letztlich immer noch eine Laune oder Stimmung zu finden.

VF: Der Wechsel zwischen spontanen und bewussten Arbeitsschritten, wie du sie beschreibst, ist dem ähnlich, was ich mit dem Begriff Stilisierung ausdrücken wollte. Vielleicht erreichen wir hier den Punkt, wo wir uns der Kunstgeschichte bewusst sind und sie anerkennen können.

TA: Ich glaube, du hast mit deinen Arbeiten der letzten Jahre zu deinem ureigenen Medium gefunden. Das muss dir eine ungemeine Freiheit geben. Wenn man sich mit der Malerei beschäftigt, wird alles, was sich auf der Leinwand befindet, unweigerlich mit dieser oder jener Periode der modernen Malerei in Zusammenhang gebracht. Aber ich sehe meine Bilder überhaupt nicht so!

VF: Die Geschichte der Malerei hat sich eben stärker ins allgemeine Bewusstsein eingeprägt, obwohl natürlich jede Disziplin ihre Vergangenheit hat. Ich denke, mein Medium ermöglicht mir schon einen gewissen Grad an Flexibilität, aber auch die abstrakte Skulptur hat eine Geschichte, mit der ich ständig konfrontiert werde. Doch selbst eine sehr strenge Reduktion trägt noch ein Bedeutungspotenzial in sich. Der konzeptuelle Rahmen meiner Arbeit mag enger und schärfer gefasst sein als bei Bildhauern früherer Generationen, dennoch bleibt

immer noch genügend Spielraum. Mich interessiert nun aber, worauf du dich vorhin mit deiner Aussage der «Stimmung» beziehen wolltest – ich glaube, es ist ein weiterer Aspekt, den wir gemeinsam haben. Ich bin vor Kurzem mit einer Gruppe von Skulpturen fertig geworden, die ziemlich bunt sind und trotzdem von vielen als «traurig» empfunden werden. Ich kann ganz schön melancholisch sein, ein Zustand, den ich für meine Arbeit als durchaus produktiv empfinde. Im Atelier höre ich nahezu ununterbrochen Musik, meistens sehr langsame, schwermütige. Wie denkst du über die Stimmungen in deinen Gemälden?

TA: Im Atelier lasse ich als Geräuschkulisse fast immer das Radio laufen … aber bloss keine melancholische Musik! Es mag seltsam klingen, aber ich möchte wirklich nicht, dass irgendeine andere Atmosphäre auf meine Arbeit einwirkt. Die «Stimmung», egal wie sie zustande kommt, ist entscheidend für die Identität eines Gemäldes. Manchmal entsteht sie im Lauf der Zeit und ich versuche dann, sie bewusst zu verstärken. In anderen Fällen schleicht sich die Stimmung durch die Hintertür ein. Ich habe das Gefühl, dass ich beim Malen eines Bildes mit etwas Abstraktem – hiermit meine ich undefinierte visuelle Ideen – anfange und mich dann auf etwas Konkretes zubewege.

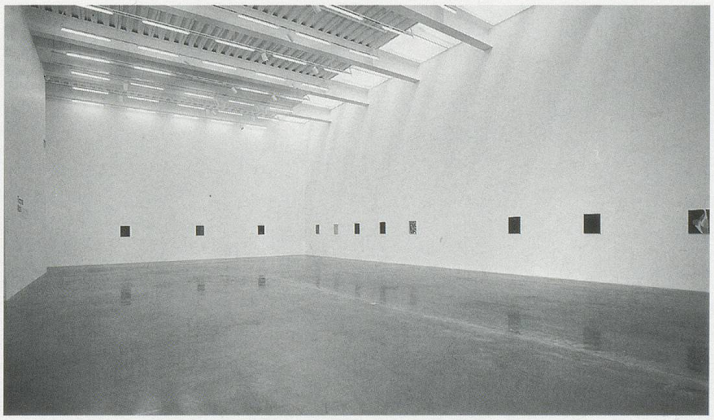
VF: Kannst du noch mehr darüber sagen? Du hast den Prozess, wie man eine intuitive Idee nimmt und … zwangsläufig macht, soeben sehr treffend beschrieben.

TA: Genau das ist es. Ein Bild zu malen ist für mich ein langwieriger Prozess, in dem ich für etwas Intuitives – was immer das ist – eine Form finde. Und diese Form versuche ich so konkret und präzise wie möglich zu machen, damit sie klar wird. Zunächst einmal für mich selbst, denn dann besteht die Chance, dass sie auch andere Betrachter anspricht. Mit «konkret» meine ich, dass die Materialität des Werks eine definitive, endgültige Form annimmt. Ich weiss nicht, wie man etwas zwingend machen kann, aber eine fertige Arbeit wirkt auf mich zwingend.

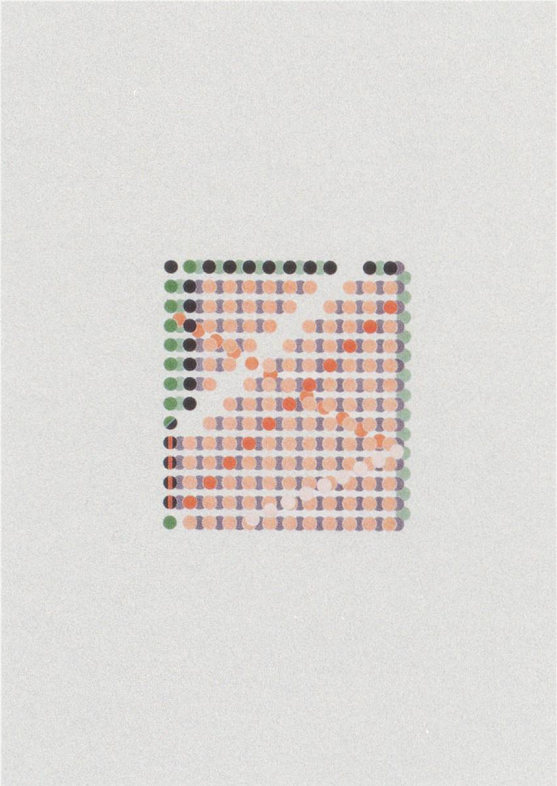
Wenn ich versuche, meine Ideen zu beschreiben, stelle ich oft fest, dass andere Künstler das womöglich genauso sagen würden. Wahrscheinlich laufen in allen Arten der künstlerischen Betätigung ähnliche Prozesse ab, aber vielleicht treten sie in unserer Arbeit besonders deutlich hervor, weil sie auf das Wesentliche reduziert sind. Da ich keine Referenzen habe, über die ich sprechen kann, fürchte ich immer in Klischees zu verfallen. Zum Beispiel wenn ich erklären will, wann ein Bild fertig ist: Plötzlich funktioniert jeder Teil innerhalb des Ganzen und das Bild wird lebendig. Woran erkennst du, wann ein Werk fertig ist?

VF: Ab und zu ist es einfach «da» – mir fällt keine bessere Wendung dafür ein – dann weiss ich: Jetzt ist die Arbeit fertig. Aber meistens ahne ich, dass ich alle Möglichkeiten ausgeschöpft habe und nun mehr oder weniger in dieser Lösung festsitze. Eine fertige Arbeit ist für mich gestorben. Ich fühle mich nicht mehr besonders verbunden mit ihr. Ich könnte sie fast wie von aussen betrachten, als hätte sie jemand anders gemacht. Geht es dir manchmal auch so?

(Übersetzung: Bernhard Geyer)



TOMMA ABTS, exhibition view / Ausstellungsansicht, New Museum, New York, 2008.



TOMMA ABTS, UNTITLED # 6, 2007, pencil and colored pencil on paper, 33 1/8 x 23 3/8" / Bleistift und Farbstift auf Papier, 84,1 x 59,4 cm.

Die Wahl der Wahl

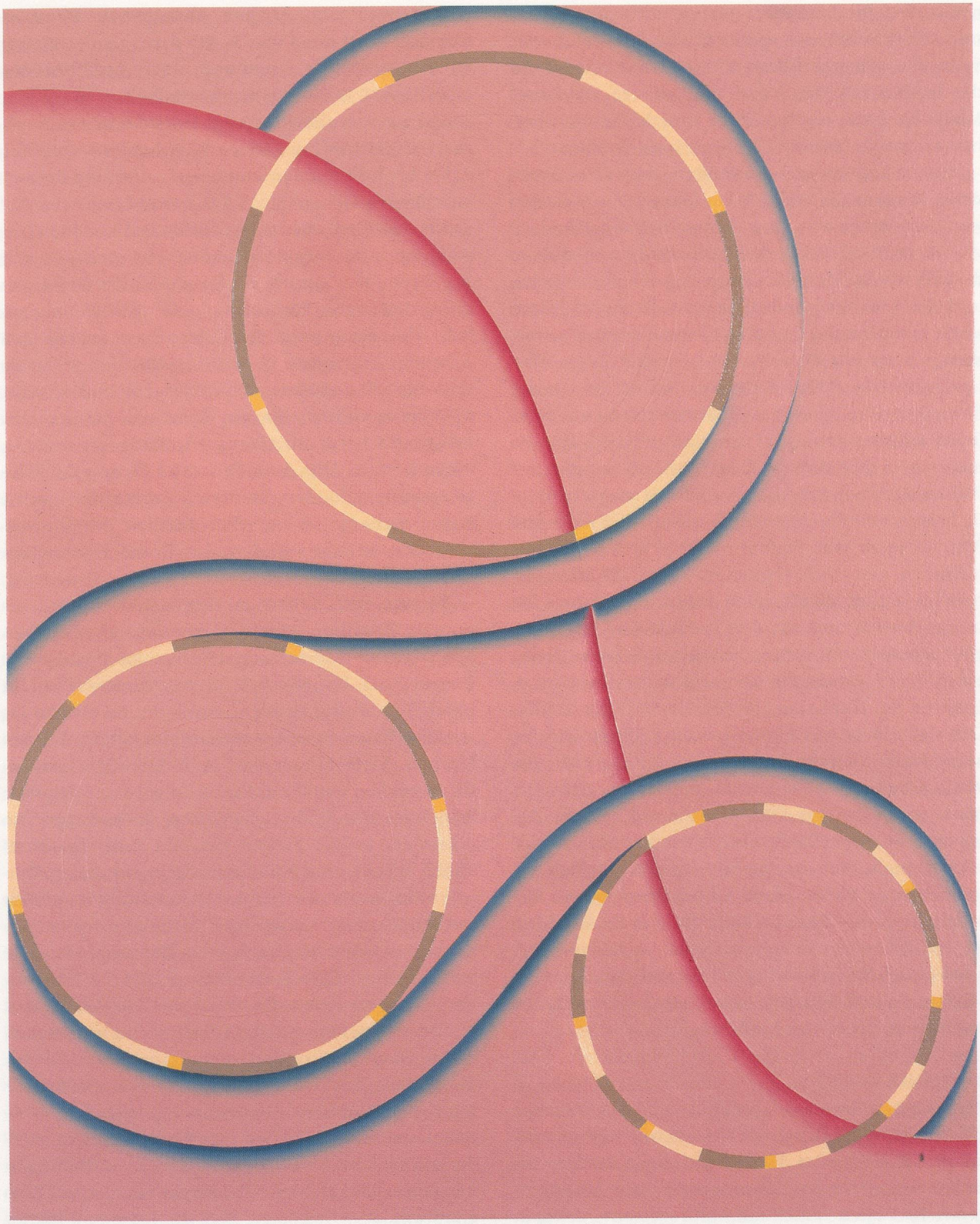
JAN VERWOERT

1. ANFANGEN

Am Anfang steht immer die Frage der Entscheidung. Darin gleicht die Malerei dem Schreiben. Die erste Entscheidung ist dabei weit mehr als nur eine Wahl zwischen unterschiedlichen Optionen: diese Farbe statt jener oder das eine Wort statt eines anderen zu wählen. Solche Fragen ergeben sich erst später. Ganz zu Beginn geht es um die Entscheidung, überhaupt zu beginnen, das heisst, um die Einlassung auf den Prozess des Treffens von Entscheidungen, Kierkegaard würde sagen, um das Wählen der Wahl. Das ist einfacher gesagt als getan. Denn warum sollte man sich für das Entscheiden entscheiden? Es geht immer auch anders. Warum sollte man etwas malen oder schreiben wollen? Natürlich kann es sein, dass jemand es von einem erwartet. Aber Erwartungen allein schaffen keine innere Notwendigkeit. Die Entscheidung jedoch anzufangen, kann einem niemand abnehmen. In dieser Hinsicht findet jeder Anfang in der Tat in einem *luftleeren Raum* statt. Das ist die Leere von leeren Leinwänden und Seiten.

Diese Leere beinhaltet nicht selbstverständlich die Freiheit und Möglichkeit, sie zu füllen. Womit auch? Selbst wenn klar ist, dass jetzt alles Mögliche dargestellt oder gesagt werden könnte, bedeutet das nicht, dass diese Möglichkeit greifbar ist. Denn dazu müsste man erst wissen, was darzustellen oder zu sagen wäre und ob es überhaupt etwas darzustellen oder zu sagen gibt. Wirkliche Möglichkeiten sind nur die, die man sich selbst erschliesst. «Erschliessen» heisst in der Malerei wie beim Schreiben, etwas melodramatisch ausgedrückt: der leeren Leinwand oder Seite «abringen». Von sich aus sind Leinwand und Seite wie hermetisch versiegelte Oberflächen. Je länger man auf sie starrt, umso mehr verschliessen sie sich. Und auch wenn die erste Entscheidung für das Entscheiden gefallen ist und dann etwas konkret zur Wahl steht, weil bereits etwas auf der Leinwand ist (oder Seite steht), was einen nächsten Schritt nach sich zieht, insofern es die konkrete Frage aufwirft, was denn angesichts dessen, was schon da ist, der nächste Schritt sein müsste, heisst das nicht, dass sich der anfängliche Zustand nicht jederzeit wiederherstellen könnte und plötzlich nichts mehr geht,

JAN VERWOERT ist Contributing Editor der Zeitschrift *frieze* und Autor von *Bas Jan Ader: In Search of the Miraculous* (The MIT Press, 2006). Er unterrichtet am Piet Zwart Institute in Rotterdam und dem Royal College of Art in London.



TOMMA ABTS, ISKO, 2008, oil and acrylic on canvas, 18 7/8 x 15" / Öl und Acryl auf Leinwand, 48 x 38 cm.

weil einem die Leinwand oder Seite wieder stumm und verschlossen entgegentritt. Die Leinwand oder Seite, die sich verschliesst, führt so stets wieder auf die Frage nach der Notwendigkeit der Wahl und Möglichkeit des eigenen Tuns zurück: Warum überhaupt etwas anfangen? Und wie, wenn überhaupt?

Sicher könnte man einwenden, dass diese Frage des Anfangens die Frage der modernen Avantgarden war, diese Frage also eine Vorgeschichte hat und sie von dieser Geschichte überholt wurde und dass es deshalb an der Zeit wäre, sich von ihr abzuwenden und das Anfangen anders, irgendwie leichtfertiger, wenn nicht frivoler (eine Zeit lang hiess das *postmoderner*) anzugehen. Aber nur weil eine Frage eine Geschichte hat, heisst das nicht, dass sie ihre Dringlichkeit verlöre. Und ihre Gegenwart ist heute deutlicher spürbar denn je. Historisch gesehen, könnte man sagen, dass sich die Frage des Anfangs und der Wahl nie so nachdrücklich gestellt hat wie jetzt. Heute behaupten die bestehenden Verhältnisse, ohne Alternative zu sein. Statt einer Wahl bieten sich vermeintlich nur noch Optionen innerhalb eines bereits im Voraus abgesteckten Möglichkeitsraums an. In den Menüs und aus den Produktekatalogen das eine eher als das andere aussuchen – mehr bleibt einem nicht. Das ist die paranoid depressive Grundstruktur des Denkens, das derzeit den Ton angibt. Obwohl allseits von Optionen die Rede ist, gibt es keine Wahl. Sich die Situation, in der die Wahl zur Wahl stünde, zu erschliessen, hiesse, aus dem Gehäuse dieses Systems ohne Alternativen herauszutreten und der Oberfläche einer Gesellschaft, von der alles abperlt, weil in ihr alles gleich möglich erscheint, aber nichts einen Unterschied macht, die Möglichkeit der Entscheidung für das Entscheiden gedanklich, emotional, existenziell, und das heisst künstlerisch neu abzuringen. Mit anderen Worten: «Il faut être absolument moderne».[1] Heute mehr noch als zu Zeiten der Moderne.

2. WIDERRUFEN

Wie es aussieht und sich anfühlt, wenn die Wahl zur Wahl steht, verdeutlicht die Malerei von Tomma Abts auf ihre je eigene Art. Ihre Bilder zeigen das Hervortreten singulärer abstrakter Formen aus langwierigen malerischen Entscheidungsprozessen – vor dem Hintergrund einer totalen Abwesenheit vorausbestimmter Strukturen und in der Auseinandersetzung mit der spürbaren Gegenwart einer verschlossenen Oberfläche. Während der Betrachtung der Bilder erschliesst sich allmählich der Horizont der anfänglichen Möglichkeit des freien Entscheidens. Der Weg dahin beginnt mit der langsamen Auflösung der vermeintlichen Gewissheiten des ersten Eindrucks: Auf den ersten Blick wirken Abts' Bilder vollkommen entschieden. Alle Formen scheinen klar umrissen und die Farben klar gesetzt. Suchende Linien und einen unregelmässigen Farbauftrag gibt es nicht eigentlich. Die Geometrie des Bildaufbaus macht den Anschein, irgendwie in sich logisch und gelöst zu sein. Bei näherer Betrachtung zeigt sich aber mehr und mehr, dass nichts von dem, was im Ergebnis zwingend scheint, im Anfang je so hätte sein müssen, wie es jetzt ist. Alles hat sich erst im Prozess der Bildentstehung gefunden. Zu dessen Beginn steht nichts fest. Überhaupt ist bei aller Klarheit des Gesamteindrucks in Abts' Bildern im Detail kaum etwas wirklich eindeutig.

Wenige der Linien in ihren Bildern sind als positive Konturen gesetzt. Überwiegend entstehen Konturen als Ränder von Flächen im Prozess der Übermalung. Das, was sich wie eine breite Linie (ein Band, Bogen oder Streifen) ausnimmt, ist oft nur der negative Raum zwischen zwei aufeinandertreffenden Flächen. Viele Linien sind also eigentlich Lücken. Diese Lücken gewähren Einblicke in tiefer liegende Schichten des Bildes. Sie lassen andeutungsweise erkennen, welche Farben das Bild zuvor bestimmt haben mögen und welche früheren formalen Entscheidungen also im Zug der Übermalung verworfen wurden. Genau dort, wo der Bildaufbau am entschiedensten scheint, in den harten Konturen der Binnenformen, stellt sich also heraus, dass das Übermalen – und das heisst das *Revidieren*, Anzweifeln und Widerrufen – eine für die Bildentstehung entscheidende Handlung ist. Im Gegensatz zu einer Malerei, die frühere Entwicklungsstadien durch transparenten Farbauftrag stets durchscheinen lässt, sind Abts' Revisionen weitaus härter. Ihre Übermalungen überdecken frühere Farbschichten und Formfindungen mit einer blickdichten Oberfläche aus Farbe. Abts erlaubt es der Oberfläche also, die Leinwand immer

wieder zu verschliessen. Es bleiben nur wenige Spuren. Sie zeigen sich nicht nur in den Lücken zwischen Flächen, sondern in bestimmten Bildern auch in Gestalt von leicht hervortretenden Farbkanten, die (wie Linien) quer durch Farbflächen verlaufen, wo zuvor der Rand einer mittlerweile übermalten Fläche war.

Diese Einsicht in die Bildentstehung stellt die anfängliche Bildwahrnehmung auf den Kopf: Wenn sich Linien als Lücken und somit positive Formen als negativ bestimmt entpuppen – dann zeigt sich, dass die vermeintlich *manifeste* Gestalt des Bildes in der Tat vermittelt ist durch vielfache *Latenzen* – das heisst, durch Möglichkeiten, deren momentanes Aufscheinen das Bild spürbar (wenn auch nicht immer sichtbar) ebenso geprägt hat wie deren etwaige Verwerfung und deren nachträgliches Verschwinden hinter opaken Farbschichten. Die Logik der Entscheidungsfindung, die sich aus Abts' Einlassung auf die kaum je ganz kontrollierbaren Kräfte der Latenz ablesen lässt, ist also alles andere als linear. Es existiert hier kein Plan, der Schritt für Schritt umgesetzt werden würde. Es gibt auch keinen eindeutigen Anfangspunkt, aus dem sich alle weiteren Schritte notwendig ableiten liessen. Stattdessen sind Abts' Bilder bestimmt durch die zeitliche Logik einer gewissen Nachträglichkeit: Die Bewegung hin zum fertigen Bild ist eine Bewegung, die in den Übermalungen laufend in sich selbst zurückläuft und die anfänglichen Möglichkeiten des Bildes gerade durch die Widerrufung anfänglicher Möglichkeiten spürbar werden lässt.

Sichtlich liegt dabei sowohl der Logik der Übermalungen als auch der der Linienführung und Farbwahl nicht eigentlich ein System zugrunde. Abts' Malerei kommt ohne Struktur gebende Raster oder sonstwie im Voraus bestimmte formale Parameter aus. Sie betreibt eine Geometrie ohne axiomatisches Koordinatensystem. Entscheidungskriterien ergeben sich situativ. Das sieht man nicht zuletzt auch daran, dass Linien und Bögen, so präzise gezogen sie auch wirken, oft genug irgendwo in merkwürdigen Winkeln aufeinander- oder an den Bildrand stossen, sich oder den Rand knapp verfehlen oder stauchen, wo der Platz im Bild eng wurde – ganz so wie sich Buchstaben in der Handschrift stauchen, wenn der Platz auf dem Blatt für die Zeilen nicht zu reichen droht. Hier entscheidet die Situation (mit) über die Gestalt der Form. Und das Ergebnis fällt eben nicht immer eindeutig aus. Überhaupt ist der Raum in Abts' Bildern oft eher schwer zu bestimmen. Obwohl opake Flächen die Bilder bestimmen und der Eindruck von Räumlichkeit eigentlich von vorne herein ausgeschlossen sein sollte, werfen in manchen Bildern Linienbögen dennoch Schatten – als ob sie dem hochmodernistischen Lehrsatz von der illusionsfreien flachen Leinwand spotten wollten. Das Verfehlen des richtigen Winkels und das Stauchen geschwungener Formen sind im Detail, genauso wie diese spöttischen Schatten, bei allem Ernst, von dem der Prozess der Eröffnung und Verwerfung von Möglichkeiten in Abts' Malerei getragen wird, so etwas wie ein Lächeln, das auf den Zügen des Bildes liegt. Das Drama der Entscheidungsfindung ist in ihren Bildern somit von einer sehr eigenen, malerischen Form von Humor unterlegt.

3. ENTGEGENSCHAUEN

Entscheidungen treffen heisst Unterschiede machen. Abts' Bilder unterscheiden sich so im Einzelnen entschieden voneinander. Jede Einzelheit verweist auf den je anderen Ausgang einer Entscheidung. Dieser Eindruck der Unterschiedlichkeit tritt gerade deshalb so deutlich hervor, weil Abts' Bilder alle dasselbe Format besitzen – ein vergleichsweise kleines Porträtformat. Das Feld, auf dem der Prozess der malerischen Entscheidungsfindung ausgetragen wird, ist hier also sichtlich stets wieder das gleiche. Mal für Mal stellt sie dieselbe Anfangsfrage: Was soll es diesmal werden? Was soll es heute sein? Abts' Entscheidung, ein bestimmtes Bildformat über sehr lange Zeit als einziges Bildformat beizubehalten, ist in diesem Sinne gleichbedeutend mit einer Entscheidung dafür, die Beharrlichkeit der Anfangsfrage nach der ersten Entscheidung in der Arbeit spürbar zur Geltung zur bringen. Die Frage steht im Raum, weil jedes Bild zeigt, dass der Anfang Mal für Mal gleich war, und sich jedes Ergebnis, weil es jedes Mal trotzdem anders ausfällt, aus diesem Grund umso mehr von allen anderen Ergebnissen unterscheidet.

Die Wahl des Porträtformats verstärkt diesen Eindruck noch. Jedes Bild trägt andere Züge und einen

TOMMA ABTS, FEIO, 2007, oil and acrylic on canvas, 18 7/8 x 15" / Öl und Acryl auf Leinwand, 48 x 38 cm.

anderen Namen, zum Beispiel KOENE, FOLME oder LOERT. Offensichtlich sind Abts' Bilder nicht eigentlich Porträts und, was auf ihnen zu sehen ist, auf keinen Fall wirklich Gesichter. Die Haltung, die ich einnehme, wenn ich sie so anschaue, wie ich es gewohnt bin, Bilder im Porträtformat anzuschauen, lässt mich sie dennoch so betrachten, *als ob* ich jemandem ins Gesicht sehe, der oder die mir entgegenblickt. Jede abstrakte Form und Konstellation liest sich dann wie ein Gesichtszug, so, als sei sie das sichtbare Anzeichen eines Gefühlszustands oder Gedankens. Anzeichen aber eher als Ausdruck, denn die Oberfläche der Malerei bleibt meist weitgehend verschlossen und das, was sich mitteilt, hat somit eher den Charakter eines nicht gänzlich greifbaren Mienenspiels (so wie ein Lächeln «auf den Zügen liegen» oder den Mund nur «umspielen» kann) als den eines vermeintlich eindeutigen Gesichtsausdrucks. Die formatgleichen Bilder wären dann wie ein Spiegel, aus dem Mal für Mal stets wieder ein anderes, fremdes Gesicht uns entgegenschaut. Gespenstig.

Aber hier erreicht die Metapher auch ihre Grenzen. Denn Abts' Bilder bleiben abstrakt. Das heisst, sie geben keine Information, machen keine Geständnisse und liefern keine Erzählungen. Aus guten Gründen, weil sie, wenn sie es täten, nur konkret die mögliche Wirklichkeit beliebiger Gefühle oder Gedanken abbilden würden, statt, was sie es in der Tat abstrakt tun, die *wirkliche Möglichkeit* bestimmter Gefühle und Gedanken zu erschliessen. Die Frage des Gefühls stellt sich genauso wie die der Entscheidung überhaupt dann erst wirklich, wenn die konventionelle Logik zur Bestimmung der Form und des Inhalts von Gefühlen und Entscheidungen ausser Kraft gesetzt wird. Solange wir Entscheidungen als Kette von notwendig auseinander abgeleiteten Akten der Wahl und das Fühlen als ebenso zwangsläufigen Ausdruck innerer Regungen verstehen, entscheiden und fühlen wir vielleicht nie wirklich, weil jede Erfahrung von wirklicher Möglichkeit verhindert wird durch die erdrückende Vorstellung von inneren Notwendig- und Gesetzmässigkeiten. In Abts' Malerei gibt es kein solches Gesetz. Abstraktion ist bei ihr deshalb weder der *Nachweis* von vermeintlichen formalen Eigengesetzlichkeiten der Malerei noch der *Ausdruck* irgendwelcher psychologischer Triebkräfte oder Zwänge. Ihre Abstraktion ist vielmehr genuin der *Produktion* von Entscheidungsmöglichkeiten und Gefühlszuständen gewidmet, deren Realität nicht erst irgendwo an einem anderen symbolischen Ort (in der Geschichte des Mediums Malerei oder den Gesetzen der Psyche) zu suchen wäre, sondern in der konkreten Beschaffenheit, Geschichte und Wirkung jedes einzelnen Bildes zu finden ist.

4. (NICHT) AUFHÖREN

Kritisch ist darüber hinaus, dass Abts zur Vergegenwärtigung der Frage der Entscheidung und des Gefühls in ihren Bildern auf keine der beiden vertrauten Rhetoriken zurückgreift, mittels derer die abstrakte Malerei der (Nachkriegs-)Moderne dies tat: die Rhetorik des Rasters und die der Geste. Den Aufbau eines abstrakten Bildes gänzlich in einer Raster-Struktur, einem *Grid*, zu begründen, hiess traditionell, das Bestehen einer zwar vielleicht nicht höheren, aber doch auf jeden Fall irgendwie grundlegenden *Rationalität* zu beschwören. Es hiess: Komme was wolle, es gibt hier eine Grammatik, eine Struktur, die jeder möglichen Entscheidung oder Artikulation vorausgeht und ihr ihren Sinn gibt. Die Geste dagegen diente zur Beschwörung einer unbedingten *Spontanität* des malerischen Akts. Sie besagt: Alles musste so kommen, wie es gekommen ist, weil die ungefilterte Kraft psychischer Impulse keinen Widerspruch duldet. Die Rhetorik der Rationalität und der Spontanität gleichen sich, trotz aller stilistischen Unterschiede darin, dass sie das Vorhandensein von Gesetzmässigkeiten behaupten, denen der malerische Akt folgt und die die malerische Entscheidung deshalb notwendig auch zur Anschauung bringt. In den Bildern von Abts dagegen gibt es augenscheinlich weder fixe Grids noch grosse Gesten. Sie kommen ohne den Glauben an Gesetze aus.

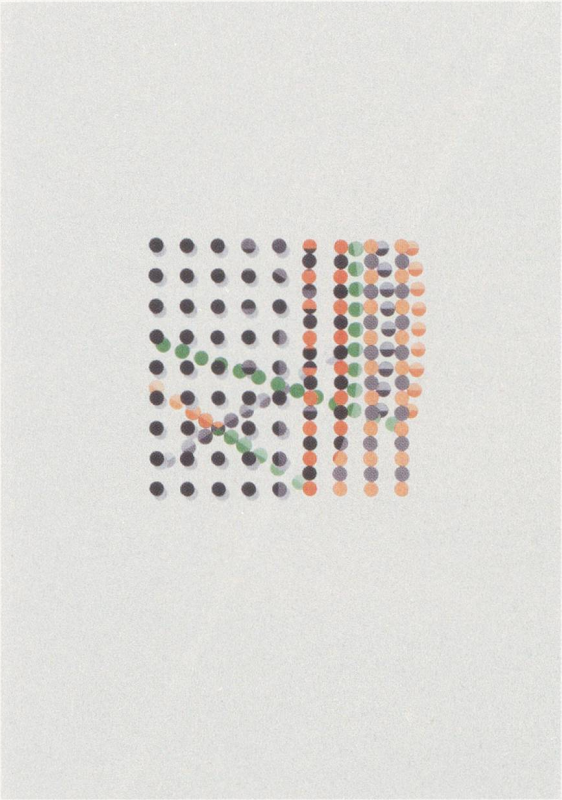
Weil somit weder eine Grammatik noch eine Theatralik in Abts' Bildern eindeutig den Ton vorgeben, stellt sich hier die Frage der malerischen Entscheidung in ihrer ganzen Dringlichkeit, und zwar situativ, von Mal zu Mal, in jedem konkreten Augenblick, wo eine Entscheidung ansteht. Abts geht dieser Entscheidung nicht aus dem Weg. Sie rettet ihre Malerei nicht durch den Sprung in den Glauben an irgendein Gesetz. Gerade deshalb tritt einem in

ihren Bildern die Frage der Entscheidung *in nuce* entgegen. Darüber zu schreiben, ist schwierig. Fast unweigerlich erhalten solche Beschreibungen einer konsequenten Einlassung auf die Grundfragen der Malerei einen heroischen Beigeschmack. Denn dieser Begriff der Konsequenz ist der Grundstein des Avantgardismus. Die Rhetorik der Heroik ist aber bei Abts fehl am Platz. Der Abschied von fixen Grids und grossen Gesten bedeutet in ihrer Malerei ja eben genau die Absage an ein heroisches Denken, das die Lösung aller Probleme in endgültigen Entscheidungen für absolute Gesetze (der Form oder Psyche) sucht. Im heroischen Denken der alternden Avantgardisten zählte eigentlich nur noch das Beenden der Malerei, das Malen der letzten Bilder, als entschiedene Handlung. Nur Enden heisst Entscheiden: Das ist der logische Schluss einer ins Heroische übersteigerten Philosophie der Malerei. Im Ergebnis bedeutet er die Flucht vor der Frage der Wahl. Denn die stellt sich nicht am und *als* Ende, sondern am und *als* Anfang, nie endgültig, sondern stets situativ von Mal zu Mal anders. Durch den Glauben an Endgültigkeit schützten sich die Avantgarden vor den Konsequenzen ihrer eigenen Forderung nach der konsequenten Anerkennung der Wahl. So wie Abts nicht aufzuhören, mit der Malerei anzufangen, bedeutet dagegen, diese Wahl – unheroisch und nur deshalb wirklich konsequent – anzuerkennen.

Eine weitere, die Wahl betreffende Problemstellung der Moderne, deren Tragweite Abts gerade dadurch zur Geltung bringt, dass sie sie konkret, nicht kategorisch behandelt, hat mit der *Zurückweisung der Komposition* als Prinzip der Entscheidungsfindung zu tun. Es geht um die Überzeugung, dass konsequentes Entscheiden in der Malerei mehr sein muss als bloss geschmackvolles Komponieren. Das rationale Raster und die spontane Geste waren Mittel zur Aufhebung dieser Logik des Entscheidens nach kompositorischen Erwägungen. Die Minimal Art schlug mit derselben Absicht die «Gestalt» als Formprinzip vor. Auf den ersten Blick (als Gestalt) erfassbare, einfache Formen sollten einen anderen, direkteren Zugang zur Kunst ermöglichen als das Goutieren von kompositorischer Komplexität in Geschmacksurteilen. Abts hält dieser Tradition die Treue: Die Formen in ihren Bildern fügen sich auf den ersten Blick ja in der Tat zu einer Gestalt (oder, wie gesagt, einer Art Gesicht) zusammen. Es herrscht ein Gefühl der Entschlossenheit vor und nicht der Eindruck, hier sei etwas eher so als eben irgendwie anders komponiert. Nur dass eben auch die Gestalt hier kein Gesetz ist. Bei näherer Betrachtung löst sich die Geschlossenheit der Gestalt auf im Nachvollzug der vielen Entscheidungen und Widerrufungen, aus denen sie letztlich hervorgeht. Der Horizont dieser Wahrnehmung von Komplexität bleibt so aber dennoch weiterhin die Gestalt. Unterschiede werden im Kontrast zum anfänglichen Eindruck der vermeintlichen Einheit der Form als solche erfahrbar. So umgeht Abts das Prinzip der Komposition und nimmt der Gestalt doch zugleich auch den Nimbus des Gesetzes.

Die Herausforderung, die Abts' Malerei für das Nachdenken über Prinzipien der Entscheidung formuliert, liegt somit darin, dass sie den Raum der Möglichkeit, wo die Wahl wirklich zur Wahl steht, eben nicht so, wie sich Avantgardisten alter Schule das vorgestellt haben, durch heroische kategorische Setzungen, sondern durch konkrete, situativ getroffene Entscheidungen eröffnet. Die Handlung des Entscheidens wird dadurch auf ganz andere Weise wahrnehmbar. Sie erscheint nicht länger als monumentaler Akt, der seine eigene innere Notwendigkeit und Gesetzmässigkeit zur Schau trägt. Der Gestus des Entscheidens nähert sich eher dem des Zweifelns an. Entscheidungen ziehen sich hin: Sie erhalten ihre Bedeutung vor dem Hintergrund einmal erschlossener und wieder verworfener Möglichkeiten. In ihnen schreitet die Zeit nicht einfach nur voran. Sie kann sich ebenso gut umkehren und im neu Entschiedenen Erinnerungen an Verlorenes und Vergessenes anklingen lassen wie Echos. In all dem erscheint die Möglichkeit einer Wahl der Wahl nicht einfach als gegeben, sondern einer Leinwand abgerungen, die sich immer wieder verschliesst und das Anfangen mit dem Anfangen Mal für Mal neu nötig macht. Dass das dennoch möglich war, hat sich Mal für Mal neu entschieden und wird sich auch in Zukunft aller Wahrscheinlichkeit nach nur so wirklich entscheiden können.

1) Arthur Rimbaud, *Une saison en enfer*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1979, S. 116.



TOMMA ABTS, UNTITLED # 4, 2007, pencil, ball point pen, and colored pencil on paper, 33 1/8 x 23 3/8" / Bleistift, Kugelschreiber und Farbstift auf Papier, 84,1 x 59,4 cm.

CHOOSING TO CHOOSE

JAN VERWOERT

1. BEGINNING

Any beginning calls for a decision. Painting and writing are similar in that way, and the first decision is always much more than simply choosing between various options: one color instead of another, one word instead of another. Such questions do not come up until later. The first decision at the very beginning is whether to even begin, in other words, whether to commit oneself to the process of making decisions or, as Søren Kierkegaard would put it, choosing to choose. That is easier said than done. Why should one in fact decide to make decisions? You can always skip it. Why should one want to paint or write something? Of course, one may be expected to produce, but expectations alone do not account for inner necessity. Besides, only we can make the decision to begin; no one can do it for us. In that respect, every beginning takes place in a vacuum. It is the emptiness of empty walls and pages.

This emptiness does not necessarily hold the possibility and the freedom to fill it. What ever with? Even if it's obvious that everything possible can be represented or said, that does not mean that the possibility is within reach. First one has to know what there is to represent or say or whether there even *is* anything to represent or say. The only real possibilities are those we project ourselves. In painting and in writing, too, projecting—to put it dramatically—means "to wrest" something from the empty canvas or page. In themselves, canvas and page are like hermetically sealed surfaces; the longer we stare at them, the more they close themselves off. And even if we've made the initial decision to decide and even if there is something concrete to choose from because there's already something on the canvas (or on the page) that calls for another step inasmuch as it poses the concrete question as to what the next step would have to be—given what is already there—that does not mean that the initial state cannot be restored at any time and that, suddenly, nothing works anymore because we are once again confronted with a canvas

JAN VERWOERT is contributing editor at *frieze* and the author of *Bas Jan Ader: In Search of the Miraculous* (The MIT Press, 2006). He teaches at the Piet Zwart Institute Rotterdam, and the Royal College of Art, London.

TOMMA ABTS, JELES, 2008, oil and acrylic on canvas, 18 7/8 x 15" / Öl und Acryl auf Leinwand, 48 x 38 cm.

or a page that is mute and inaccessible. So, the canvas or page that closes itself off always leads back to inquiring into the necessity of choice and the possibility of taking action: why even began at all? And, if at all, then how?

One can, of course, argue that the question of beginning was the question raised by the modernist avant-garde, which means that the question has a history but, as history has now caught up with the question, the time has come to turn a corner and follow a different path, a more lighthearted one somehow, or maybe even frivolous (for a while they called it *post-modern*). But a question doesn't lose its urgency just because it has a history. In historical terms one might actually say that the modernist question, the question of beginning and choice, presents itself even more urgently today than ever before. Nowadays existing conditions claim to be without an alternative. Instead of choice there are supposedly only options within a terrain of possibilities that has already been staked out. In menus and catalogs, we can select one thing instead of another—and that's it. This is the paranoid-depressive mindset that dominates society nowadays. Although everyone talks about options, there is no choice. To project a situation that would allow choosing to choose means stepping out of a system without alternatives; it means again wresting the possibility of deciding to decide emotionally, existentially and artistically from a society so well oiled that everything runs off the surface like water off a duck's back because everything seems to be equally possible but nothing makes a difference. In other words, "One must be absolutely modern."[1] Even more so now than in the days of modernism.

2. REVOKING

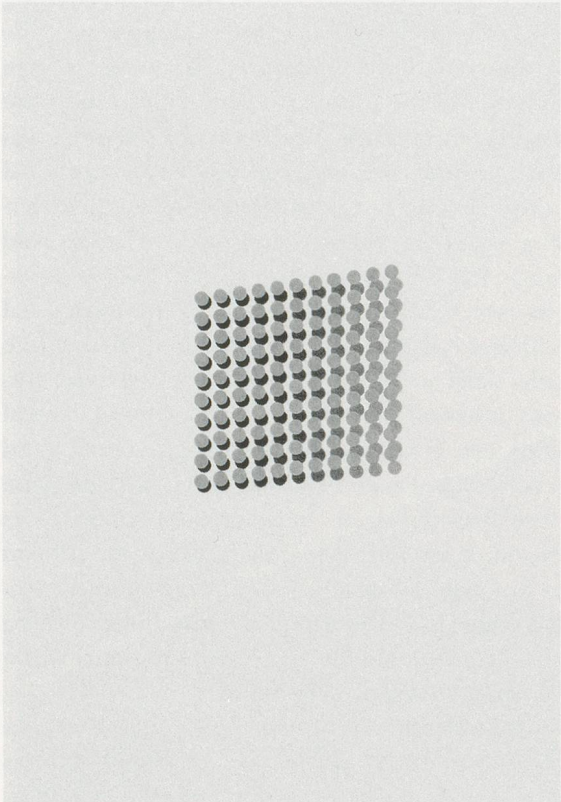
Tomma Abts' paintings present her own take on what it looks and feels like when choosing is the choice in question. Singular, abstract shapes emerge in her pictures as a consequence of a protracted process of painterly decisions made within the framework of the total absence of predetermined structures and the palpable presence of a closed surface. Study of the pictures gradually reveals how the possibility of a free decision initially emerged. And finding out how that happened begins with the slow disintegration of the supposed certainties suggested by the first impression, because, at first sight, Abts' pictures seem to be utterly decided. All the shapes are clearly outlined and the colors unequivocal. There are no questing lines; there is no irregular application of the paint. The geometrical composition of the pictures seems to have its own self-contained and perfectly viable logic. But then the realization dawns: everything that now seems to be so immutably cogent did not (have to) start out that way and did not look like that to begin with. It all happened in the process of making the picture. Nothing is fixed at the outset. In fact, despite the clarity of the overall impression, there is nothing clearly unequivocal about any of the details.

Few of the lines in the artist's pictures are positive contours. The great majority emerge as the margins of planes in the course of successive overpainting. The broad lines (bands, curves, and stripes) are often nothing but the negative space between two adjoining planes, which means that many of the lines are actually gaps, opening vistas onto the underlying layers of the picture. They offer glimpses of the colors that may have defined earlier stages of the painting and of the formal decisions reversed in the process of overpainting. The more decisive the composition appears to be, owing to the hard contours of its interior shapes, the greater the chances that overpainting—in other words, *revising*, doubting, and revoking—has been a decisive factor. Unlike paintings in which the transparency of superimposed layers allows earlier stages of development to shine through, Abts' revisions are much more rigorous. Previous layers of color and traces of other formal decisions are covered with an opaque surface of paint. Abts allows each new layer of paint to become a surface that closes off the canvas. Only few traces remain. They are seen not only in the gaps between planes but also, in certain paintings, as slightly protruding edges of color, which are like lines running straight across the planes of color where the rim of a now overpainted plane used to be.

This knowledge of how the paintings develop overturns our initial perception of them: if lines prove to be gaps and positive shapes to be defined by

negative ones, then the presumably manifest appearance of the paintings is actually communicated by multiple latencies, namely, by possibilities, whose momentary appearance, eventual rejection and subsequent disappearance under opaque layers of paint have left a tangible (though not always visible) mark on the painting. The logic of decision-making, implied in Abts' engagement with latent factors that never submit to total control, is therefore anything but linear. There is no predetermined plan to be executed step by step. And there is no clearcut beginning that would serve as a necessary springboard for all that follows. Instead, these works are defined by a kind of retroactive temporal logic: the movement that leads to the finished picture is movement that keeps flowing back on itself in the process of overpainting so that what was possible in the beginning becomes tangible by very virtue of the fact that it has been revoked.

TOMMA ABTS, UNTITLED # 3, 2007, pencil and colored pencil on paper, 33 1/8 x 23 3/8" / Bleistift und Farbstift auf Papier, 84,1 x 59,4 cm.



Neither the logic of overpainting nor the use of line and choice of color visibly follow a preset system in Abts' paintings. They do not rely on the structural support of a grid or other predetermined formal parameters. Their geometry does without an axiomatic system of coordinates. The criteria for making decisions depend on the respective situational context. For example, as often as not, lines and curves that appear to be so precisely executed bump into each other or into the edge of the picture at odd angles, or they barely manage to miss each other or the edge of the canvas, or they are compressed because there is not enough room, like handwriting squeezed together at the end of a page. In such cases, the situation influences formal decisions and the outcome is not always unambiguous. Generally speaking, space in Abts' pictures is hard to define anyway. Although opaque planes dominate, which should, by definition, rule out the impression of depth, the curved lines in some of the pictures do cast shadows, as if to mock the quintessentially modernist canon of the flat, non-illusionist canvas. Like the quirky shadows, the squashed angles and squeezed shapes that didn't quite make it might be read as smiles spreading across the face of the picture, despite all the gravity of embracing and rejecting possibilities in Abts' work. The drama of making decisions is happily buoyed by a very idiosyncratic form of painterly humor.

3. LOOKING OUT

Making decisions means making distinctions. Abts' pictures are each distinct and separate, and every detail within them is the consequence of the difference in outcome of each decision. The impact of each distinct picture is even greater because they all have a standard, relatively small portrait format. So the playing field for the process of making decisions is always the same size, and each time the process always begins with the same question: What will it look like this time? What shall we do today? Abts' decision to adhere to a specific format over a long period of time implies the choice to foreground the

persistence of the initial question of how to begin and where to take it this time. The question intrudes because every picture shows that the beginning is the same each time and every result—because it still turns out differently every time—is therefore all the more distinct from all the other results.

The choice of portrait format reinforces this impression. Every painting has different traits and a different name, for example, KOENE, FOLME, or LOERT. Obviously Abts' paintings are not actually portraits and what we see on them certainly aren't faces. But the approach I take when I look at them in the way that I'm accustomed to looking at pictures in portrait format leads me to study them *as if* I were looking at the face of someone who was looking back at me. Every form and configuration is then read like a facial feature as if it were the visible indication of an emotion or a thought. And it is an indication rather than an expression because the surface of the painting is mostly closed off so that what it does communicate is more in the nature of barely tangible facial play (like a smile playing around the mouth) than a hypothetically clearcut facial expression. The standard format pictures would then be like a mirror with a different, strange face looking out at us each time. Spectral.

This is about as far as the metaphor can be stretched because Abts' pictures are undeniably abstract: they give no information, they make no concessions, they tell no stories. And for good reason because, if they did, they would only be concrete renderings of the possible reality of this or that general feeling or thought instead of doing what they actually do as abstract pictures, namely project the real possibility of very particular feelings and thoughts. Like asking about decisions, asking about feelings does not get us anywhere near a new approach to possibility if we do not first suspend the conventional logic of determining the form and content of feelings and decisions. As long as we treat decisions as a chain of choices necessarily derived from one another, and feelings as the equally necessary expression of inner sensations, we will never really make decisions or have feelings because every experience of a real possibility will be prevented by the suffocating idea of inner necessity and laws. There are no such laws in Abts' painting, which is why abstraction, in her case, is neither *evidence* of painting's supposedly inherent formal laws nor the *expression* of any psychological drives or compulsions. Instead, it is genuinely committed to *producing* decision-making possibilities and emotional states, whose reality is not to be tracked down far afield in some other symbolic place (in the history of the medium of painting or in the laws that govern the psyche) but rather in the concrete properties, history, and impact of every single painting.

4. (DON'T) STOP

Crucially, in order to render matters of decision and feeling in her paintings, Abts does not fall back on the two familiar forms of rhetoric deployed by the abstract painting of (postwar) modernism: the rhetoric of the grid and the gesture. Traditionally, composing an abstract painting within the exclusive confines of a grid meant invoking the existence of a—if not higher—most certainly somehow fundamental rationalism. It meant that, come what may, there is a grammar, a structure that comes before every possible decision or articulation and endows it with meaning. In contrast, gesture served to invoke the imperative spontaneity of the painterly act. Accordingly, everything happened the way it had to because the unfiltered power of mental impulses does not brook contradiction. Despite differences in style, the rhetoric of rationalism and spontaneity are similar in that they both posit the existence of laws that govern the painterly decision and constitute its expressive content. In Abts' paintings, however, there are neither fixed grids nor grand gestures. Her works manage entirely without belief in laws.

Since neither grammar nor theatricality clearly set the tone in these paintings, the question of the painterly decision surfaces with unobstructed urgency, from situation to situation, in every concrete moment that requires a decision. And Abts does not dodge the responsibility. She does not rescue her painting by a leap of faith in some law, for which reason her pictures present us with the question of decision *in nuce*. Writing about that is difficult. Conventional descriptions of a consistent commitment to fundamental painterly questions almost inevitably smack of heroism: the notion of consistency

is, after all, the cornerstone of avant-gardism. But this rhetoric of heroism is out of place in regard to Abts' work. The very fact that her painting eschews fixed grids and grand gestures plainly subverts the heroic mindset that believes every problem can be solved by consistently deciding in favor of absolute laws (of form or psyche). At some point in the history of the aging avant-gardes, the only act within the heroic mindset that still seemed to qualify as a decisive act was to put an end to painting, to paint the final pictures. Only ending means deciding: that was the categorical conclusion to a philosophy of painting taken to heroic extremes and thus blown out of all proportion. Effectively then, heroic thought dodges a true confrontation with the question of choice because this question truly presents itself *at and as the beginning* rather than *at and as the end*, so that the form which the question takes will never be definitive or final but will always differ from situation to situation. By believing in finality, categorically, the avant-gardes therefore actually protected themselves from the consequences of their own call for the consistent acknowledgment of choice. But since Abts never stops beginning with painting, this choice is acknowledged unheroically and with true consistency.

There is in fact another key modernist question regarding choice that Abts' work confronts in all its implications precisely because it is addressed in concrete, non-categorical terms: the *rejection of composition* as a rationale for making decisions. What is at stake here is the critical conviction that consistent decisions in painting should transcend mere tasteful composition. The rational grid and the spontaneous gesture were formal means introduced to undermine a rationale of decision making based on compositional considerations. Minimalism's proposal of "gestalt" as a principle of form was motivated by the same objective: Making forms simple and comprehensible (as gestalt) would allow different, more direct access to art than the traditional stance of judging the complexities of composition on the basis of one's taste. Abts remains faithful to this tradition: the forms in her pictures actually do converge into a gestalt at first sight (or, as mentioned, into a kind of face). A sense of determination holds sway; one does not have the impression that things just happen to have been composed one way or another. And yet, there are no laws governing the gestalt in Abts' paintings. On closer inspection, the self-contained appearance of the gestalt dissolves, as it were, through growing awareness of all the decisions and reversals that ultimately constitute it. Yet, the gestalt nonetheless remains the horizon for perceiving complexity in the painting, since emerging differences and divergences are only experienced in contrast—and hence still in relation—to the initial impression of formal unity. In this way, Abts sidesteps the principle of composition while, at the same time, precluding the nimbus of law.

Reflections on principles of decision making in Abts' work therefore offer the challenge of a new perspective on terrain where choosing to choose is a real possibility that is ensured not through the heroic categorical canon put forward by old-school avant-gardists but rather by concrete, situation-oriented decisions. The making of decisions can therefore be perceived in an entirely different fashion. It is no longer a monumental act that flaunts its own inner necessity and laws. The gesture of deciding now tends to resemble doubting. Decisions take a while: they acquire meaning against the background of possibilities examined and then revoked. They do not simply embody the onward march of time; they may easily make an about-turn and follow paths where memories of things lost and forgotten reverberate in the new decisions that have just been made. And in all of this, the possibility of choosing to choose is not simply a given but must be wrested from a canvas that keeps closing up, once again making it necessary, each time, to begin with the beginning. The fact that it was indeed possible is also a matter of having made the decision again, each time; and in all probability, this is the only way it can truly be decided in the future as well.

(Translation: Catherine Schelbert)

1) Arthur Rimbaud, *A Season in Hell and the Drunken Boat*, trans. Louise Varese (New York: New Directions, 1961), p. 89.

TOMMA ABTS, NESCHE, 2008, oil and acrylic on canvas, 18 7/8 x 15" / Öl und Acryl auf Leinwand, 48 x 38 cm.

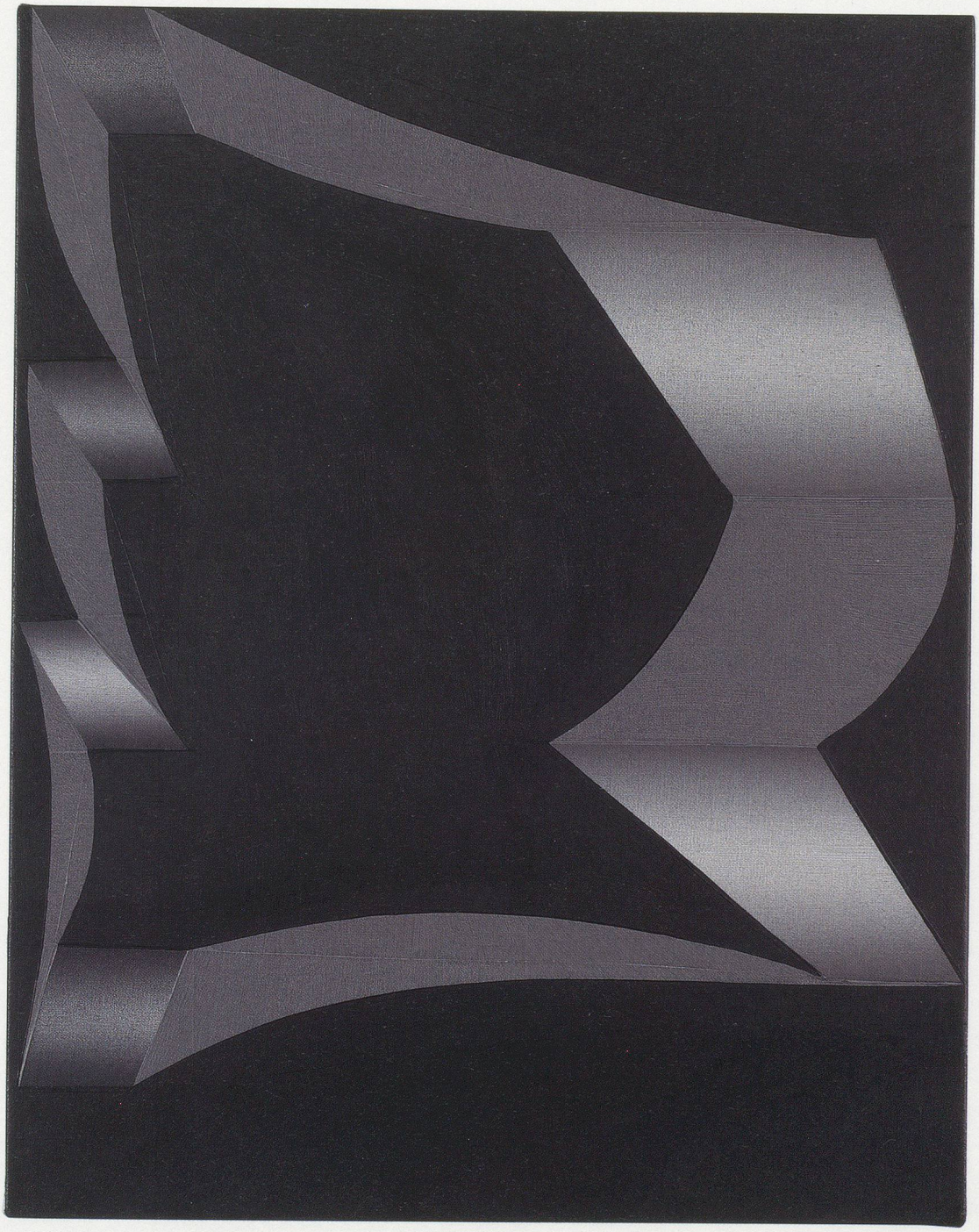
EDITION FOR PARKETT 84

TOMMA ABTS

UNTITLED (UTO), 2008

Archival pigment print on Angelica paper, mounted on sintra, framed.
Paper size $15\frac{7}{8}$ x $19\frac{3}{4}$ ", image 15 x $18\frac{7}{8}$ ".
Printed by Laumont, New York.
Ed. 45/XXV, signed and numbered certificate.

Alterungsbeständiger Pigmentdruck auf Angelica-Papier, aufgezogen auf Sintra, gerahmt.
Papierformat 50,5 x 40,5 cm, Bild 48 x 38 cm.
Gedruckt bei Laumont, New York.
Auflage 45/XXV, signiertes und nummeriertes Zertifikat.



ZOE LEONARD, NIAGARA FALLS NO. 2, 1986/1990, silver gelatin print, 31 x 42"./ NIAGARAFÄLLE NR. 2, Silbergelatine-Abzug, 78,7 x 106,7 cm. (ALL IMAGES COURTESY OF ZOE LEONARD UNLESS OTHERWISE INDICATED)

Zoe Leonard

In Your Eyes

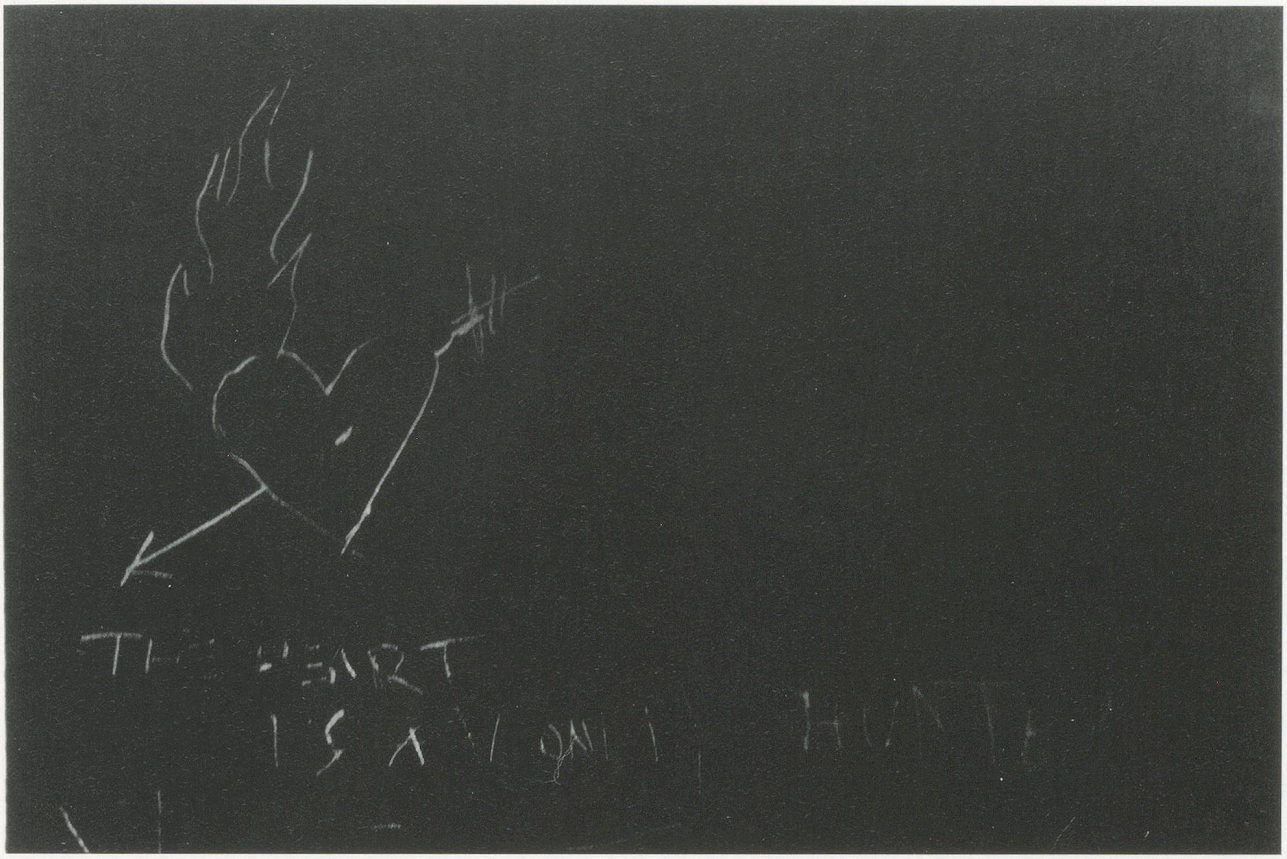
JOHANNA BURTON

What a strange instance of graffiti. There's nothing unusual about the cartoonish heart itself, of course, punctured with an arrow and—just to be sure we get the point—adorned with crude flames, so not only "broken" but also "on fire." Iterations of that symbol are so ubiquitous as to almost fail meaning altogether. Even when produced as desperate, ritualistic attempts at indemnity ("I love you—please don't hurt me"), these are talismans reduced to cute cliché, mindless doodle. So no, it's not the heart—whose quick contours have been scratched, presumably furtively, into the dark surface of a bathroom wall or stall—that is strange, but rather its attending message. Blocky capital letters that risk unreadability in places nonetheless cohere into meaning, spelling out: THE HEART IS A LONELY HUNTER.

What can it mean? Or, rather, how does it mean? The phrase is, of course, taken from a book's title (Carson McCullers, published in 1940, set in the rural South and known in its day for embodying a "unique quality of despair"[1]; McCullers herself characterized the novel as formally "contrapuntal.") But how does it operate here, in the context in which we find it, an anonymously cited, relatively obscure cultural reference inscribed into the surface of a public-private space? Might it be an unusual way to put forward recommended reading? Is it a conveniently apt description of the human condition at large, meant to operate diagnostically, or to make a parallel between McCullers's time and our own? Can it be taken as request, assertion, or plea? As declaration or depression? Is it meant to address everyone who reads it, or is this a case of a secret message, hiding out in the open?

But maybe these are the wrong questions, for what I am describing is not really the graffiti itself, but a 1995 photograph of it by Zoe Leonard: this funny-strange-sad instance of *writing on the wall* that has probably been painted over by now but which nonetheless continues to exist, to p e r s i s t as—or in—its mechanically reproduced after-life. Indeed, looking at this image is to be looking at Leonard herself looking at it, or maybe better to be looking w i t h Leonard at it. But this logic is in itself not enough, since one could argue (and many have) that every photograph proceeds this way, that every photograph is—in different ways, to different degrees—inflected, infected even, by the photographer's gaze, her frame of reference. There is, then, something

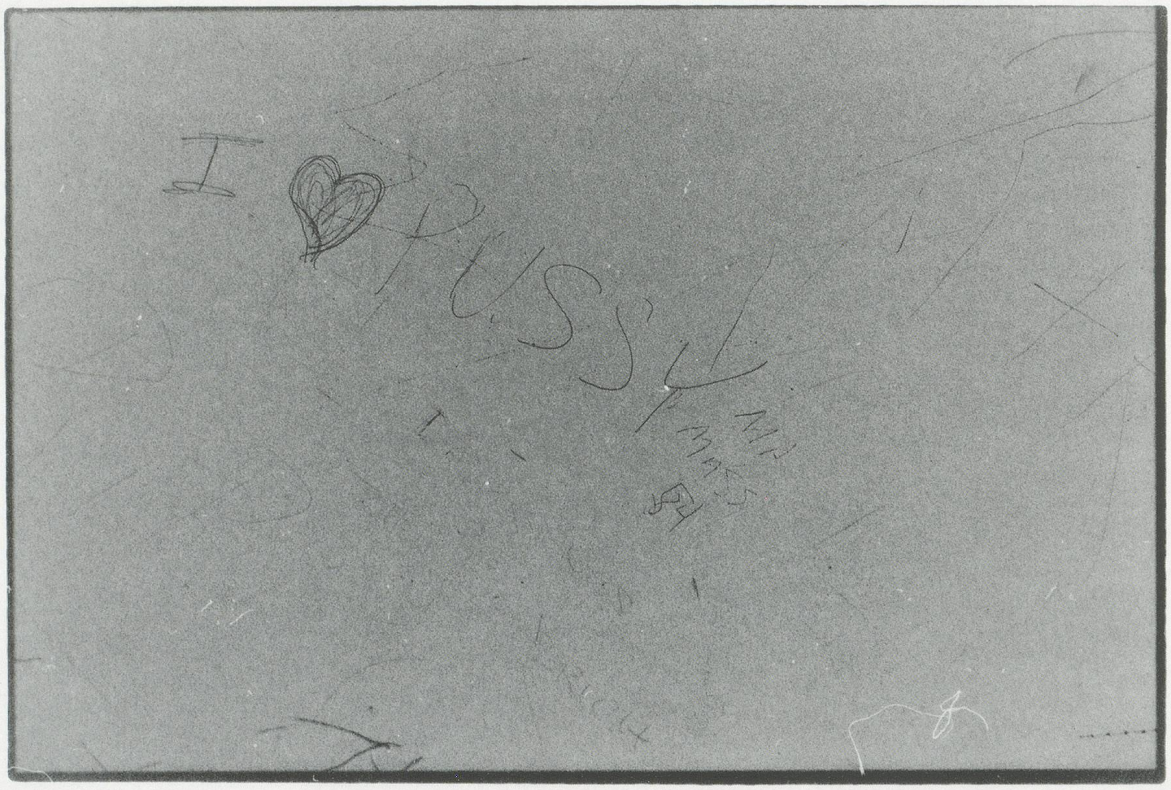
JOHANNA BURTON is an art historian and critic living in New York City.



ZOE LEONARD, THE HEART IS A LONELY HUNTER, 1995, silver gelatin print, 7 1/2 x 5 1/4" / DAS HERZ IST EIN EINSAMER JÄGER, Silbergelatine-Abzug, 19 x 13,3 cm.

more going on here than simply looking with the artist (a phrase that would imply our gaze has been strapped onto hers, that it is possible to be taken along for the ride). For if Leonard offers up what she has seen and, in so doing, asks that we see it too, she nonetheless insists on the deep incongruity of that double-vision. So, though it feels intimate—this looking at what Leonard has looked at before, this seeing a thing in the world as she saw it—it feels distinctly solitary, too. There is no such thing as a truly entwined gaze, only ever the promise of one and the deep breach that results from its impossibility. When I read the words, "The Heart is a Lonely Hunter," I may read them through Leonard's lens (literally) but in the end, I read them all alone. And, after all, so did Leonard.

THE HEART IS A LONELY HUNTER (1995) is one in a series of pictures Leonard took in the mid-nineties, the most ambiguous instance in an otherwise willfully overt line-up of graffiti found in public bathrooms: BLOW ME (1994) and I ❤ PUSSY (1994) and NICOLE LOVES SUE (1995) and LESBIANS (1994) claiming social and spatial territory; a message, "Gay & Proud of it," amended by a second writer to read GAY + PROUD + DEAD (1994), marking time and circumstance—the pleasure of sex and sexuality sud-



ZOE LEONARD, I LOVE PUSSY, 1994, silver gelatin print, 5 1/2 x 7 1/2" /
ICH LIEBE PUSSY, Silbergelatine-Abzug, 14 x 19 cm.

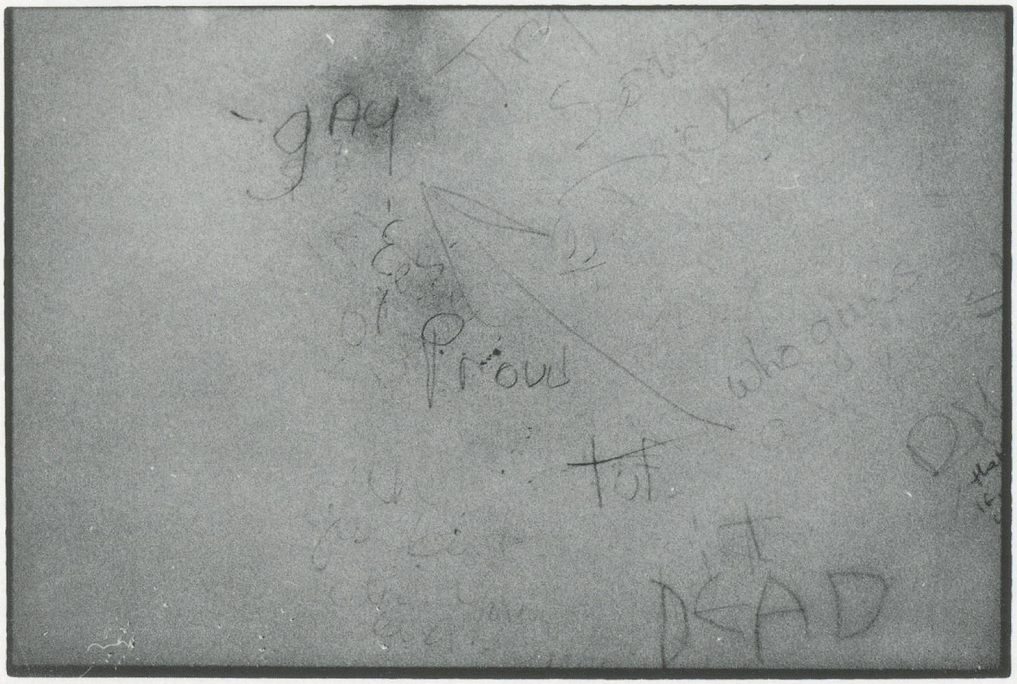
denly haunted by dread. Leonard has taken other photographs of messages, too—including a strange, high-up spray painted apology that proclaims MARI, I'M SORRY!! (1995/1997) on the side of a New York City building, occupying a space reserved for advertisers but here given over to bubble letters and emphatic exclamation marks. (I continue to wonder just what awful thing the apologizer did, that he or she felt such a grand gesture necessary; I continue to wonder whether Mari forgave the incursion and if she even saw the request for forgiveness.) Another photograph gives a head-on view of the gravelly shoulder of a two-lane road. On a crumbling concrete wall are the words I LOVE YOU (1994/1997) a message seen—and likely unseen—by travelers as they drive by, the "I" and the "you" assuming different meanings, sliding signifiers always.

If I have focused so far on words, or on images in which words appear, it is only to point to the way in which Leonard's work openly addresses its viewers, interpellating them into the very content of what they see, if only to then complicate that operation by allowing for all manner of misfires to ensue. The "structural paradox" of photography, as Roland Barthes had it in his 1961 essay, "The Photographic Message," is also always an "ethical paradox," and Leonard situates those twinned contradictory structures at the heart of her practice. For Barthes, the

photograph as paradox is that which "makes of an inert object a language and which transforms the unculture of a 'mechanical' art into the most social of institutions."[2] That Leonard knows so well the language of photography (she is very often placed in an—all male—lineage that includes such names as Walker Evans, Eugène Atget, and the like) means, however, that she can use it to speak in tongues, refocusing attention subtly, upending the expectations of its usage. Her early, elegant aerial views from plane windows, though in conversation with, say, Alfred Stieglitz's famous "Equivalents," were also refutations of their terms: if Stieglitz, as Rosalind Krauss has it at least, was interested in his series of images in pursuing total "dislocation and detachment,"[3] in producing images wholly constituted in the gesture of cutting, cropping, and rendering "groundless," Leonard—though flying high in the sky—fills the frame with a kind of vertiginous *heaviness*. There is no disembodiment here but instead a pleasure-filled, anxious, lush, heady commitment to seeing precisely from where one sees, even if that place is in motion, rushing ahead. That this is indicated in the frame within a frame—oftentimes the circular form of the plane's window is fully shown, while other times it is merely hinted at—is a formal way of describing this situatedness, but there is something intangible producing it too, a constant reminder that there is, in Leonard's pictures, no desire to eliminate her own spectral, spectatorial presence.

Barthes famously described, in an early passage from *Camera Lucida*, his desire to consider photography from the role of the spectator. "As *Spectator*," he writes, "I was interested in Photography only for

ZOE LEONARD, GAY + PROUD + DEAD, 1994, silver gelatin print, 6 3/4 x 8 1/2" / SCHWUL + STOLZ + TOT, Silbergelatine-Abzug, 17,1 x 21,6 cm.



ZOE LEONARD, MARI, I'M SORRY (no.2), 1995/1997, silver gelatin print, 18 1/4 x 13" / MARI, ES TUT MIR LEID, Silbergelatine-Abzug, 46,4 x 33 cm.

'sentimental' reasons; I wanted to explore it not as a question (a theme) but as a wound: I see, I feel, hence I notice, I observe, and I think."[4] That the site of the "wound" is where, for Barthes, photography and observation coincide, has, of course, been often remarked upon: in theories around photography, the notion of the "punctum" being the most recited, yet deeply resistant to total comprehension. For Barthes, the wound is necessarily experienced in isolation—to be wounded is to be alone. But it is also the possibility for exchange, for communication, for grief, for love. Describing STRANGE FRUIT (FOR DAVID) (1992–97), an installation of emptied, handsewn, decaying fruit skins, Leonard noted the need of human beings to construct "repositories for our grief."[5] The skins were, of course, literal examples of such a process, but that all of Leonard's works operate in kind—to "hold" our affects and emotions, to feed them back to us, to convey them to others—is perhaps not a stretch.

As I write this text, Leonard has been spending days on end at the Hispanic Society, in upper Manhattan. A moldy, bottomless collection of fifteenth-century maps and navigational charts have her attention. She is going through them, finding in their variety not only different accounts of how the world has been seen, but also different ways in which it has been represented. Here are the literal touches, the marks of explorers, whose aim for the most part was to find, conquer, assimilate, but who, in the process, constituted partially factual, partially fictional places, in an effort toward knowing and having. Leonard will soon present ANALOGUE (1998–2007)—which was composed over a decade and whose images present a kind of mapping of collection, dispersal, residue, and disappearance—alongside these maps. In ANALOGUE, the artist's photographs of rag-tag shop windows (ancient electronics purveyors, tie sellers, unisex hair cutters) and wares (used shoes, bundled shirts, outmoded *everything*) insists on the strangely tender intersections of the "local" as it manifests—and then disappears—in places that would otherwise seem far-flung: New York, Mexico City, Kampala. She is curating, then, in the project she is calling DERROTERO (2008), a kind of layered topography of how the world means, where and how its signifiers migrate. She told me, during a recent conversation, how surprising it was that she was being allowed to handle the maps, these fragile skins that have persisted for hundreds of years in telling stories that are now considered mostly obsolete—incorrect, anachronistic—yet continue stubbornly as objects.

Elsewhere, at Dia:Beacon, another of Leonard's projects already hangs: YOU SEE I AM HERE AFTER ALL (2008), nearly 4000 vintage postcards of Niagara Falls, collected over the last years and hung in imperfect grids (many of them bearing handwritten messages, which range from chatty to oblique to banal to heartbreaking). These evidence the most popular viewpoints, the tourist attractions, what people have come for centuries to "see for themselves." Leonard's system of grouping together blocks of the same image and proceeding from left to right "around" the Falls gives, however, nothing close to an experience of the place itself. Instead, these are, as she has said of other of her works, objects "standing in for something else." (One can't help but recall, in this vein, Leonard's TREE [1997], stripped from its "natural" context and literally dis- and re-membered in the space of the gallery, to constitute—impossibly and yet, so—both object and representation.) They are visual prosthetics, things to lean on that, however much they multiply, only reveal themselves to be less and less the thing they purport to signify. That these do not add up, however, does not mean that they are not enough: abundant in their lack, they embody what Melanie Klein has characterized as a reparative urge—showing seams of the breach (that place where two things split apart but also evidence their attempt to come together). That the heart is a lonely hunter means only that it continues with the hunt.

1) Richard Wright, "Inner Landscape" in *New Republic,* no. 103 (Aug. 1940), p. 195.
2) Roland Barthes, "The Photographic Message" in *Image Music Text,* trans. Stephen Heath (New York: Hill and Wang, 1977), p. 31.
3) Rosalind E. Krauss, "Stieglitz/Equivalents" in *October,* Vol. 11 (Winter 1979), p. 135.
4) Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography,* trans. Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1981), p. 21.
5) Zoe Leonard, "Zoe Leonard Interviewed by Anna Blume" in *Zoe Leonard: Secession* (Vienna: Wiener Secession, 1997), p. 18.

ZOE LEONARD, TREE, 1997, tree, steel, installation view / BAUM, Baum, Stahl, Installationsansicht.

In deinen Augen

JOHANNA BURTON

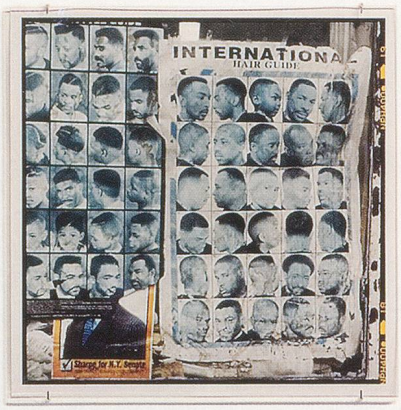
Was für ein seltsames Graffito. Natürlich ist das cartoonartige Herz an sich nichts Ungewöhnliches, von einem Pfeil durchbohrt und – damit wir ja nicht verpassen, worum es geht – mit rudimentären Flammen versehen, also nicht nur «gebrochen», sondern auch «entflammt». Das Symbol ist in vielen Varianten so allgegenwärtig, dass es beinah jegliche Bedeutung eingebüsst hat: Selbst wo es als Produkt eines verzweifelten Rückversicherungsrituals auftritt («Ich liebe dich – bitte, tu mir nicht weh»), ist es nur noch ein verniedlichtes Klischee, ein zum hirnlosen

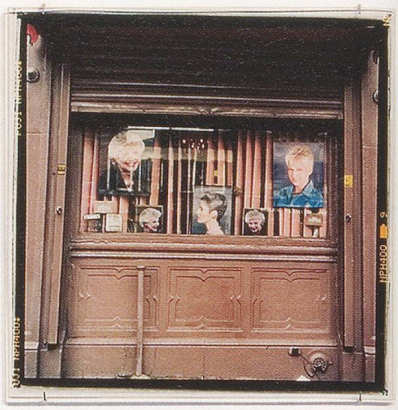
JOHANNA BURTON ist Kunsthistorikerin und -kritikerin und lebt in New York.

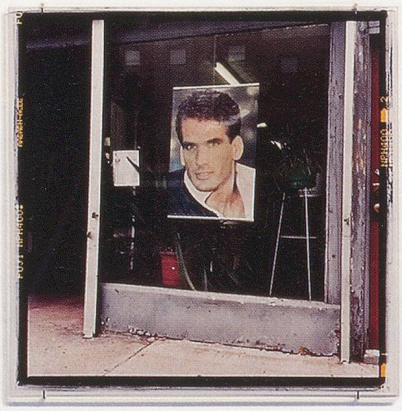
ZOE LEONARD, TREE, 1997, detail / BAUM, Detail.

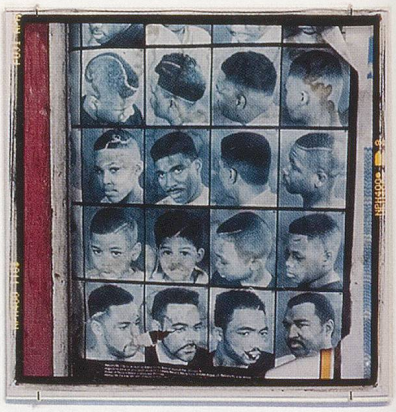
Gekritzel verkommener Talisman. Nein, nicht das Herz – dessen flüchtige Umrisse wohl verstohlen in die schwarze Fläche einer Toilettenwand oder -kabine geritzt wurden – ist seltsam, sondern die daran geknüpfte Botschaft. Sperrige Grossbuchstaben, die stellenweise bis zur Unleserlichkeit zu verfallen drohen, lassen sich gerade noch knapp zu einem sinnvollen Satz zusammenfügen: THE HEART IS A LONELY HUNTER – Das Herz ist ein einsamer Jäger.

Was mag damit gemeint sein? Oder vielmehr: Wie ist das gemeint? Natürlich ist es der Titel eines Buches (nämlich des 1940 erschienenen Romans von Carson McCullers, der im ländlichen Süden spielt und über den ein Kritiker seinerzeit schrieb, er bringe eine «einzigartige, sehr persönliche Art von Verzweiflung»[1)] zum Ausdruck; McCullers selbst charakterisierte ihr Werk als formal «kontrapunktisch»). Aber wie funktioniert der Satz hier, in anderer Umgebung, als anonym zitierte, relativ dunkle kulturelle Anspielung in die Wand eines öffentlich-privaten Ortes geritzt? Handelt es sich vielleicht um eine ungewöhnliche Art von Lektüreempfehlung? Oder ist es eine willkommene, weil passende Beschreibung der menschlichen Situation an sich, die entweder als Diagnose zu verstehen ist oder eine Parallele zwischen McCullers' Zeit und unserer eigenen andeuten soll? Ist es als Aufforderung, Bestätigung oder Bitte gemeint? Eher deklarativ oder depressiv? Rich-

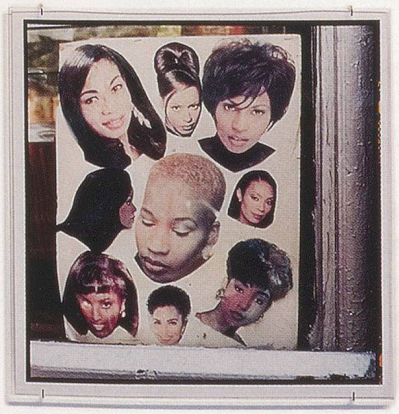








ZOE LEONARD, ANALOGUE, 1998–2007, c. 400 C-prints & silver gelatin prints, 11 x 11" each, detail /
ANALOG, ca. 400 C-Prints & Silvergelatine-Abzüge, je 28 x 28 cm, Detail.
(PHOTOS OF ANALOGUE: BILL JACOBSON)



tet es sich an alle, die es lesen, oder ist hier in aller Offenheit eine geheime Botschaft versteckt?

Aber vielleicht sind das die falschen Fragen. Denn was ich beschreibe, ist eigentlich nicht das Graffito selbst, sondern eine Photographie desselben aus dem Jahr 1995 von Zoe Leonard: dieses lustig-seltsam-traurige Beispiel einer *Schrift an der Wand,* die wahrscheinlich längst übermalt worden ist, aber dennoch weiter existiert und in Gestalt eines mechanisch reproduzierten Lebens über ihren Tod hinaus erhalten bleibt. Tatsächlich schaut man beim Betrachten dieses Bildes Leonard selbst beim Betrachten desselben zu, oder besser: Man schaut es sich gemeinsam mit Leonard an. Aber diese Überlegung allein genügt nicht, denn man könnte anbringen (und viele haben dies getan), dass jede Photographie so funktioniert, dass jede Photographie – in gewisser Weise und bis zu einem gewissen Grad – vom Blick des Photographen und seinem Bezugsrahmen beeinflusst, ja infiziert ist. Dann findet hier also mehr statt als nur ein Betrachten gemeinsam mit der Künstlerin (was ja hiesse, dass unser Blick an ihren gebunden und es also möglich wäre, dass sie uns auf ihre Reise mitnimmt). Denn obwohl Leonard uns offen zeigt, was sie gesehen hat, und uns damit auffordert, dies auch zu sehen, unterstreicht sie dennoch das zutiefst inkongruente Verhältnis zwischen den beiden Blickweisen. Deshalb hat dieses Betrachten einer Sache, die Leonard zuvor betrachtet hat, dieses Sehen eines Dinges, wie sie es gesehen hat, zwar etwas Vertrauliches, aber auch sehr Einsames. So etwas wie den wahrhaft gemeinsamen Blick gibt es nicht, sondern immer nur die Verheissung desselben und den tiefen Bruch infolge seiner Unmöglichkeit. Wenn ich die Worte «The Heart is a Lonely Hunter» (Das Herz ist ein einsamer Jäger) lese, kann ich sie vielleicht (buchstäblich) durch Leonards Linse sehen, aber am Ende lese ich sie ganz alleine. Und dasselbe hat auch Leonard getan.

THE HEART IS A LONELY HUNTER (1995) gehört zu einer Serie von Bildern, die Leonard Mitte der 90er Jahre aufgenommen hat; es ist das tiefgründigste Beispiel innerhalb einer Reihe von Graffiti aus öffentlichen Toiletten, die direkter nicht sein könnten: BLOW ME (1994), I ❤ PUSSY (1994), NICOLE LOVES SUE (1995) und LESBIANS (1994) melden

einen gesellschaftlichen und buchstäblichen Raumanspruch an; eine berichtigte Botschaft («GAY & PROUD OF IT», von einem zweiten Schreiber zu «GAY + PROUD + DEAD» [1994] abgeändert) bringt konkrete Zeitumstände zum Ausdruck – die Lust am Sex und an der eigenen Sexualität ist plötzlich von Furcht und Schrecken bedroht. Leonard hat noch mehr Photos von weiteren Botschaften gemacht – darunter eine merkwürdige, hoch oben an eine Fassade gesprühte Entschuldigung, die lautet: «MARI, I'M SORRY!!»(1995/1997). Sie befindet sich an der Seitenwand eines New Yorker Gebäudes, auf einer Fläche, die eigentlich der Werbung vorbehalten ist, hier jedoch für einmal diesen sprechblasenartigen Buchstaben und emphatischen Ausrufezeichen überlassen blieb. (Ich frage mich andauernd, was der Schreiber Schreckliches getan hat, dass er eine so gewaltige Geste für notwendig hielt; ferner frage ich mich, ob Mari den Vorfall verziehen und ob sie die Bitte um Vergebung überhaupt je zu Gesicht bekommen hat.) Eine andere Photographie zeigt die Frontalansicht eines Kiesstreifens am Rand einer zweispurigen Strasse. Auf einer bröckelnden Betonwand stehen die Worte «I LOVE YOU» (1994/1997), eine Botschaft, die von den Vorbeifahrenden gesehen – oder wohl eher nicht gesehen – wird und in der «I» und «YOU», «ich» und «du», laufend den Referenten und damit ihre Bedeutung wechseln.

Wenn ich mein Interesse bisher auf Worte konzentriert habe oder auf Bilder, in denen Worte zu sehen sind, so nur, um zu zeigen, dass Leonards Werk die Betrachter offen anspricht, und zwar direkt auf den Inhalt dessen, was sie sehen, um gleich darauf das Ganze zu komplizieren, indem es alle möglichen Fehlschlüsse zulässt. Wie Roland Barthes in seinem Essay «Die Fotografie als Botschaft» (1961) schreibt, fällt das «strukturale Paradox» der Photographie mit einem «ethischen Paradox» zusammen. Zoe Leonard rückt diese widersprüchliche Doppelstruktur ins Zentrum ihrer Kunst. Für Barthes kommt das Paradox darin zum Ausdruck, dass «ein lebloses Objekt zu einer Sprache und die Unkultur einer ‹mechanischen› Kunst in die gesellschaftlichste der Institutionen verwandelt wird.»[2] Dass Leonard die Sprache der Photographie so gut beherrscht (gern wird sie in eine – im Übrigen rein männliche – Reihe gestellt mit Leuten wie Walker Evans, Eugène Atget und Konsorten), bedeutet jedoch auch, dass sie sie verwendet, um in Zungen zu reden, die die Aufmerksamkeit subtil verlagern und unsere Erwartungshaltung unterlaufen. Ihre frühen, eleganten Luftaufnahmen aus Flugzeugfenstern waren, obwohl sie beispielsweise den Dialog mit Alfred Stieglitz' berühmten «Äquivalenten» aufnahmen, zugleich eine Absage an deren Begrifflichkeit: Während Stieglitz – zumindest laut Rosalind Krauss – in seinen Bildserien eine «totale Loslösung aus lokalen Zusammenhängen und Bindungen»[3] anstrebte, füllt Leonard in ihren ganz in der Geste des Schneidens, Beschneidens und «Bodenlosigkeit» Erzeugens aufgehenden Bildern den Bildausschnitt mit einer Art Schwindel erregender *Schwere* – obwohl sie während des Fluges in grosser Höhe aufgenommen wurden. Hier gibt es keine Loslösung vom Körper, sondern ein lust- und angstvolles, sattes, berauschendes Bekenntnis, genau von dorther zu sehen, von wo man schaut, selbst wenn dieser Ort in rasanter Bewegung dahinschiesst. Dass dies durch ein Bild im Bild, einen Ausschnitt im Ausschnitt angezeigt wird – häufig ist die runde Form des Flugzeugfensters klar zu sehen, manchmal auch nur angedeutet –, ist ein formales Instrument, um diese Situiertheit zu beschreiben, doch daneben gibt es einen weiteren nicht fassbaren Hinweis, der denselben Eindruck hervorruft, die fortwährende Erinnerung daran, dass in Leonards Bildern jeglicher Wunsch fehlt, ihre eigene geisterhafte Präsenz als Betrachterin *(spectator)* auszublenden.

In einer berühmten Passage im ersten Teil von *Die helle Kammer* erläutert Roland Barthes seinen Wunsch, die Photographie aus dem Blickwinkel des *spectator* zu betrachten. «Als *spectator*», schreibt er, interessierte ich mich für die Photographie nur ‹aus Gefühl›; ich wollte mich in sie vertiefen, nicht wie in ein Problem (ein Thema), sondern wie in eine Wunde: Ich sehe, ich fühle, also bemerke ich, ich betrachte und denke.»[4] Dass die «Wunde» der Ort ist, wo Photographie und Beobachtung bei Barthes zusammenfallen, ist natürlich oft kommentiert worden: In Theorien zur Photographie ist Barthes' *punctum* (das Bestechende, Verletzende, Treffende eines Bildes) der meistzitierte Begriff überhaupt, obwohl er sich

ZOE LEONARD, ANALOGUE, 1998–2007, detail / ANALOG, Detail.

letztlich dem rationalen Verständnis entzieht. Nach Barthes wird diese Wunde notwendig in der Isolation erfahren – verletzt zu werden bedeutet allein zu sein. Doch es ist auch eine Chance zum Austausch, zur Verständigung, zur Trauer oder Liebe. Im Gespräch über STRANGE FRUIT (Seltsame Frucht, 1992–97), einer Installation aus leeren, von Hand wieder zusammengenähten, faulenden Fruchtschalen, bemerkte die Künstlerin, dass wir Menschen uns «Orte, wo wir unsere Trauer ablegen können» konstruieren müssten.[5] Natürlich waren die Fruchthülsen unverhohlene Beispiele eines solchen Prozesses, doch es ist vielleicht keine Übertreibung, zu behaupten, dass alle Arbeiten Leonards so funktionieren – sie «halten» Affekte und Gefühle «fest», im Sinne

ZOE LEONARD, ANALOGUE, 1998–2007, detail / ANALOG, Detail.

eines «Feedbacks» oder um sie anderen zugänglich zu machen.

Während ich diesen Text schreibe, verbringt Leonard ihre Tage in der Hispanic Society in Uptown Manhattan. Ihre Aufmerksamkeit gilt einer stockfleckigen, unerschöpflichen Sammlung von Land- und Seekarten aus dem fünfzehnten Jahrhundert. Sie schaut sie durch und stösst in dieser Vielfalt nicht nur auf ganz unterschiedliche Beispiele dafür, wie die Welt einst gesehen wurde, sondern auch auf unterschiedliche Darstellungsweisen. Hier liegen denn auch die eigentlichen Berührungspunkte, Aufzeichnungen von Forschern, deren Ziel es zumeist war, etwas zu finden, zu erobern und sich anzueignen, die jedoch im Lauf dieses Prozesses, im Bemühen um Wissen und Aneignung teils tatsächliche, teils fiktive Orte darstellten. Zusammen mit diesen Karten wird Leonard demnächst ANALOGUE (Analogon, 1998–2007) präsentieren, ein Werk, das sie über zehn Jahre hinweg erarbeitet hat und dessen Bilder eine Art Verzeichnis des Sammelns, Verteilens, Übrig-Bleibens und Verschwindens darstellen. In ANALOGUE insistieren ihre Photographien von Billigläden-Schaufenstern (Händler von secondhand Elektrogeräten, Krawattenverkäufer, Unisex-Frisöre) und Waren (gebrauchte Schuhe, gebündelte T-Shirts, veraltertes *Einerlei*) auf den fragilen Schnittpunkten des «Lokalen» wie es sich zeigt – und wieder verschwindet – an so weit auseinanderliegenden Orten wie New York, Mexico City, Kampala. Im Rahmen des Projekts DERROTERO (Navigationskarte, 2008) stellt sie eine Art mehrschichtige Topographie aus, die aufzeigen soll, wie die Welt Bedeutung erhält und wo und wie ihre Signifikanten sich bewegen und ändern. Im Laufe eines Gesprächs erzählte sie mir kürzlich, wie überrascht sie war, dass sie die Karten überhaupt in die Hand nehmen durfte, diese fragilen Häute, die viele Jahrhunderte überlebt haben und als Objekte hartnäckig fortbestehen, obwohl sie Geschichten erzählen, die grösstenteils als überholt, falsch oder unzeitgemäss gelten.

Ein weiteres Projekt von Leonard hängt bereits an einem anderen Ort, im Dia:Beacon-Museum, YOU SEE I AM HERE AFTER ALL (2008). Es besteht aus fast 4000 Originalpostkarten der Niagarafälle, die von der Künstlerin in den letzten Jahren gesammelt und in bewusst nicht ganz perfekter Rasterform angeordnet wurden. (Viele von ihnen weisen handschriftliche Mitteilungen auf, die von geschwätzig über verblümt oder banal bis zu herzzerreissend reichen.) Sie zeigen die beliebtesten Ansichten, die Touristenattraktionen, was die Leute seit Jahrhunderten anzieht, um es «mit eigenen Augen» zu sehen. Leonards systematische Gruppierung in Blöcken mit jeweils demselben Motiv und die Reihenfolge von links nach rechts um die ganzen Fälle herum vermitteln jedoch nichts, was dem Erlebnis vor Ort nahekäme. Nein, hier handelt es sich, wie sie auch von anderen ihrer Arbeiten sagt, um Objekte, «die für etwas anderes stehen». (Dabei fühlt man sich unweigerlich an Leonards TREE / Baum, 1997, erinnert, der aus seinem «natürlichen» Umfeld herausgelöst und im Ausstellungsraum buchstäblich zerstückelt und wieder zusammengesetzt wurde, um so – unmöglich, aber dennoch – Gegenstand und Abbild zugleich zu verkörpern.) Es handelt sich um visuelle Prothesen, Dinge, auf die man sich stützen kann, die jedoch, egal wie zahlreich sie auftreten mögen, lediglich offenbaren, dass sie je länger, je weniger die Sache sind, die sie zu bezeichnen vorgeben. Dass sie kein sinnvolles Ganzes bilden, bedeutet jedoch nicht, dass sie nicht genügen: überreich in ihrem Manko verkörpern sie, was Melanie Klein als «Bedürfnis nach Wiedergutmachung» beschrieben hat, das heisst, sie lassen die Bruchstellen erkennen (wo die Dinge auseinanderbrechen, aber auch versuchen zusammenzuwachsen). Dass das Herz ein einsamer Jäger ist, besagt lediglich, dass es die Jagd fortsetzen wird.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Richard Wright, «Inner Landscape», in *New Republic*, Nr. 103 (Aug. 1940), S. 195.
2) Roland Barthes, «Die Fotografie als Botschaft» (1961), in *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, übers. v. Dieter Hornig, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1990, S. 15 und 26.
3) Krauss schreibt: «total dislocation and detachment». Siehe Rosalind E. Krauss, «Stieglitz/Equivalents», in *October*, Vol. 11 (Winter 1979), S. 135.
4) Barthes, *Die helle Kammer*, übers. v. Dietrich Leube, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1989, S. 30.
5) «Zoe Leonard im Gespräch mit Anna Blume», in *Zoe Leonard*, Wiener Secession, 1997, S. 68. (Anm. d. Übers: «ablegen» ist hier im Sinn von «deponieren» zu verstehen, und nicht wie in der Wendung «seine Trauer ablegen» im Sinn von «aufhören zu trauern».)

ZOE LEONARD, *ANALOGUE*, 1998–2007, *detail* / *ANALOG*, *Detail*.

THE PAPERWORK

ELISABETH LEBOVICI

ONE HUNDRED DOLLARS (2000–08), one of the most recent pieces by Zoe Leonard that I've had the chance to see,[1] is an artwork that interrupts the circulation of money, the "cash flow." It presents itself as a series of one hundred one dollar bills that form a rectangle ten bills high and ten bills wide, using paper bank notes as a unit of measurement—a proposition all the more feasible given that American bills, regardless of their denomination, are all the same size. These one hundred green bills—all separated from one another by a small space and simply tacked to the wall, against which they appear to float—are thus exposed to the air of the exhibition site, where they have a certain tactile presence.

The interruption of the money flow is left to the discretion of the exhibition value of the bank notes, which temporarily replaces their exchange value. But the point, it would seem, is not to imagine the exhibition of money as a hackneyed commentary on the prices of artworks. Let us use this occasion to reinterpret Andy Warhol's statement, which is often viewed through the icy logic of his capitalistic thinking: "I like money on the wall. Say you were going to buy a $200,000 painting. I think you should take that money, tie it up, and hang it on the wall. Then when someone visited you, the first thing they would see is the money on the wall."[2] Rather than highlighting the re-absorption of artworks into the world of commodities, Leonard has preserved in the money a sense of the printed photographic object; instead of hanging up a bundle of paper, she has "untied" it in order to exhibit each bill's materiality, going beyond its monetary value to display its many other uses.

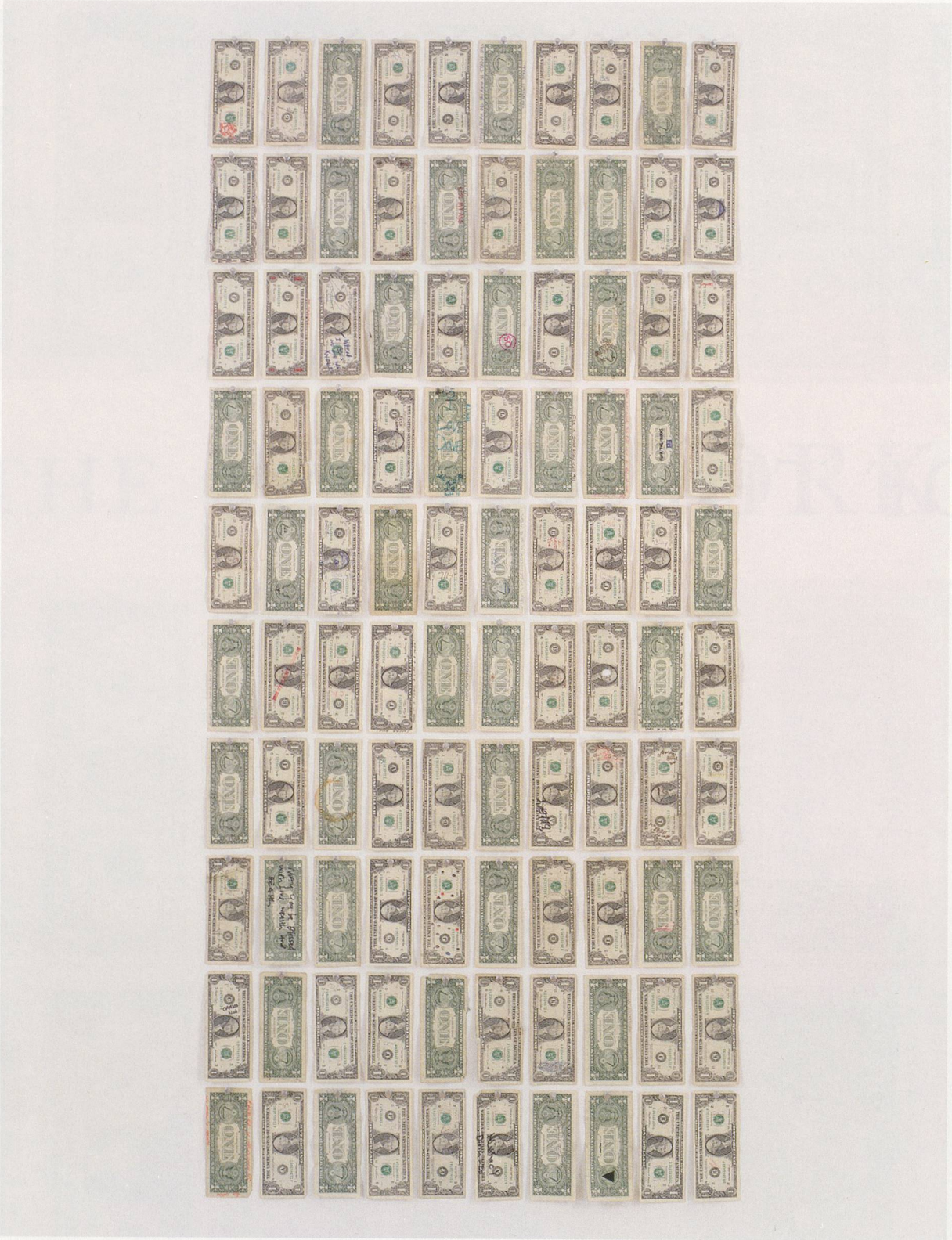
The bank notes are hardly new and thus bear manifold signs of past wear and tear: folds, rips, lines, scratches, numbers and words, stamps, smears and inscriptions. Even while remaining within the circuit of monetary transaction—from which they seem to have been only temporarily withdrawn—these worn-out bills all suffer, one might say, from past traffic accidents. These accidents, however, have been beneficial, as they reveal the accumulated signs of each bill's everyday, prolonged use. For eight years, Leonard discovered, kept, and collected exceptional paper bills and eventually exhibited her collection in this single work (thus constructing their virtuality in the Deleuzian sense of the term).

We see the bills all together, but also one after the other, as an exposition of the irregularities, which are contrary to their generic, orderly presentation. The repeated face of George Washington is perforated, wrinkled, crossed out, bedecked with a two-pointed hat, veined with red marbling, slashed with an unfortunate crease, or tattooed with a skull and crossbones. Some bills have various forms of writing on them: first names ("Kelly Tina"); tele-

ELISABETH LEBOVICI is an art critic and historian based in Paris.

OF THE POOR

ZOE LEONARD, ONE HUNDRED DOLLARS, 2000–2008, detail / EINHUNDERT DOLLAR, Detail.



ZOE LEONARD, ONE HUNDRED DOLLARS, 2000–2008, 100 dollar bills / EINHUNDERT DOLLAR, 100 Dollar-Noten.

phone numbers ("Linda 979 1983"); numbers added, subtracted, or multiplied; slogans ("no more riggers"; "KKK"; "Bush Cheated"); web addresses ("www.wheregeorge.com"); a shopping list, rubber stamps ("IBM STOLE MY PENSION"); admonitions ("TAKE WARNING THE WORLD IS MAKING TOO MANY BABIES"); advice ("FOR A GOOD TIME DIAL 911"); anonymous statements of love or hate ("I love you," "kiss my ass"). Some bills have had their lives prolonged by being hastily patched or restored in a more sophisticated fashion; others are stained brown with coffee spills or blood. Sometimes it is the motifs at the center of the bill—the number "ONE," spelled out, its iconography, the bisected pyramid, the eagle with spread wings—that become the subject of a series of red and black dots, an attempted signature, or an effort at writing or filling in. Other times, it's the bill's foliage patterns, branches, and borders that are reworked. On several occasions we find a prayer inside the bill's white frame: "May you be blessed with love wealth and health." The writing becomes increasingly condensed so that the words of the prayer can all be crowded on to the bill's limited available surface. "St. Margaret anyone who reveres thou will be blessed..." The message is addressed to the person who receives the bill and reads it: "If you read this may you be blessed." Like an *ex-voto*, the bill, indivisibly, constitutes the medium and the message. "In God We Trust"—the standardized motto of the dollar and, by extension, the symbolic worth of the American nation—is "doubled" here by the anonymous, familiar address of one person to another, of one individual to his/her fellow man/woman.

A dollar can simultaneously be thought of as a very small sum and something that is symbolically enormous, viewed as what Jacques Rancière calls the "paperwork of the poor": "those parasitic voices and writings that not only invade the office of the sovereign but also overload his body (the true body of the people) with a ghost made of words without body [...] and thereby give the dispersed multitude of *anyone at all* the attributes of the body politic."[3] From the perspective of a geography of power, Leonard thus endeavors to present the innumerable points where power is exerted, as well as their opposites—the rampant, irregular, improbable foci of resistance. It is not insignificant that the dollar bill was standardized in 1929, the year of the first great financial crisis of American capitalism. Leonard thus provides an answer to the rational production of a cunning consumerism that "insinuates itself everywhere, silently and almost invisibly, because it does not manifest itself through its own products, but rather through its *ways of using* the products imposed by a dominant economic order."[4] ONE HUNDRED DOLLARS does not let itself be "folded" into a hasty discourse imposing an interpretation on the viewer. The piece "unfolds," becomes "manifold." To "unfold" is not to eliminate the folds, but to pass through them, perhaps even forming new ones.

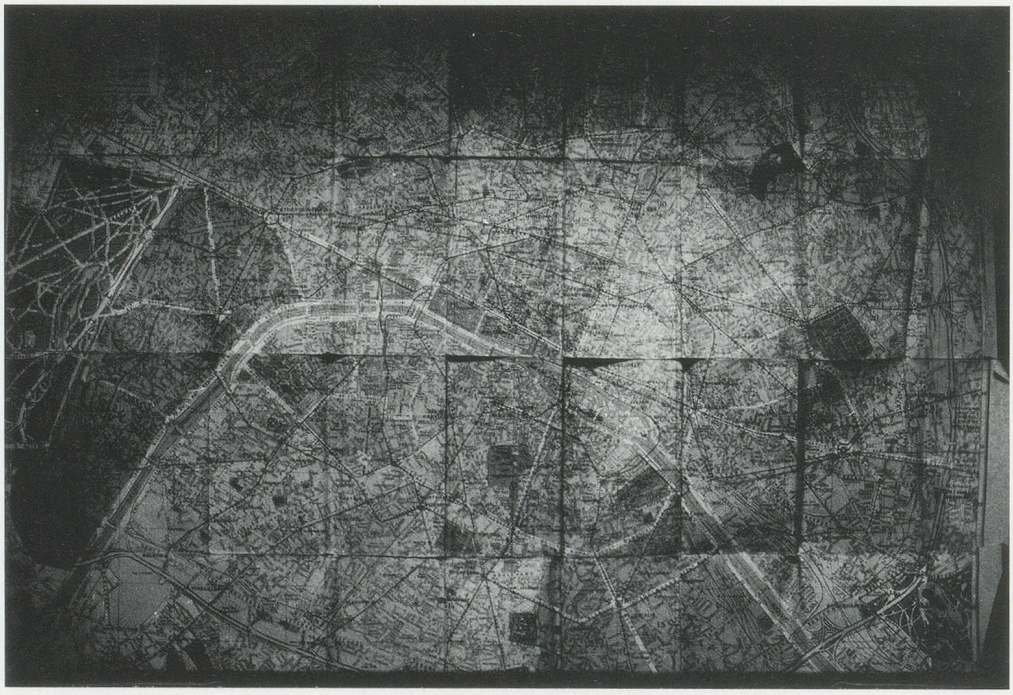
It was this same sense of unfurling that I felt when viewing the large retrospective of Leonard's photographs at Fotomuseum Winterthur in the winter of 2007. In these images of geographical maps (or of a globe of the earth), which the artist produced around 1989–90, Japan, Paris, and Krakow appear as networks of lines over an unfolded piece of paper beaten up by repeated foldings and unfoldings. Cracked as much from wear and tear as from later efforts at conservation (in the case of the globe, photographed in the map room at the New York Public Library), they are also spotted with shadows enhanced by the camera's flash, its glare obliterating the map's designated contours. The world has no more center, or figure, or borders, or frontiers.

It has often been noted that Leonard, in her prints, keeps the black border that occurs in the printing process rather than cropping it out, as a way of integrating the problematics of

viewing into the work. By choosing to retain the marks, traces, and evidence of the photographic process, Leonard doesn't only show us "one angle," one point of view, which would be her own by rights and would forever commingle subjectivity and style. She also i n d e x e s these marks, just as the geographical maps index the poles, the flows, and the spaces where the strategies of power confront one another. From the start, Leonard included the many uses of photography in the lists she drew (of things, words, sites, commonplaces, readymades, figures, images) that later made up her "inventory of the memorable,"[5] her topology of the implicit rules that define gender, race, class, species, body, city, and nature in the history of representation.

One of these photographic commonplaces is the postcard, which in Jacques Derrida's magnificent characterization is "an image that comes back to you as a letter, it deciphers you beforehand, it preoccupies space, brings you the words and gestures and all the bodies you think you invent in order to surround it. You find yourself in its path."[6] In 2003, Leonard created thirty-two images designed to be reproduced in thousands of copies for MASS MoCA. Placed on a postcard rack, they were sold in the gallery space of the museum (not the gift shop) under the general title of FOR WHICH IT STANDS[7]—a phrase drawn from the *Pledge of Allegiance*, the oath to the American flag recited daily with one's hand on one's heart in some schools in the United States or by those who wish to acquire citizenship, or at the opening of the legislative sessions of Congress: "I pledge allegiance to the flag of the United States of America and to the republic for which it stands, one nation, under God, indivisible, with liberty and justice for all."

The piece's title refers to an emblem, the flag, and to what it represents: national identity and unity. How are these themes embodied concretely in things? The artist has re-articulated this symbol along with others drawn from the heritage of New England. She photographed



ZOE LEONARD, MAP OF PARIS, 1988/1990, silver gelatin print, 27 x 39 3/8" / KARTE VON PARIS, Silbergelatine-Abzug, 68,6 x 100 cm.

objects of everyday use, divorced from their functions, meanings, and chronology: from a "remedy shop" and its pharmaceutical phials (1840–60) to a pair of work boots (1998) by way of some toby jugs (shaped like a fat man sitting down); a Bible "for young people"; a "ladies'" pistol; a baseball; a portrait of a child holding an open alphabet book; a detail of this same painting showing the book, open on the D page, illustrated with an image of a man and the word "Darkey"; a cardboard crown given out at Burger King; figurines of "Indians"; packaging for a pair of Dr. Scholl's exercise sandals; a wedding gown and a Girl Scout uniform; wallpaper with Wild West motifs; a Pan Am bag; a Bakelite telephone; a "Shag-Mate" (a rake for high-pile "shag" rugs, an object whose value lies as much in its name as in the thing itself) and its wrapping; a piece of embroidery featuring, among other motifs, images of two African Americans dancing accompanied by the words: "We's free."

All of these objects, including the flag, are repositories of social memory and are presented frontally, without reflection and with almost no shadow, against a background of solid color: yellow, green, pink, or navy blue. The objects have thus become images, which can be read, and if everyone can agree that they are at the heart of our culture, our barbarisms, and our political apparatuses, then there is no one to keep us silent. They form a history of the present.

What is striking here is the absence of hierarchy, underscored by the equal distance between these small-format snapshots, these humble "treasures of nothing at all,"[8] which are destined for mechanical reproduction and yet charged with making the transition from physical contact to the intangibility of the visible. We have not o n e ontological image of cultural domination, but many—with each image featured in relation to the others. With no pre-established order to their circulation, the postcards elicit an iconological analysis in the art-historical sense of the term—as has been intended from Cesare Ripa to Aby Warburg: a discipline based on intervals where the answer we seek is not found in the single example we choose but also in the one next to it, upsetting our models of temporality and delving into the unconscious memory of images. By removing the anonymous object from the place of its remembrance—the "folk" museum, the heritage collection—in order to put it into circulation like money, the thirty-two postcards of FOR WHICH IT STANDS repeatedly turn on their heads the mad powers of fascination and repulsion, resemblance and dissemblance, the factories of conformity and the subterranean poachings of indirect appropriation that inhabit the consumption of images.

(Translation from the French: Sophie Hawkes)

1) ONE HUNDRED DOLLARS was exhibited as part of "L'Argent" at the FRAC of Ile de France/le Plateau (June 17 to August 17, 2008).
2) Andy Warhol, quoted in David Bourdon, *Warhol* (New York: Harry N. Abrams, 1995), p. 384.
3) Jacques Rancière, translation Hassan Melehy, *The Names of History: On the Poetics of Knowledge.* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994), p. 20.
4) Michel de Certeau, trans. Steven F. Rendall, *The Practice of Everyday Life* (Berkeley: University of California Press, 2002), pp. xii–xiii.
5) I have borrowed this expression from the title of the article by Patricia Falguières, in *Feux pâles: une pièce à conviction*, CAPC/musée d'art contemporain de Bordeaux, 1991, p. 45.
6) Jacques Derrida, jacket copy from *La carte postale: de Socrate à Freud* (Paris: Editions Flammarion, 2004).
7) It was part of "Yankee Remix," MASS MoCA and the Society for the Preservation of New England Antiquities (SPNEA), 2003–04 (with Rina Banerjee, Ann Hamilton, Martin Kersels, Annette Messager, Manfred Pernice, Huang Yong Ping, Lorna Simpson, and Frano Violich).
8) Such was poet Paul Eluard's characterization of postcards, in *Minotaure* (no. 3–4, 1934), pp. 85–100.

ONE HUNDRED DOLLARS (2000–2008) heisst eine der letzten Arbeiten von Zoe Leonard, die ich gesehen habe,[1] ein Kunstwerk, das die freie Zirkulation des Geldes, den Cashflow, unterbricht. Tatsächlich handelt es sich um eine Serie von hundert 1-Dollar-Noten, die ein Rechteck aus zehn Mal zehn Scheinen bilden – vorausgesetzt, das Format des Bankpapiers wird als Masseinheit betrachtet, was umso treffender ist, als die amerikanischen Geldscheine unabhängig vom Wert des dargestellten Kopfes alle gleich gross sind. Auf diese Weise sehen sich die hundert grünen Scheine, die mit einem kleinen Abstand zueinander einfach mit Reisszwecken an der Wand angebracht sind und daher leicht flatternd an ihr herunterhängen, den «Witterungen» des Ausstellungsortes ausgesetzt und laden den Betrachter ein, mit den Augen auf Tuchfühlung zu gehen.

Die Unterbrechung des Geldkreislaufs ist damit auf Gedeih und Verderb dem Ausstellungswert der Banknoten ausgeliefert, der vorübergehend an die Stelle des Tauschwerts getreten ist. Allerdings scheint es hier nicht darum zu gehen, das Ausstellen von Geld als schalen Kommentar zu den Preisen von künstlerischen Arbeiten zu begreifen. Nutzen wir vielmehr die Gelegenheit, Andy Warhols Äusserung, die häufig in Hinblick auf seine eiskalte kapitalistische Logik kommentiert wurde, einmal anders zu beleuchten: «Ich finde Geld an der Wand toll. Nehmen wir einmal an, Sie wollten ein 200 000 Dollar teures Bild kaufen. Ich finde, Sie sollten dieses Geld nehmen und an die Wand kleben. Wenn jemand zu Besuch kommt, sieht er als Erstes das Geld an der Wand.»[2] So wie es aussieht, hat Zoe Leonard hier statt der Verwandlung der Kunstwerke in Ware die Photosensibilität dieses «money on the wall» festgehalten: nicht durch Zusammenschnüren, sondern vielmehr durch das Herauslösen eines jeden einzelnen Scheines, um auf seine Materialität hinzuweisen und damit auch, um über den einfachen Gebrauchswert hinaus alle Spielarten seines Gebrauchs aufzuzeigen.

PAPIERKRAM DER

ELISABETH LEBOVICI

Die Geldscheine sind nicht neu und weisen allesamt Zeichen der Abnutzung auf: Falten, Risse, Schraffuren, Kritzeleien, Zahlen und Wörter, Stempel, Flecken, Beschriftungen und Spuren unterschiedlichster Art. Obwohl sie im Verkehr bleiben, aus dem sie nur vorübergehend gezogen zu sein scheinen, leiden diese Scheine alle, wenn man das so sagen kann, an den Folgen diverser Verkehrsunfälle. Diese Unfälle sind positiv, bringen sie doch das geheime Leben der alltäglichen Gesten ans Tageslicht. Zoe Leonard hat aussergewöhnliche Papierscheine aufgespürt, ausgewählt, an sich genommen, gesammelt und über einen Zeitraum von acht Jahren die Virtualität (im Deleuzeschen Sinne) ihres Ausstellens konstruiert, was letztendlich in dieser Arbeit gipfelte.

ELISABETH LEBOVICI ist Kunstkritikerin und Historikerin und lebt in Paris.

ZOE LEONARD, FOR WHICH IT STANDS, 2003, detail, postcard / FÜR DIE SIE STEHT, Detail, Postkarte.

ARMEN LEUTE

Der Besucher entdeckt die Scheine als Einheit, aber auch einzeln, gleich einem Ausbruch aus der in ihrer Anordnung verwurzelten Unregelmässigkeit. George Washingtons sich wiederholendes Gesicht erscheint durchlöchert, geschminkt, überkritzelt, herausgeputzt mit einem Zweispitz, mit roter Farbe marmoriert, von einer Falte narbenentstellt oder mit einem Totenkopf tätowiert. Einige Scheine tragen Aufschriften: Vornamen («Kelly», «Tina»), Telefonnummern («Linda 9791983»), Zahlen (Additionen, Subtraktionen, Multiplikationen), Sprüche und Kürzel («no more riggers», «KKK», «Bush Cheated»), Hinweise auf Websites («www.wheregeorge.com»), eine Einkaufsliste, Stempel («IMB STOLE MY PENSION»), Warnungen («TAKE WARNING THE WORLD IS MAKING TOO MANY BABIES»), Ratschläge («FOR A GOOD TIME DIAL 911») sowie anonyme Liebeserklärungen und Hassbekundungen («I love you»; «Kiss my Ass»). Mancher Schein, der in seinem Überleben bedroht war, wurde not-

dürftig oder auch überaus kunstfertig geflickt, andere sind mit braunen Flecken besudelt: Kaffee- oder Blutspritzer. Gelegentlich sind es die Mitte des Scheins, die ausgeschriebene Zahl ONE, die Ikonographie, die abgeschnittene Pyramide oder der Adler mit den ausgestellten Schwingen, die ein ums andere Mal für eine Reihe roter und schwarzer Tupfen, für eine Unterschrift, eine Schreibprobe, oder gar für eine das Schreibgerät aufbrauchende Ausmalung herhalten mussten. Manchmal sind es die umlaufenden Ornamente, das Blattwerk, die Umrandungen, die bearbeitet wurden. Mehr als einmal prangt rundherum auf dem weissen Rand ein Gebet: «Mögest du mit Liebe und Gesundheit gesegnet sein.» Die Schrift macht sich zunehmend winzig, damit alle Wörter des Gebetes auf der verfügbaren Fläche zusammengedrängt erscheinen können. «St Margaret, wer dich verehrt, sei gesegnet ...»; diese Botschaft richtet sich an sämtliche Personen – wer auch immer sie sind –, die den Schein in die Hände bekommen und lesen: «Sei gesegnet, wenn du dies liest.» Gleich einem Votivbild stellt der unteilbare Geldschein den Träger und die Botschaft in einem dar. «In god we trust», das einheitliche Motto des Dollars und im weiteren Sinne das Wertsymbol der amerikanischen Nation, wird hier durch das anonyme Duzen von einer Person zur anderen, vom Einzelnen zu seinem Nächsten «verdoppelt».

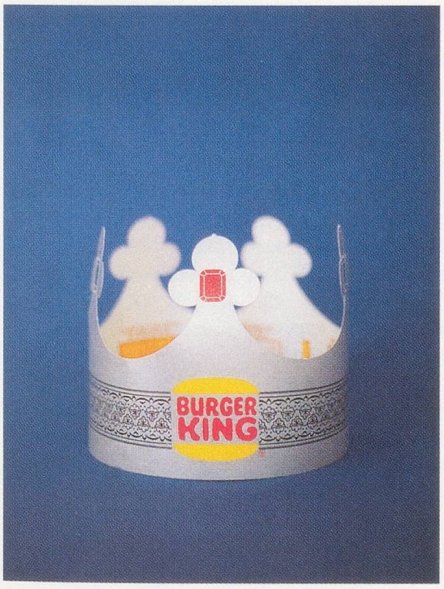
ZOE LEONARD, FOR WHICH IT STANDS, 2003, detail, postcard / FÜR DIE SIE STEHT, Detail, Postkarte.

ZOE LEONARD, FOR WHICH IT STANDS, 2003, 32 postcards (multiples), steel postcard rack, plexiglass and wood money box, dimensions variable, installation view, Capitain Petzel, Berlin / FÜR DIE SIE STEHT, 32 Postkarten als Multiples, Postkartenständer aus Stahl, Geldkasten aus Plexiglas und Holz, Masse variabel.

Ein Dollar, das ist sehr wenig und zugleich sehr viel, wenn man sich auf die (symbolische) Seite dessen schlägt, was Jacques Rancière die «paperasse des pauvres» nennt, den «Papierkram der armen Leute»: «jene Stimmen und jene parasitären Schriften, die nicht nur in die Privatsphäre des Souveräns eindringen, sondern auch seinen Körper – den wahren Körper des Volkes – überfrachten mit einem Phantom der körperlosen Worte, [...] die auf diese Weise die zersprengte grosse Masse der Irgendwer mit den Attributen des politischen Körpers versehen»[3]. So macht Zoe Leonard es sich zur Aufgabe, aus der Perspektive einer Geographie der Macht die unzähligen Stellen aufzuzeigen, an denen sie ausgeübt wird, aber auch ihre Gegenüber, ihre kriechenden, unregelmässigen, unwahrscheinlichen Widerstandsnester. Es ist nicht unwichtig zu wissen, dass der Dollarschein 1929, also im Jahr der ersten grossen Finanzkrise des amerikanischen Kapitalismus, standardisiert wurde. Somit bietet Zoe Leonard Antworten auf die rationale Produktion einer listigen Konsumtion, die «sich in alles einschleicht, lautlos und nahezu unsichtbar, da sie sich nicht mit eigenen Erzeugnissen ankündigt, sondern in den verschiedenen Arten, jene Produkte zu verwenden, die durch die herrschende Wirtschaftsordnung aufgedrängt werden».[4] ONE HUNDRED DOLLARS lässt sich nicht in einem übereilten, eine Deutung erzwingenden Diskurs «knicken». Die Arbeit entfaltet, vervielfältigt und entwickelt sich. «Erklären» bedeutet nicht, die Knicke und Falten zu glätten, sondern ihnen zu folgen und gegebenenfalls neue zu machen.

Wie dem auch sei, es war genau dieser Entfaltungseffekt, den ich bei der Retrospektive der Photographien von Zoe Leonard im Winter 2007 im Fotomuseum Winterthur wahrgenommen habe. In den um die Jahre 1989/1990 entstandenen Aufnahmen der Landkarten beziehungsweise eines Globus erscheinen Japan, Paris, Krakau als Liniennetze auf einem vom vielen Falten und Entfalten ziemlich mitgenommenen Untergrund. Durch die zahlreichen Handgriffe und ebenso vielen Bemühungen zu ihrer Erhaltung sind die Karten nicht nur rissig geworden, sondern auch fleckig von den Schatten, die durch den Kamerablitz verstärkt wurden, welcher in seinen Lichtkegeln die Formen ihrer Umrisse zutage fördert: Die Welt hat kein Zentrum mehr, keine Gestalt, weder Ränder noch Grenzen.

Es wurde schon oft angemerkt, dass Zoe Leonard ihre Bilder als Kontaktabzüge zu erkennen gibt, indem sie den schwarzen Rahmen nicht wegschneidet, um die Problematik des Sehens – und nicht nur das, was uns etwas angeht – darin einzuschreiben. Durch ihre Entscheidung, in diesen Serien die Spuren des Aufnahme- und Entwicklungsprozesses des Bildes auf der lichtempfindlichen Papieroberfläche bestehen zu lassen, zeigt die Künstlerin nicht nur einen Blickwinkel, eine einzige Ansicht, die ihr allein gehört und für immer Subjektivität und Stil miteinander vermengt. Sie i n d e x i e r t diese Spuren, genauso wie auf Landkarten Pole, Ströme und Räume, in denen Machtstrategien aufeinandertreffen, ermittelt und ausgewiesen werden. Zoe Leonard hat von vornherein das photographische Unbewusste in jene photographierte Realität eingebracht und eingeschrieben, die durch das Bild bezeugt und benannt wird. Sie hat von vornherein die Verwen-

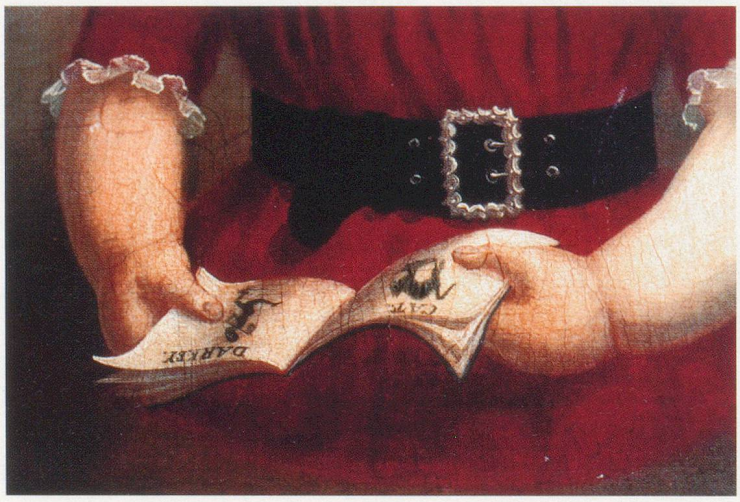


ZOE LEONARD, FOR WHICH IT STANDS, 2003, postcard, detail / FÜR DIE SIE STEHT, Postkarte, Detail.

dungsarten der Photographie in die Listenfolge eingebunden, die später ihr «Inventar des Denkwürdigen»[5] bildete, ihre Topographie der Gemeinplätze und impliziten Normen, welche die Gattung, Rasse, Klasse, Stadt, Natur in der Geschichte der Darstellungen umreissen.

Zu diesen photographischen Gemeinplätzen gehört die Postkarte, deren Bild es ist, wie Jacques Derrida auf herrliche Weise ankündigt: «das Dich wendet wie einen Brief, im Vorhinein entziffert es Dich, es besetzt im Voraus den Raum, es verschafft Dir die Worte und Gesten, all die Körper, die du zu erfinden glaubst, um es einzukreisen. Du findest Dich, Dich, auf seiner Wegstrecke.»[6] Im Jahr 2003 realisierte Zoe Leonard 32 Bilder für MASS MoCA, die dazu bestimmt waren, zu Tausenden vervielfältigt zu werden; sie wurden auf «postcard trees», also auf Postkarten-Bäumen befestigt und unter dem allgemeinen Titel FOR WHICH IT STANDS direkt vor Ort vom Museum verkauft.[7] Der Titel ist ein Auszug aus dem «Pledge of Allegiance», dem Treueschwur, der tagtäglich in gewissen Schulen der USA auf die Nationalflagge geleistet wird, oder auch, die rechte Hand auf Herzhöhe auf die Brust gelegt, von den Anwärtern auf die amerikanische Staatsbürgerschaft und zu Beginn jeder neuen Legislaturperiode des Kongresses: «Ich gelobe Treue zur Flagge der Vereinigten Staaten von Amerika und ihren Republiken, für die sie steht, eine Nation unter Gott, untrennbar, Friede und Gerechtigkeit für alle.»

Dieser Schwur, den die Künstlerin als Formulierung festgehalten hat, knüpft folglich an ein Symbol an – die Flagge – sowie an das, wofür es steht: die nationale Identität und Einheit. Doch wie nehmen diese Themen konkrete Gestalt in den Dingen an? Zoe Leonard hat dieses Emblem zusammen mit anderen, die sie dem Kulturerbe Neuenglands entliehen hat, umformuliert. Die Künstlerin photographierte Alltagsgegenstände, deren Gebrauch, Bedeutung und Chronologie verfremdet wurden: angefangen bei einem Arzneischrank mit Apotheker-Phiolen (1840–60) über Toby-Krüge (in Form eines feisten sitzenden Mannes) bis hin zu Arbeitsstiefeletten (1998); des Weiteren eine Bibel «für junge Leute»; eine Pistole «für Damen»; ein Baseball-Ball; das Porträt eines weissen Kindes sowie ein Ausschnitt daraus mit dem Bilderbuch, das dieses Kind in Händen hält, auf dem für die Buchstaben «C» und «D» je eine schwarze Katze und die Silhouette eines Sklaven namens Darkey zu sehen sind;[8] eine Pappkrone von Burger King; kleine Indianerfiguren; eine Verpackung für Gesundheitssan-



ZOE LEONARD, FOR WHICH IT STANDS, 2003, detail, postcard / FÜR DIE SIE STEHT, Detail, Postkarte.

dalen von Scholl; ein Hochzeitskleid und eine Pfadfinder-Mädchenuniform; eine Tapete mit Motiven der Eroberung des Westens; eine Tasche von Pan Am; ein Bakelit-Telefon; eine Shag-Mate genannte Bürste für Langhaarteppiche (wobei sich hier allein schon der Name lohnt, ganz zu schweigen vom Gegenstand selbst) mit Verpackung; ein Stück Stickerei mit, nebst anderen Motiven, einem tanzenden schwarzen Pärchen und dem Schriftzug «We's free.»

All diese Gegenstände, einschliesslich der Fahne, die ein gesellschaftliches Gedächtnis transportieren, werden frontal gezeigt, ohne Reflexe und Schatten, vor einfarbigem Hintergrund, von Gelb über Grün und Rosa bis hin zu Dunkelblau. Sie sind zu Bildern geworden. Die Gegenstände selbst werden in zahllosen Archiven aufbewahrt, doch ihre Bilder werden «gelesen», und wenn sich jeder damit einverstanden erklären kann, dass diese im Herzen unserer Kultur, unserer Barbarei und unserer politischen Apparate sind, dann ist auch kein Bild dazu berufen, uns verstummen zu lassen. Sie konstruieren eine Geschichtsschreibung der Gegenwart.

Auffällig ist hier das Fehlen einer Hierarchie, der gleichbleibende Abstand zwischen den kleinformatigen Abzügen, dieser für die mechanische Reproduktion bestimmten, unscheinbaren «nichtigen Schätze»[9], denen die Aufgabe zufällt, den Übergang von der Berührung zur Unberührbarkeit des Sichtbaren zu vollführen. Es gibt nicht das e i n e ontologische Bild der kulturellen Vorherrschaft, es gibt deren viele, wobei jedes einzelne Bild in Beziehung zu den anderen steht. Ohne vorbestimmte Ordnung in Hinblick auf ihre Verbreitung leiten die Postkarten eine ikonologische Analyse im kunsthistorischen Sinne (wie von Cesare Ripa bis Aby Warburg beabsichtigt) ein: eine Disziplin der Intervalle, wo die Antwort auf die Frage, die man sucht, nicht in einem einzelnen von uns gewählten Vorbild zu finden ist, sondern ebenso im Benachbarten, was unsere Zeitlichkeitsmodelle über den Haufen wirft und das unbewusste Bilder-Gedächtnis untergräbt. Indem sie den anonymen Gegenstand aus seiner Erinnerungsstätte – dem Museum der *folks*, dem Kulturerbe – entfernen, um sie in Umlauf zu bringen wie Geld, drehen und wenden die 32 Postkarten der Ausstellung «FOR WHICH IT STANDS» die Wahnsinnskräfte von Anziehung und Abstossung, Ähnlichkeit und Unähnlichkeit, die Fabriken des Konformismus und die untergründigen Wildereien einer verfremdeten Aneignung, von denen der Bilderkonsum bevölkert ist.

(Übersetzung aus dem Französischen: Caroline Gutberlet)

1) Zoe Leonard, ONE HUNDRED DOLLARS, 2000–2008, 100 1-Dollar-Scheine und 100 Reisszwecken, Format: je 15,6 x 6,5 cm. Das Werk wurde im Rahmen der Ausstellung «L'Argent» gezeigt, die vom 17. Juni bis 17. August 2008 im FRAC Ile de France/Le Plateau stattfand.
2) Andy Warhol, zit. in: David Bourdon, *Warhol*, DuMont, Köln 1989, S. 413.
3) Jacques Rancière, *Les mots de l'histoire*, Vortrag, gehalten im Juni 1989, veröffentlicht in: «Les Conférences du Perroquet», Nr. 20, Juni 1989.
4) Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, Bd. 1: *Arts de faire*, Gallimard/Folio, Paris 2002, S. xii–xiii.
5) Ich übernehme hier den Titel des Beitrags von Patricia Falguières in *Feux pâles*, CAPC/Musée d'art contemporain de Bordeaux, 1991, S. 45.
6) Jacques Derrida, Ausschnitt aus dem Klappentext auf dem Pappeinband von *Die Postkarte von Sokrates bis an Freud und jenseits*, Brinkmann und Bose, Berlin (Lieferung 1) 1987.
7) «Yankee Remix: Artists take on New England», MASS MoCA and the Society for the Preservation of New England Antiquities (SPNEA), 2003–2004 (mit Rina Banerjee, Ann Hamilton, Martin Kersels, Annette Messager, Manfred Pernice, Huang Yong Ping, Lorna Simpson und Frano Violich).
8) Mit diesem Bild entblösst Leonard die abfällige Konnotation des Begriffs «Darkey» in diesem Kinderbuch.
9) Der Dichter Paul Eluard über die Postkarte in Minotaure, n° 3–4, 1934, S. 85–100.

Different Subjects, SAME TERRAIN

LYNNE COOKE

Postcard of / Postkarte von: Frederic Edwin Church, NIAGARA, 1857, oil on canvas / Öl auf Leinwand.

I.

In 1857 Frederic Church gained international acclaim when he presented NIAGARA, his seven and a half-foot-long *tour de force* in solitary splendor in a Manhattan gallery. A natural wonder and a national landmark, the subject in itself guaranteed an enthusiastic response. The painting's enduring renown depends, however, on the bold treatment of the motif. Far from his peers' straightforward portrayals, Church's version irresistibly lures the viewer into a charged *mise-en-scène.* Choosing a vantage that by failing to reveal any hint of solid terrain appears suspended precariously over the rushing torrents, he dramatizes the rim: focus narrows to the "dreadful brink" where the thrust of the headlong river meets the gravitational pull of the seething whirlpool some one-hundred and seventy-five feet below. Not the drop itself but expectation of it awed his viewers.

Hoping to further his fortunes as well as reputation, Church toured NIAGARA through other American cities before sending it on to London, where it was to be exhibited (and possibly sold to a private patron) and engraved (and so circulated more widely by means of a limited print edition). Though he badly miscalculated his public's readiness to acquire reproductions, Church was not completely deluded. Today, NIAGARA hangs on permanent view at the Corcoran Gallery of Art in Washington D.C.: sales of its postcard greatly exceed those of any other work in that collection.

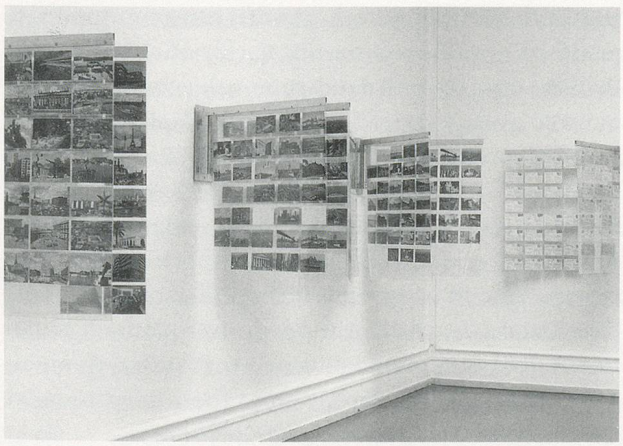
1.

Im Jahr 1857 erlangte Frederick Church mit seinem Gemälde NIAGARA internationale Berühmtheit. Er präsentierte die fast zweieinhalb Meter breite malerische *tour de force* als einsames Paradestück in einer Galerie in Manhattan. Dabei sorgte allein schon das Motiv – Naturwunder und Nationaldenkmal in einem – für begeisterte Reaktionen. Die anhaltende Berühmtheit des Bildes beruht jedoch auf der kühnen Behandlung des Motivs. Ganz anders als bei den naturgetreuen Darstellungen seiner Vorgänger, wird der Betrachter von Churchs Version unweigerlich in eine bedeutungsschwangere Inszenierung verstrickt.

Durch die Wahl eines Blickwinkels, der, da er nirgends auf festen Boden schliessen lässt, gefährlich über der dahinschiessenden Strömung zu schweben scheint, verstärkt sich die Dramatik der Absturzkante: Der Blick verengt sich auf die «Furcht erregende Kante», wo die Schubkraft des dahinschiessenden Flusses auf den Gravitations-Sog des gut fünfzig Meter weiter unten kochenden Strudels trifft. Nicht der Fall selbst, sondern die Erwartung desselben schlug die Betrachter in Bann.

In der Hoffnung, seinen Ruhm und sein Glück weiter voranzutreiben, schickte Church das Niagara-Bild auf Wanderschaft durch andere amerikanische Städte und schliesslich nach London, wo es ausgestellt (um eventuell an einen privaten Mäzen verkauft zu werden) sowie in Kupfer gestochen werden sollte (um als Druck mit begrenzter Auflage ein breiteres Publikum zu erreichen). Auch wenn Church die Bereitschaft des Publikums, Reproduktionen zu erwerben, stark überschätzte, lag er doch nicht völlig falsch. Heute ist NIAGARA fester Bestandteil der permanenten Ausstellung der Corcoran Gallery of Art in Washington, und es werden weit mehr Postkarten von diesem Bild verkauft als von jedem anderen der Sammlung.

ON KAWARA, ONE YEAR'S PRODUCTION, 1973, installation view, Kunsthalle Bern / PRODUKTION EINES JAHRES, Installationsansicht.



II.

History has it that the practice of mailing postcards from sites both modest and spectacular, ordinary and exotic, originated in Paris. In the late eighteen hundreds, an enterprising Frenchman made it possible for those who scaled the Eiffel Tower to avail themselves of a mailbox at its pinnacle, and so offer friends and family evidence of their daring. After 1900, changes in the regulations of the postal system, together with standardization in the card's dimensions and format, fueled its growing popularity. The golden age of the postcard continued well into the late 1930s, though its highpoint was the period between 1900 and 1918. Once message and address were confined to the same side of the card, the other was freed up for pictorial matter. By midcentury chromolithography and the hand tinting and overpainting of black-and-white photographs was supplanted by the advent of color process printing. Thereafter technical developments, such as stronger lenses and faster film, were continually introduced in the interest of ever greater fidelity and improved industrial efficiency. The postcard became a totemic marker, recording each stage of a voyager's itinerary.

It was this evidentiary potential that made it the ideal medium for the peripatetic Japanese artist, On Kawara. In his extended series, *I Got Up* (1968–79), Kawara habitually selected a postcard from the city in which he had slept that night, stamped on it the time at which he arose the next morning, and mailed it to a friend or professional associate. With the cards arranged in grids and displayed to reveal both recto and verso, this project, like many others in his oeuvre, betrays an existential approach to history. The place and precise time at which the artist first engaged with the world on any particular day are recorded by means of the three features integral to the postcard in its role as testimonial: the photographic image of a specific location; the post mark recording the date; and the personal message.

2.

Die Geschichte will es, dass das Verschicken von Ansichtskarten bestimmter Orte – ob diese nun unauffällig oder spektakulär, gewöhnlich oder exotisch waren – seinen Anfang in Paris nahm. Ende

des neunzehnten Jahrhunderts sorgte nämlich ein geschäftstüchtiger Franzose dafür, dass die Leute, die den Eiffelturm erklommen, auf dessen Spitze einen Briefkasten vorfanden und so ihren Freunden und Familien eine Postkarte als Beweis ihres Wagemuts schicken konnten. Ferner trugen nach 1900 neue gesetzliche Bestimmungen sowie die Standardisierung des Postkartenformats weiter zur wachsenden Beliebtheit der Postkarte bei. Ihr goldenes Zeitalter hielt noch bis in die späten 30er-Jahre hinein an, obwohl der Höhepunkt – die Zeit zwischen 1900 und 1918 – bereits überschritten war. Nachdem Botschaft und Adresse erst einmal auf dieselbe Seite der Karte verwiesen waren, wurde die andere frei für Abbildungen. Um die Jahrhundertmitte mussten Chromolithographie, Handkolorierung und das Übermalen von Schwarz-Weiss-Photographien dem aufkommenden Vierfarbendruck weichen. Danach kamen laufend neue technische Entwicklungen hinzu, wie stärkere Objektive und farbechteres Filmmaterial, die naturgetreuere Bilder und einen effizienteren Herstellungsprozess ermöglichten. Die Postkarte wurde zur symbolischen Wegmarke, die einzelne Etappen einer Reise festhielt.

Genau dieser Beweischarakter machte sie zum idealen Medium für den ständig umherreisenden japanischen Künstler On Kawara. In seiner einen längeren Zeitraum umfassenden Serie *I Got Up* (Ich stand auf, 1968–79) wählte Kawara gewöhnlich eine Ansichtskarte der Stadt aus, in der er die letzte Nacht verbracht hatte, stempelte am Morgen den Zeitpunkt seines Aufstehens darauf und sandte sie an einen Freund oder Künstlerkollegen. Durch die rasterartige Anordnung der Karten, so präsentiert, dass Vorder- und Rückseite sichtbar sind, lässt die Arbeit einen existenziellen Geschichtsansatz erkennen. Der Ort und die genaue Zeit, zu welcher der Künstler Tag für Tag erstmals mit der Welt in Kontakt trat, werden durch drei Elemente festgehalten, die integrale Bestandteile der Postkarte als Beweismittel sind: das photographische Abbild eines bestimmten Ortes, das Datum des Poststempels und die persönliche Botschaft.

SUSAN HILLER, DEDICATED TO THE UNKNOWN ARTIST, 1972–1976, detail, installation view/ DEM UNBEKANNTEN KÜNSTLER GEWIDMET, Ausschnitt, Installationsansicht. (COURTESY THE ARTIST AND TIMOTHY TAYLOR GALLERY, LONDON)

III.

In addition to providing souvenirs—mementoes to travelers' exploits—postcards have had a second life, as the object of collections of varying degrees of specialization and idiosyncrasy. Early in the twentieth century, societies sprang up around the world for the trading of cards and related information; their presentation in albums proved a widespread and popular pastime. Susan Hiller's DEDICATED TO THE UNKNOWN ARTIST (1972–76) engages this practice through the filter of an anthropological investigation. Highlighting the ubiquitous genre of Rough Sea cards, which she found in the early seventies throughout the British Isles, Hiller's project involved arranging this vernacular material into grids laid out on white boards, a form of display that reinforced the documentary aesthetic.

While in theory innumerable subjects were available for depiction, in practice certain genres, and within those even certain motifs, came to dominate postcard production in its early years. Thus the British, who favored landscape subjects taken from nature, greatly prized cards that depicted stormy weather pounding their coastline: "Rough Sea at Plymouth"; "Rough Sea at Hastings." Although the cards' captions suggest that these images were captured along the entire shoreline, closer scrutiny reveals that in many instances the same few shots have been re-worked. Cropped, over-painted, hand-tinted, and otherwise enlivened with different architectural details, the images were then titled to meet the needs of each resort.

For Americans, Niagara seems to have provided the elemental counterpart to the Rough Sea trope so beloved in Britain. By the end of the nineteenth century the Falls were as well-established as a popular tourist (and honeymoon) destination as they were a mecca for artists. The vast flow of postcards required to meet the ever-growing needs of travelers and collectors alike spurred the taking of views from a plethora of vantage points around its extensive rim, a process that contributed to the detailed itemization of every topographical feature of the spectacular panorama: Table Rock, Goat Island, the Bridal Veil, etc. Although the need to maximize visitors' experiences required a constant upgrading of transport systems and related facilities, many such changes in the built environment were suppressed on these cards in favor of representations of "natural wilderness." Other incursions into the site, such as the regulation and restriction of the volume of water by hydroelectric schemes, or the redrawing of the Horseshoe Falls' profile by erosion, or the blasting away of rocky outcrops in the interest of public safety, also fail to register in most reproductions. If a card was to function successfully as a souvenir then the cataract's iconic character had to be retained as little altered as possible. At the same time, a measure of variety was required to avoid its slippage from icon into cliché.

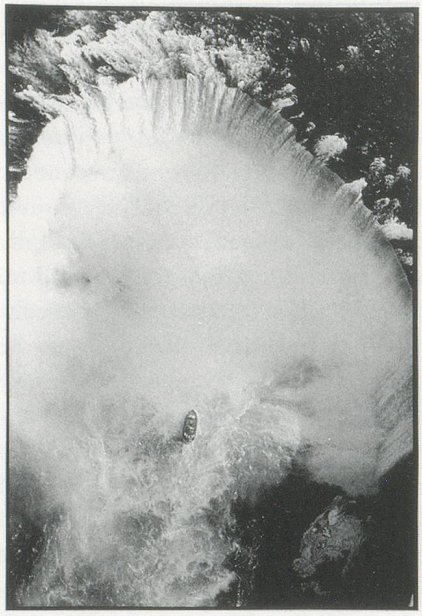
3.

Neben ihrer Souvenirfunktion – Andenken an Reisestationen – führten die Postkarten noch ein zweites Leben als Objekte unterschiedlich spezialisierter und spleeniger Sammlungen. Zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts entstanden weltweit Vereine zum Austausch von Postkarten und damit zusammenhängenden Informationen; die Präsentation in Alben wurde zum verbreiteten und beliebten Zeitvertreib. In der Arbeit DEDICATED TO THE UNKNOWN ARTIST (Zu Ehren des unbekannten Künstlers, 1972–76) greift Susan Hiller diese Praxis auf und betrachtet sie durch die Brille einer anthropologischen Untersuchung. Hillers Projekt beleuchtet das allgegenwärtige Genre der Stürmischen See, dem sie in den frühen 70er-Jahren überall auf den Britischen Inseln begegnete. Dieses alltägliche Material ordnete sie in einem regelmässigen Rasterschema auf weissen Platten an, was die dokumentarische Ästhetik der Arbeit noch stärker hervortreten liess.

Obschon es theoretisch unzählige Sujets gab, die sich abbilden liessen, dominierten in der Praxis der frühen Postkartenproduktion bestimmte Genres, und innerhalb dieser wiederum bestimmte Motive. So schätzten die Engländer, die der Natur entlehnte Landschaftsmotive bevorzugten, vor allem Karten, auf denen vom Sturm gebeutelte Küstenstriche zu sehen waren: «Stürmische See bei Plymouth», «Stürmische See bei Hastings» und so weiter. Und obwohl die aufgedruckten Legenden nahelegen, dass diese Bilder entlang der gesamten Küste photographiert wurden, zeigt sich bei näherem Hinsehen, dass in vielen Fällen jeweils dieselben Aufnahmen unterschiedlich aufbereitet wurden. Nachdem die Bilder beschnitten, übermalt, handkoloriert und mit diversen architektonischen Details aufgemöbelt waren, verpasste man ihnen die dem jeweiligen Ferienort entsprechende Legende.

Anscheinend sind die Niagarafälle für die Amerikaner das natürliche Gegenstück zu der bei den Briten so beliebten Trope der stürmischen See. Gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts waren die Fälle als beliebtes Reiseziel für Touristen und frisch verheiratete Pärchen ebenso bekannt wie als Mekka für Künstler. Da zur Befriedigung der stetig wachsenden Nachfrage durch Reisende und Sammler eine wahre Flut von Postkarten nötig war, wurden Aufnahmen aus unzähligen Blickwinkeln entlang der gesamten Absturzkante gemacht, ein Vorgang, der zur Differenzierung zwischen den einzelnen topographischen Elementen des spektakulären Panoramas beitrug: Table Rock, Goat Island, Bridal Veil und so weiter. Obwohl die Notwendigkeit, den Besuchern ein möglichst eindrückliches Erlebnis zu vermitteln, das stete Aufrüsten von Transportsystemen und ihrer Infrastruktur erforderte, wurden viele dieser baulichen Veränderungen auf den Karten wegretouchiert, um Bilder einer «natürlichen Wildnis» zu erhalten. Auch andere Eingriffe in die Landschaft, wie die Regulierung und Verminderung des Wasservolumens durch Wasserkraftwerke, die Veränderung des Profils der Horseshoe Falls durch Erosion oder das Absprengen von Felsnasen im Interesse der öffentlichen Sicherheit, werden auf den meisten

Abbildungen nicht wiedergegeben. Damit die Ansichtskarte als Souvenir funktionierte, musste der ikonische Charakter des Wasserfalls so unverändert wie möglich bewahrt werden. Andrerseits war ein gewisses Mass an Abwechslung notwendig, um zu vermeiden, dass die Ikone zum Klischee verkam.



IV.

Zoe Leonard's retrospective at the Fotomuseum in Winterthur, Switzerland, in 2007, surveyed a career now spanning some twenty years. The first section of plates in the accompanying publication begins with a series of works which are among the earliest in her oeuvre: their subject is Niagara Falls.[1] Each black-and-white photograph bears a double date, 1986/1990 in the case of NIAGARA FALLS NO. 1 and NO. 2, and 1986/1991 for NO. 4. The first number indicates the year in which the image was shot, the second the year in which it was printed. Such a time-lag is not uncharacteristic in Leonard's practice. She often dwells on a contact proof for extended periods before finding the image's appropriate form—what she calls its "subjective view." Eschewing conventional standards employed by professional photographers her measure is something more particular: rather than the purported factuality of a document, she seeks to realize her own sense of truth. "You take pictures with your camera which you hold away from your body, at your height, and you look through the lens with your eyes. It's inevitable that there is a point of view."[2] Far from offering objective information in the guise of a transparent record, each photograph declares itself, first and foremost, a visual artifact: a tactile object. Leonard often leaves scratches, finger marks, etc. on the print, accentuating the materiality of the photograph as object. In addition she retains the black border, surrounding the negative, which is usually removed during printing.

Each of her three Niagara images is an aerial view, shot from high above the Horseshoe Falls. Each depicts spray rising like a misty cloud from the basin at the bottom of the cataract, obliterating the roiling water beneath. The effect is curiously abstract, especially in NO. 4, the most vertiginous. Taken directly overhead, it positions a tiny boat (one of the fleet of Maids of the Mist which have plied sightseers to the foot of the torrent for over a century) like a navel in a pregnant belly. But over and above their visually arresting compositions, what makes these images at once memorable and yet emblematic of Leonard's early work is the site's refusal to immediately identify itself; and when it does, it does so in terms that distinguish it from more representative formulations.

Some forty-five aerial views comprise the first section of plates in the Winterthur publication; all with one exception were realized between 1986 and 1990. Many, like those of Paris and Washington D.C., are of urban motifs. Some show more generic terrain, crossed by railway lines or road systems; others reveal an uninterrupted expanse of water. Clouds massing outside a plane's window comprise a distinct subset. Another is made up of maps—of Krakow, Japan, Paris, and a globe of this planet. Used and worn, these maps appear to be outdated. Certainly, the ways they have been shot—in a somber light that obscures sections, or from angles that crop their edges, or with their creased and folded surfaces buckling rather than lying, legibly, flat—preclude any semblance of functionality. From its earliest years, photography was deployed to map and survey:

ZOE LEONARD, NIAGARA FALLS NO. 4, 1986/1991, silver gelatin print, 37 3/4 x 25 5/8" / NIAGARAFÄLLE NR. 4, Silbergelatine-Abzug, 95,9 x 65 cm.

here it records its own predecessors: cartographic conventions invented to define and structure the natural world and provide information about it.

4.

Zoe Leonards Retrospektive im Fotomuseum Winterthur 2007 umspannte eine mittlerweile rund zwanzigjährige Karriere. Der erste Teil der Bildtafeln im begleitenden Katalog beginnt mit einer Serie von drei Arbeiten, die zu den frühesten der Künstlerin gehören: das Motiv sind die Niagarafälle.[1] Jede der Schwarzweissphotographien trägt ein Doppeldatum – 1986/1990 im Fall von NIAGARA FALLS NO. 1 und NO. 2, beziehungsweise 1986/1991 bei NO. 4. Die erste Zahl steht für das Jahr, aus dem die Aufnahme stammt, die zweite für jenes, in dem der Abzug gemacht wurde. Solche zeitlichen Verzögerungen sind nicht untypisch für Leonards Arbeitsweise. Sie belässt es oft längere Zeit bei einem Kontaktabzug, bis sie die geeignete Form für das Bild gefunden hat – sie nennt das «seine subjektive Sicht». Sie scheut die konventionellen Standards von Berufsphotographen und setzt einen etwas spezielleren Massstab an: nämlich eher die angebliche Faktizität eines Dokuments, die sie sucht, um ihr eigenes Wahrheitsempfinden ins Spiel zu bringen. «Man macht Bilder mit der Kamera, hält sie in Körperhöhe vom Körper weg, und schaut mit den Augen durch die Linse. Dabei nimmt man unweigerlich einen Standpunkt ein.»[2] Weit davon entfernt, eine objektive Information in Gestalt einer klaren Aufzeichnung anzubieten, gibt sich jede Photographie zunächst und in erster Linie offen als visuelles Artefakt zu erkennen: als taktiles Objekt. Häufig belässt Leonard Kratzer, Fingerabdrücke oder Ähnliches auf dem Abzug, um so die objekthafte Materialität der Photographie zu unterstreichen. Ausserdem belässt sie den schwarzen Rand, der jedes Negativ umgibt und üblicherweise bei den Abzügen entfernt wird.

Jedes der drei Niagara-Bilder ist eine Luftansicht, die hoch über den Horseshoe Falls aufgenommen wurde. Auf jedem ist der Sprühschleier zu sehen, der wie eine Nebelwolke aus dem Bassin am Fuss des Wasserfalls aufsteigt und das aufgewühlte Wasser unter sich verbirgt. Die Wirkung ist seltsam abstrakt, besonders bei NO. 4, der am stärksten Schwindel erregenden Aufnahme. Das senkrecht von oben aufgenommene Bild versetzt ein winziges Schiff (eines aus der Flotte der *Maids of Mist*, die seit über hundert Jahren mit Touristen zum Fuss des Wasserfalls und wieder zurück pendeln) in die Position des Nabels auf einem schwangeren Bauch. Was diese Bilder jedoch, über ihre visuell fesselnde Komposition hinaus, zugleich denkwürdig und dennoch sinnbildlich für Leonards Frühwerk macht, ist die Weigerung des Schauplatzes, sich sofort zu erkennen zu geben; und wenn er es doch tut, dann in einer Form, die ihn von repräsentativeren Abbildungen unterscheidet.

Die erste Bildsektion des Winterthurer Katalogs umfasst rund fünfundvierzig Luftaufnahmen; mit einer Ausnahme sind alle zwischen 1986 und 1990 entstanden. Viele, etwa jene von Paris und Washington, zeigen urbane Motive. Auf anderen sind weniger spezifische, von Eisenbahnlinien und Strassennetzen durchzogene Geländeabschnitte zu sehen; wieder andere zeigen eine durchgehende Wasserfläche. Wolken, die sich vor einem Flugzeugfenster zusammenballen, bilden unverkennbar ein Bild im Bild. Andere Aufnahmen zeigen Landkarten oder Stadtpläne – von Krakau, Japan, Paris sowie einen Globus unseres Planeten. So gebraucht und verschlissen, wie diese Karten sind, scheinen sie überholt zu sein. Natürlich schliesst die Art, wie sie photographiert wurden, jeden Anschein von Funktionalität aus: in einem düsteren Licht, das gewisse Stellen verschleiert, oder aus einem Blickwinkel, der Ecken und Ränder abschneidet, oder aber so, dass ihre zerknitterte und gefaltete Oberfläche sich aufwirft, statt flach und lesbar dazuliegen. Die Photographie wurde seit ihren Anfängen für Vermessungen und Bestandesaufnahmen verwendet. Hier hält sie ihre eigenen Vorläufer fest: kartographische Konventionen, die der Definition und Strukturierung der natürlichen Umwelt dienen und Informationen über sie liefern sollten.

Dia Art Foundation fall calendar, 2008, postcard of Niagara Falls / Ausstellungsankündigung, Postkarte der Niagarafälle.

V.

In early summer 2008, Leonard was asked to select an image for the verso of Dia Art Foundation's fall calendar: the recto would contain, inter alia, information about her forthcoming project at Dia:Beacon, YOU SEE I AM HERE AFTER ALL. Folded into the format and size required to meet the post office's regulations for self-mailing material, the calendar turns into a poster featuring an artist's chosen image when opened out. Leonard proposed a black–and-white vintage postcard of Niagara Falls shot from the air and likely produced in the 1920s. Whether encountered spread casually on a table top, or pinned on the wall, Leonard's version bears an uncanny resemblance to those vintage creased maps she had found so alluring twenty years ago.

What wasn't evident at the moment she chose her calendar image was that it would take on an ancillary role in the new installation work, which she was then in the process of making for Dia:Beacon. As viewers sought to navigate this environmental piece comprised of almost four thousand postcards of Niagara Falls seen from myriad vantage points, they would find that the calendar image offered a useful guide or map to pinpoint the precise location of any specific place, such as Terrapin Point or Goat Island, in relation to the site as a whole. Indeed, during installation, the artist herself would have recourse to the calendar for that same reason.

Unlike many artists of her generation, Leonard did not go to art school. From the moment she first took up photography she was attracted to its protean utilitarian (as distinct from fine art) functions and, consequently, to a miscellany of genres, from aerial reconnaissance, to scientific and forensic documentation, and simple snapshots. Over the past two decades, she has become increasingly attentive to the ways that, politically, socially, and culturally, it's now deployed to reinforce and expand on earlier cartographic modes. While over the years she has honed a deep appreciation for a number of its masters—from Eugène Atget to Walker Evans—Leonard has also come to revere many other, lesser known or anonymous commercial artisans whose work for such mundane forms as instructional guides and pedagogical manuals she's encountered serendipitously, while on forays to used bookstores, flea markets, and other out-of-the-way channels where obsolete photographically based publications now circulate.

5.

Im Frühsommer 2008 wurde Zoe Leonard gebeten, ein Bild für die Rückseite des Herbstausstellungskalenders der Dia Art Foundation auszuwählen: Die Titelseite sollte unter anderem über ihre bevorstehende Ausstellung «You see I am here after all» im Dia:Beacon-Museum informieren. Die Ankündigung lässt sich zu einem Poster auseinanderfalten und zeigt das von der Künstlerin ausgewählte Bild: eine allem Anschein nach in den 20er-Jahren gedruckte Schwarz-Weiss-Postkarte, die die Niagarafälle in einer Luftaufnahme zeigt. Ob auf einem Tisch ausgebreitet oder an der Wand hängend, Leonards Version ähnelt geradezu unheimlich jenen alten Originalkarten, die sie vor zwanzig Jahren so faszinierten.

Was zum Zeitpunkt, als sie das Bild für den Ausstellungskalender auswählte, noch nicht auf der Hand lag, war, dass es innerhalb der neuen Installation für das Dia:Beacon-Museum, an der sie damals gerade arbeitete, eine zusätzliche Funktion übernehmen würde. Als die Betrachter nämlich versuchten, sich in der Rauminstallation zurechtzufinden, die aus fast viertausend Ansichtskarten der aus unzähligen Blickwinkeln aufgenommenen Niagarafälle bestand, entdeckten sie, dass das Bild auf dem Ausstellungskalender als nützlicher Plan diente, um die genaue Lage jedes einzelnen Ortes innerhalb des

Ganzen zu bestimmen, etwa jene von Terrapin Point oder Goat Island. Tatsächlich hat die Künstlerin beim Aufbau der Installation aus demselben Grund selbst darauf zurückgegriffen.

Im Unterschied zu vielen anderen Künstlerinnen und Künstlern ihrer Generation hat Zoe Leonard keine Kunstschule besucht. Ihr Interesse galt von Anfang an den wechselnden Gebrauchsfunktionen (und nicht den künstlerischen Aspekten) der Photographie; entsprechend fühlte sie sich zu ganz unterschiedlichen Genres hingezogen, von der Luftaufklärungsphotographie bis zur wissenschaftlichen und gerichtlichen Dokumentarphotographie und einfachen Schnappschüssen. In den letzten zwei Jahrzehnten richtete sie ihre Aufmerksamkeit zunehmend darauf, wie die Photographie – politisch, gesellschaftlich und kulturell – zur Verbesserung und Erweiterung älterer kartographischer Methoden eingesetzt wird. Und obwohl sie im Lauf der Jahre grosse Hochachtung vor den Meistern der Photographie – von Eugène Atget bis Walker Evans – entwickelte, lernte sie auch viele andere, weniger bekannte oder anonyme kommerziell arbeitende Vertreter dieses Handwerks schätzen. Auf Streifzügen durch Buchantiquariate, Flohmärkte und andere ausgefallene Kanäle, in denen überholte, mit Photos bebilderte Publikationen heute zirkulieren, machte sie deren Arbeiten – für so profane Produkte wie Gebrauchsanweisungen und Schulbücher – mit viel Spürsinn ausfindig.

ZOE LEONARD, YOU SEE I AM HERE AFTER ALL, 2008, detail / DU SIEHST ICH BIN AM ENDE DOCH HIER, Detail. (PHOTO: BILL JACOBSON)

VI.

YOU SEE I AM HERE AFTER ALL (2008) is the third in a series of commissions designed to respond to Dia:Beacon's location and/or collection. Leonard determined from its inception that her piece would take the form of an installation which, by animating the architectural context, would elicit a participatory response. While parallels may be drawn between the cultural history of the Hudson River Valley (Dia's environs in upstate New York) and Niagara Falls, many artists in Dia's collection, including Hanne Darboven and On Kawara, had favored postcards as a popular and ubiquitous mass market material on occasion in their practice. For almost a year Leonard worked simultaneously on the concept, structure, and format of the piece, while acquiring postcards of the Falls in bulk off the Internet. Conceived from its inception as inherently spatial in form, content, and context, YOU SEE I AM HERE AFTER ALL occupies four adjacent walls on the south side of a single gallery. The cards are displayed in grids grouped on the basis of their shared perspective. Two factors determined the precise position of each group along the horizontal axis that runs the full length of the four walls: its vantage point (that is, its geographical location along the brink); and the sight line (the distance and direction inscribed within the shot) relative to the horizon (the horizontal axis of the wall). By serving as the illusory horizon, the horizontal axis literally and conceptually structures this vast and potentially inchoate body of material into an epic panorama.

Entering the gallery from one of its many doorways, viewers must reorientate themselves; they must physically and metaphorically assume a new course. To experience Leonard's work *in situ* is to undertake an episodic journey, stopping *en route* at stages—marked by the different groups of cards—that correspond to the positions adopted by the photographers as they shot each vista along the Falls' perimeter. Moving through the gallery thus corresponds, at least hypothetically, to a tour of the actual Falls. If, for Leonard, "the camera stands in for the eye, for me," in YOU SEE I AM HERE AFTER ALL she invites us to exchange roles in an open-ended exploration in which who sees whom, and what, and how, is con-

stantly brought into question.[3] Borrowing her title from a message written in 1906 on the front of one of these postcards, she capitalizes on the way that "I," "you," "here" (and implicitly "there") all become shifting referents as visitors interact with the piece. Glimpsed from afar, YOU SEE I AM HERE AFTER ALL looks like a giant map or chart: up close it retains something of that initial impression. Certain sections, however, may seem more abstract than illusory: sometimes this is due to the repetition of dominant shapes within a group, other times it's due to the colorful patterns made from the distinctive palettes of the various reproductive techniques. Viewers are consequently invited to read between the lines, as it were, and so probe the myriad ways that representation continually invents and occludes, inscribes and embellishes its subject.

In a statement she made several years ago about her early photographs of maps, Leonard alluded to her abiding interest in cartography, its various forms and functions: "There is ... a misconception that a map is an objective tool for learning or navigating. But actually the way you choose to map something will determine how you navigate." With the postcard as her vehicle, she reverses Church's move from the masterpiece to the humble reproduction, and so probes the way representation writes and rewrites the history of a landmark at once preeminent and representative. The aside that followed the comment quoted above has proved prophetic: "I was questioning what these different maps were and what information they contained. I am still doing this work. Different subjects, same terrain."[4]

6.

YOU SEE I AM HERE AFTER ALL (Du siehst, ich bin am Ende doch hier, 2008) ist die dritte einer Reihe von Auftragsarbeiten, die auf die Lage und/oder Sammlung des Dia:Beacon-Museums Bezug nehmen. Leonard beschloss von Anfang an, dass ihre Arbeit die Gestalt einer Installation annehmen sollte, die den baulichen Kontext beleben und dadurch eine partizipatorische Reaktion hervorrufen würde. Da Parallelen zwischen der Kulturgeschichte des Hudson River Valley (der Umgebung von Dia:Beacon im Hinterland von New York) und jener der Niagarafälle gezogen werden können, erkannten zahlreiche Künstler, darunter Hanne Darboven und On Kawara in der Postkarte das ideale Medium und Vehikel für ihr Vorhaben. Fast ein Jahr lang arbeitete Leonard gleichzeitig an Konzept, Struktur und Format der Arbeit und besorgte sich via Internet gleichzeitig haufenweise Postkarten der Niagarafälle. Hinsichtlich Form, Inhalt und Kontext von Anfang an als räumliche Arbeit konzipiert, nimmt YOU SEE I AM HERE AFTER ALL vier aneinandergrenzende Wände im Südteil der Galerie ein. Die Postkarten sind gruppenweise in regelmässigen Rastern angeordnet, wobei die Gruppen durch Motive mit demselben Blickwinkel bestimmt sind. Zwei Faktoren bestimmten die Positionierung jeder Gruppe entlang einer horizontalen Achse, die über die gesamte Länge aller vier Wände verläuft: der Blickwinkel (das heisst die geographische Position an der Absturzkante) und die Sichtlinie (Distanz und Blickrichtung der Aufnahme) in Bezug auf den Horizont (die horizontale Achse an der Wand). Da die horizontale Achse als fiktiver Horizont dient, verleiht sie der ungeheuren und potenziell chaotischen Masse an Material buchstäblich, aber auch begrifflich die Struktur eines epischen Panoramas.

Betritt man den Ausstellungsraum durch einen der vielen Eingänge, muss man sich erst einmal neu orientieren; die Besucher müssen physisch und metaphorisch einen neuen Weg einschlagen. Leonards Werk vor Ort zu erleben heisst, eine Reise in Etappen anzutreten, unterwegs an verschiedenen Stationen innezuhalten – gekennzeichnet durch die verschiedenen Postkartengruppen –, die den Positionen der Photographen bei ihrer jeweiligen Aufnahme entlang den Fällen entsprechen. Die Bewegung durch den Ausstellungsraum entspricht, zumindest hypothetisch, einem Besuch der echten Niagarafälle. «Die Kamera steht dabei für das Auge ein, für mich», sagt Leonard.[3] In YOU SEE I AM HERE AFTER ALL lädt sie uns ein, in einer Untersuchung mit offenem Ausgang die Rollen zu tauschen, wobei sich laufend die Frage stellt, wer wen, was und wie sieht. Der Titel ist einer Nachricht entlehnt, die 1906 auf die Vorderseite einer dieser Postkarten geschrieben wurde, Leonard wandelt jedoch alles in Grossbuchstaben um, so dass «I», «you», «here» (und implizit auch

«there») wechselnde Referenten bezeichnen, sobald Besucher sich auf das Werk einlassen. Aus der Ferne betrachtet wirkt YOU SEE I AM HERE AFTER ALL wie eine grosse Karte oder Tabelle; auch aus der Nähe bleibt etwas von diesem ersten Eindruck erhalten. Manche Ausschnitte dürften jedoch eher abstrakt als illusionistisch anmuten. Das hängt manchmal mit der Wiederholung dominanter Formen innerhalb einer Gruppe zusammen, manchmal aber auch mit den farbenfrohen Mustern, die sich aus den verschiedenen Farbpaletten der diversen Reproduktionstechniken ergeben. Die Betrachter sind ständig aufgefordert, sozusagen zwischen den Zeilen zu lesen, um die unzähligen Wege zu überprüfen, auf denen die Darstellung ihren Gegenstand unablässig erfindet und verhüllt, umschreibt und überhöht.

In einer Bemerkung über ihre früheren Photographien von Landkarten führt Leonard ihr anhaltendes Interesse an der Kartographie und ihren Formen und Funktionen aus: «Es ist ein Irrtum zu glauben, dass eine Karte ein objektives Werkzeug der Gelehrsamkeit und der Orientierung ist. Tatsächlich hängt der eingeschlagene Weg davon ab, in welcher Weise er kartographisch erfasst wurde.» Mit der Postkarte als Arbeitsmaterial hat sie die Bewegung von Churchs Meisterwerk zur bescheidenen Reproduktion umgedreht. Derart geht sie der Frage nach, wie die Darstellung die Geschichte eines ehemals überragenden Wahrzeichens revidiert. Die Bemerkung, die dem oben zitierten Kommentar folgte, erwies sich als prophetisch: «...doch ich untersuchte, was diese Karten waren und welche Informationen sie enthielten. Damit bin ich noch immer beschäftigt. Verschiedene Themen, gleiches Terrain.»[4)]

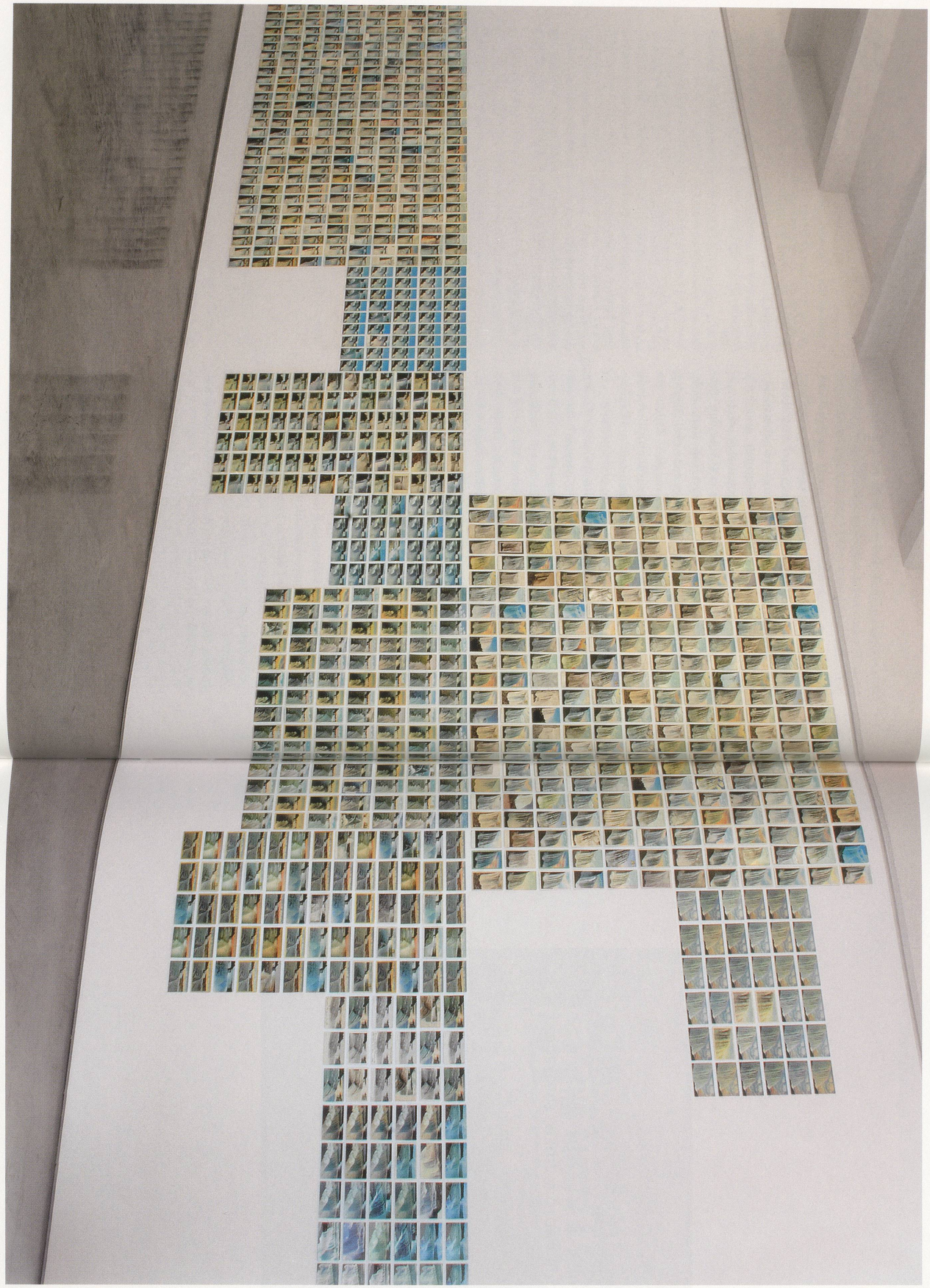
(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Urs Stahel, ed., *Zoe Leonard – Photographs* (Fotomuseum Winterthur/Göttingen: Steidl, 2008), pp. 19–21.
2) "Zoe Leonard Interviewed by Lynne Cooke" in *Zoe Leonard: Fotografias* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, forthcoming 2008).
3) "Zoe Leonard Interviewed by Anna Blume" in *Zoe Leonard* (Vienna: Secession, 1997), p. 12.
Already in 2003, Leonard had produced a run of thirty two postcards on commission for an exhibition at MASS MoCA, drawn from the holdings of a local historical society, the SPNEA (Society for the Preservation of New England Antiquities). She assembled the group of objects on a stand, so that formally they worked together, each informing the others. They were for sale individually in the gallery (not the museum gift shop) on the grounds they were an artwork, not a representation of one.
4) Ibid. p. 12.

1) *Zoe Leonard – Fotografien*, Ausstellungskatalog, hrsg. v. Urs Stahel, Fotomuseum Winterthur/Steidl-Verlag, Winterthur/Göttingen 2008, S. 19–21.
2) Zoe Leonard im Gespräch mit Lynne Cooke in *Zoe Leonard: Fotografias,* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 2008.
3) «Zoe Leonard interviewed by Anna Blume», in *Zoe Leonard*, Wiener Secession, Wien 1997, S. 61.
Bereits 2003 hat Leonard für eine Ausstellung im Massachusetts Museum of Contemporary Art in North Adams eine Serie von zweiunddreissig Postkarten geschaffen; die Karten stammten aus den Beständen einer lokalen historischen Gesellschaft, der SPNEA (Society for the Preservation of New England Antiquities). Leonard ordnete damals die gesamte Objektgruppe auf einer Konsole an, sodass sie als formale Einheit funktionierten, da ein Objekt jeweils über das andere Aufschluss gab. Sie wurden im Ausstellungsraum (nicht im Museums-Shop) einzeln zum Verkauf angeboten, mit der Begründung, dass es sich dabei um ein Kunstwerk und nicht um die Abbildung eines solchen handle.
4) Ebenda S. 61.

LYNNE COOKE became curator at Dia Art Foundation, New York, in 1991. In 2008 she was appointed Chief Curator and Deputy Director of the Museo Nacional de Arte Reina Sofia, Madrid.

LYNNE COOKE arbeitet seit 1991 als Kuratorin der Dia Art Foundation in New York. 2008 wurde sie zur Chefkuratorin und stellvertretenden Direktorin des Museo Reina Sofia in Madrid ernannt.



ZOE LEONARD, YOU SEE I AM HERE AFTER ALL, 2008, c. 4000 postcards, installation view, Dia:Beacon /
DU SIEHST ICH BIN AM ENDE DOCH HIER, ca. 4000 Postkarten, Installationsansicht. (PHOTO: BILL JACOBSON)

EDITION FOR PARKETT 84

ZOE LEONARD

1 HOUR PHOTO & VIDEO, 2007/2008

C-print, paper size 18 x 13", image: 8 1/2 x 8 1/2",
printed by My Own Color Lab, New York.
Ed. 45/XXV, signed and numbered.

C-Print, Papierformat 45,7 x 33 cm, Bild 21,6 x 21,6 cm,
gedruckt by My Own Color Lab, New York.
Auflage 45/XXV, signiert und nummeriert.

K
KELLY'S
1 HR PHOTO & VIDEO
963-3375
cingular
WIRELESS
NEXTEL
BARGAIN EXPRESS
PLAY HERE

MAI-THU PERRET, LITTLE PLANETARY HARMONY, 2006, aluminum, wood, drywall, latex wall paint, fluorescent lighting fixture, paintings (acrylic gouache on plywood) inside, 140 x 253 x 143 3/4" / KLEINE PLANETARISCHE HARMONIE, Aluminium, Holz, Trockenmauer, Latex Wandfarbe, Neonröhren, Gemälde (Acryl-Gouache auf Sperrholz) innen, 356 x 643 x 365 cm.

(ALL IMAGES COURTESY OF MAI-THU PERRET)

Mai-Thu Perret

Crystal FUTURES

MARIA GOUGH

There is a notorious passage in *Die deutsche Ideologie* (The German Ideology, 1845–46) where Karl Marx and Friedrich Engels argue that due to the nature of the division of labor within capitalist relations of production "...man's own deed becomes an alien power opposed to him, which enslaves him instead of being controlled by him. For as soon as the division of labor comes into being, each man has a particular, exclusive sphere of activity, which is forced upon him and from which he cannot escape. He is a hunter, a fisherman, a shepherd, or a critical critic, and must remain so if he does not want to lose his means of livelihood."[1)]

To this sorry portrait of enslavement and deprivation, Marx and Engels contrast their shared vision of absolute freedom, a "communist society" premised on the abolition of the division of labor, in which "...nobody has one exclusive sphere of activity but each can become accomplished in any branch he wishes, society regulates the general production and thus makes it possible for me to do one thing today and another tomorrow, to hunt in the morning, fish in the afternoon, rear cattle in the evening, criticize after dinner, just as I have a mind, without ever becoming hunter, fisherman, shepherd, or critic."[2)]

This utopian prediction comes to mind whenever I think about the work of Mai-Thu Perret. For over a decade, Perret has been building a complex fiction called THE CRYSTAL FRONTIER (1998–ongoing), an engaging story of a small commune for women recently established in the New Mexico desert by an "activist," one Beatrice Mandell. Far from presenting a conventional narrative, Perret delivers this fiction in the form of a miscellany of textual fragments penned by diverse authors in varying states of consciousness, including diary entries,

MARIA GOUGH is Associate Professor of Modern and Contemporary Art at Stanford University. She is currently working on the intermedia projects of El Lissitzky and Gustav Klucis, and on the photographic practices of foreign visitors to the Soviet Union in the early 1930s.

MAI-THU PERRET, WE, 2007, mixed media, cotton fabric, 47 1/4 x 307 x 307" / WIR, verschiedene Materialien, Baumwollstoff, 120 x 780 x 780 cm.

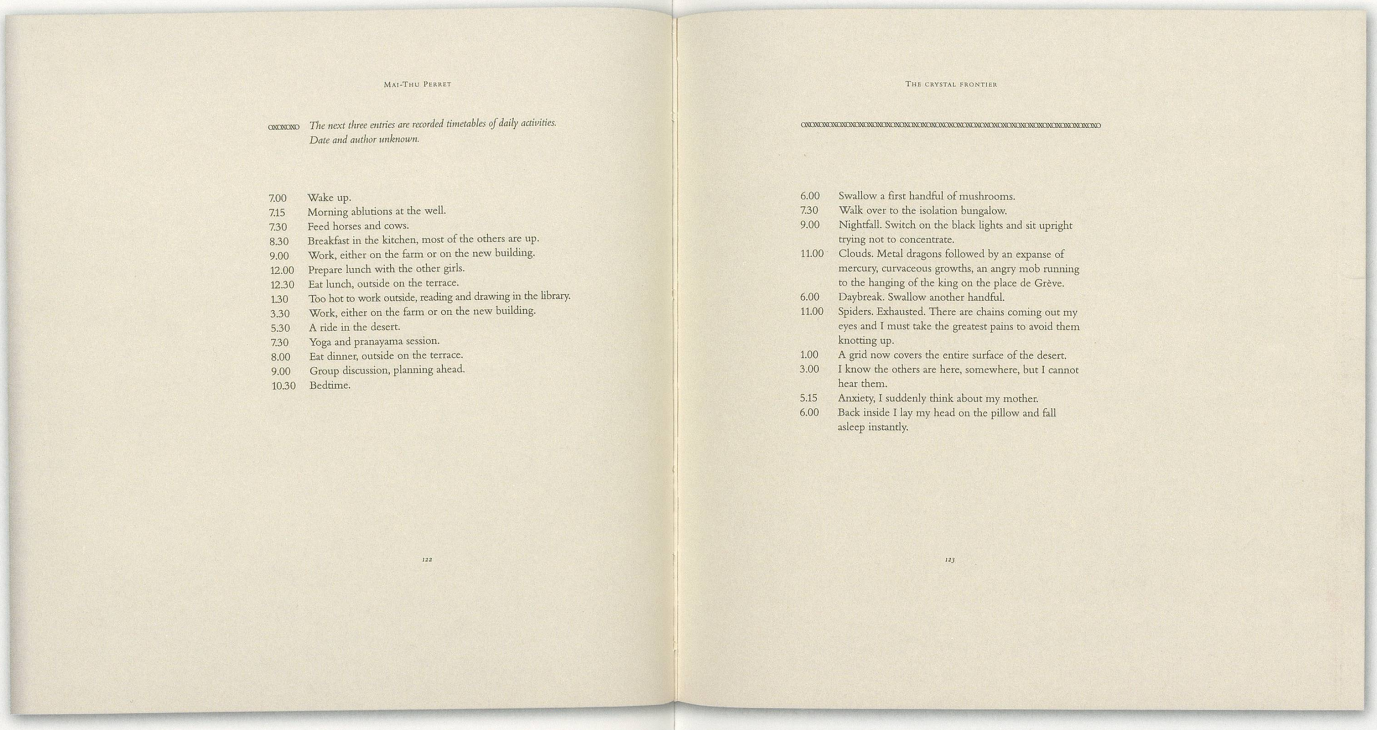
verse, songs, plays, random jottings, manifestos, schedules, newsletter items, handbills, aesthetic tracts (on, for example, the Arts and Crafts Movement), and incomplete letters (including one based on one of Aleksandr Rodchenko's letters from Paris to his wife and fellow constructivist, Varvara Stepanova). The first traces of THE CRYSTAL FRONTIER surfaced in 2000 on the website of the Air de Paris gallery; its most complete redaction to date is to be found in the artist's ambitious new monograph, *Land of Crystal*, which appeared in English in January 2008.[3)]

By means of this compelling assemblage of fictional archival fragments, Perret harnesses an older utopian tradition of rural arcadia, premised on the rejection of the modern city and its hysterically accelerated rhythms, mechanization, and alienation, to a considerably younger but now equally august genre of feminist utopia. Refusing to cede the human will to production to the regulatory and repressive strictures of either capitalism or patriarchy,

Perret recounts the dreams and difficulties of the commune's attempt at subsistence through animal husbandry (which also serves to lay bare the sheer romance of Mandell's choice of the desert as the locus for their experiment, as if no more fertile landscape could be found), its partial recourse to the market to make up the economic shortfall (the production of ceramic and other craft items for sale at local markets), and its evenings dedicated to group discussion. In this communist society, each woman farms, crafts, and criticizes, but none is a farmer, craftsperson, or critic *per se*. In a state of continual transformation, the fictional utopia of THE CRYSTAL FRONTIER serves, in turn, as the motor for nearly all Perret's work in sculpture, ceramics, wallpaper design, and, most recently, performance and moving image media. Again, Perret's experimentation in a variety of media—in none of which is she professionally trained—is exemplary of the utopian prediction made in *Die deutsche Ideologie*.

Notwithstanding its central position in the very title of the governing fiction of Perret's oeuvre, the figure of the crystal remains, however, an oddly elusive one. Perret's interest does not lie in the mystical tradition of crystal worship that courses through the correspondence of Bruno Taut and his associates in the Crystal Chain group in the aftermath of World War I, or that drives Taut's own extraordinary corpus of drawings, *Alpine Architektur: Eine Utopie* (1919), though Perret does indeed bury a couple of the latter in the multilayered sedimentation of photographic reproductions with which she "illustrates" Joris-Karl Huysmans' infamous novel, *À rebours* (Against the Grain, 1884) in her *Land of Crystal*. In a recent interview, Perret herself points instead to Robert Smithson's short and oft-cited text from the May 1966 issue of *Harper's Bazaar*, "The Crystal Land," the title of which she inverts in formulating that of her aforementioned monograph.[4] In a voice by turns droll and hallucinogenic, Smithson recounts in this text a rock-hunting trip he took near Patterson, New Jersey, in the company of the artists Donald Judd and Nancy Holt, and the dancer Julie Finch. (In this context one should probably note that "crystal" is a common nickname for methamphetamine, the recreational use of which began to take off in the 1960s, peaking in the 1990s.)

I confess to being a little skittish about titles that appear on bestseller lists. For much of the past decade it has seemed as though reference to Smithson has become *de rigueur* for



MAI-THU PERRET

The next three entries are recorded timetables of daily activities. Date and author unknown.

7.00 Wake up.
7.15 Morning ablutions at the well.
7.30 Feed horses and cows.
8.30 Breakfast in the kitchen, most of the others are up.
9.00 Work, either on the farm or on the new building.
12.00 Prepare lunch with the other girls.
12.30 Eat lunch, outside on the terrace.
1.30 Too hot to work outside, reading and drawing in the library.
3.30 Work, either on the farm or on the new building.
5.30 A ride in the desert.
7.30 Yoga and pranayama session.
8.00 Eat dinner, outside on the terrace.
9.00 Group discussion, planning ahead.
10.30 Bedtime.

122

THE CRYSTAL FRONTIER

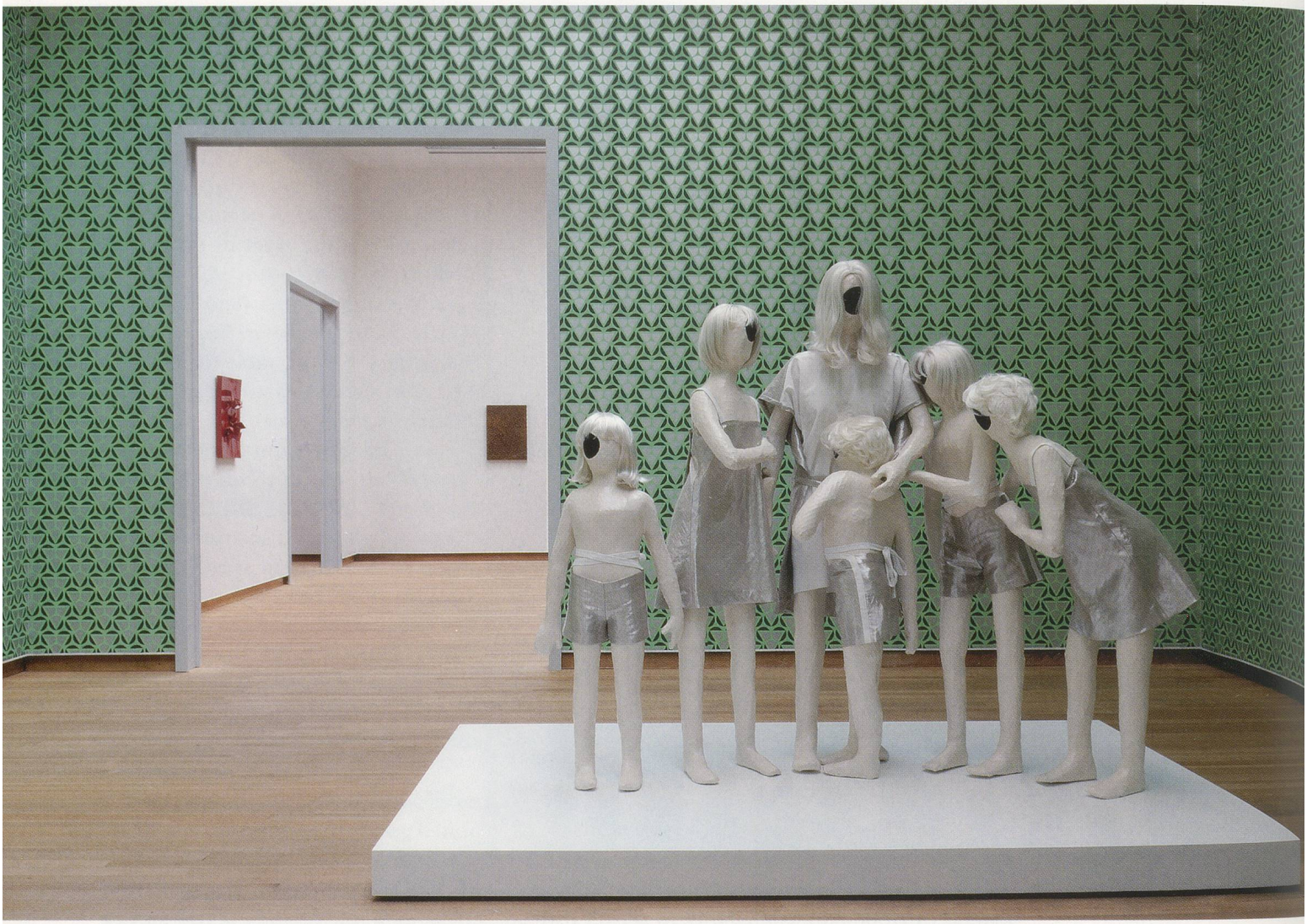
6.00 Swallow a first handful of mushrooms.
7.30 Walk over to the isolation bungalow.
9.00 Nightfall. Switch on the black lights and sit upright trying not to concentrate.
11.00 Clouds. Metal dragons followed by an expanse of mercury, curvaceous growths, an angry mob running to the hanging of the king on the place de Grève.
6.00 Daybreak. Swallow another handful.
11.00 Spiders. Exhausted. There are chains coming out my eyes and I must take the greatest pains to avoid them knotting up.
1.00 A grid now covers the entire surface of the desert.
3.00 I know the others are here, somewhere, but I cannot hear them.
5.15 Anxiety, I suddenly think about my mother.
6.00 Back inside I lay my head on the pillow and fall asleep instantly.

123

MAI-THU PERRET, "The Crystal Frontier," in Land of Crystal, double page / Doppelseite.

ambitious young contemporary artists. Sometimes this has led to fecund proposals that extend or trope Smithson's work in provocative and engaging ways, as James Meyer argues with respect to the work of Renée Green, but at other times we find merely a mindless trivialization or fetishization of his corpus in a bid for instant market gratification. Perret's citation belongs to neither of these scenarios. Hers is an act of both homage and redress: By means of her commune of productive women, the older artist's no doubt inadvertent reinscription in his famous text of conventional gender relations ("For about an hour Don and I chopped incessantly at [a] lump [of lava] with hammer and chisel, while Nancy and Julie wandered aimlessly around the quarry picking up sticks, leaves and odd stones.")[5] is once and for all laid to rest.

Way beyond Smithson, Perret's oeuvre is besotted with references to the history of art and literature, particularly to movements and objects in the 1920s that articulate various intersections of radical aesthetics and radical politics such as the Bauhaus, Dada, and especially Soviet Constructivism. In recycling Stepanova's constructivist fabric designs for her own wallpaper sampler, however, Perret is not so much lost in nostalgia for a radical historical past—although there is surely some of that—as much as broaching a problem that vexes us all, pre-



MAI-THU PERRET, THE FAMILY, 2007, wood, wire, papier mâché, acrylic, lacquer, gouache, wigs, clothes by Susanne Zangerl and Catherine Zimmermann, MDF base / DIE FAMILIE, Holz, Draht, Papiermaché, Acryl, Lack, Gouache, Perücken, Kleider, MDF-Sockel. UNTITLED, 2007, block printed wallpaper, variable dimensions / OHNE TITEL, stempelgedruckte Tapete, Masse variabel.

cisely because we are also part of its cause: the recuperation of utopian thought and practice within the affirmative culture of capitalism. (Along these same lines, one wonders also about the overall voice or tone of THE CRYSTAL FRONTIER with respect to high-profile maneuvers in the western desert over the last decade such as, say, Andrea Zittel's A–Z ["Institute of Investigative Living, 1999–ongoing] based in Joshua Tree National Park, California; a definitive answer to this question seems difficult to come by.)

More interesting than any amount of citation and recycling of the great icons of the historical avant-gardes—which can all too easily turn into merely empty signs, as the artist her-

self is profoundly aware—is the way in which Perret's oeuvre, in its overall thrust, grapples with a number of problems apropos production that not only were utterly central to constructivist theory and practice but also continue to be of crucial relevance today. The first concerns the constructivists' struggle, following Marx, to abolish the division of labor, as V. Khrakovskii put it in 1921, "to make workers into artists who actively create their product, to turn the mechanistically working human, the working force, into creative workers."[6] (That the constructivists were eventually defeated in this struggle was due not to some putatively inherent flaw in their utopian program, as is often suggested, but to the fact that they were no match for the much more powerful forces of economic rationalization within the Bolshevik leadership, which sought to raise the productivity of Soviet labor through the application of Taylorism, Fordism, and other principles of American technocracy.) A similar sentiment shapes the critique of the alienation of labor and the automation of production that lies at the heart of THE CRYSTAL FRONTIER, hence Perret's fabulous PERPETUAL TIME CLOCK (2004), which is proposed as a "clock for a society that has abolished the mechanical breakdown of time by the watch...[and] reminds the members of the group about the *essential activities* that make up their days, such as sleeping, making art, riding and caring for horses, meditation and yoga practice, reading and study, all the different types of agricultural work, the exploration of the unconscious, and various sports."[7]

The alternative posited by both Constructivism and Perret to the alienation of labor and economic rationalization is not, however, a return to a full-blown validation of self-expression. Constructivists such as Rodchenko and Karl Ioganson, for example, struggled against arbitrariness, which led them to explore non-compositional principles in their laboratory work. Perret, for her part, is profoundly ambivalent about occupying any kind of authorial position, and manages her ambivalence by deflecting the author function onto her fictional

MAI-THU PERRET, Land of Crystal, double page / Doppelseite.

MAI-THU PERRET, PERPETUAL TIME CLOCK, 2004, acrylic on wood, 94 1/2 x 94 1/2" / EWIGE UHR, Acryl auf Holz, 240 x 240 cm.

commune, irrespective of whether the object in question is produced by her own hand or by collaborators or by fabricators according to her instructions. 25 SCULPTURES OF PURE SELF EXPRESSION (2003) is a case in point.

Perret's substantial new monograph *Land of Crystal* demonstrates that, far from being a dead medium in a digital world, the artist's book is currently being rethought as a critical platform for the exhibition and dissemination of contemporary art. In addition to incorporating all of Perret's major projects to date, as well as a hefty run of plates, this most handsomely designed monograph also offers the reader a delicious conceit in the form of a sampler of Perret's latest wallpaper designs presented as an extended set of endpapers. *Land of Crystal* belongs to a new series of books edited and designed by Christoph Keller (of "Revolver—Archiv für aktuelle Kunst" fame) for JRP/Ringier in Zurich. The series is devoted

to exploring what Keller calls the "bandwidth of artistic book making."[8] This distinctive invocation, in the realm of book design, of a term signifying simultaneously the rate of data transfer in computing and the measure of the width of a range of frequencies in signal processing, suggests that, as Bertolt Brecht once famously asserted, technological advances most often provide critical opportunities for the radical reinvigoration rather than mere cancellation of older media. A famous case from the 1920s helps to shore up this contention.

In the July 1923 issue of Kurt Schwitters' Dadaist magazine *Merz*, El Lissitzky called for the transcendence of print media in favor of electronic delivery systems: "The printed sheet, the everlastingness of the book, must be transcended. THE ELECTRO-LIBRARY."[9] Startling in its uncanny prescience for our own historical moment, it is equally worth noting, however, that Lissitzky made his demand in the context of promoting his latest book design for a new collection of verse by Vladimir Mayakovsky, *Dlia golosa* (For the Voice, 1923). In order to facilitate the reader's speedy location of a particular poem in this volume, Lissitzky eschewed a regular table of contents in favor of a thumb-index, a device he borrowed from the typology of the everyday address book. With each poem enjoying its own flip tab, *Dlia golosa* was the artist's most tactile contribution to date to the art of the book that would preoccupy him, along with exhibition design, for the rest of his life. Lissitzky's utopian longing for electronic delivery inspired not so much a call for the end of the printed book, therefore, as for the radical transformation of its planar habitat or environment—what he liked to call its topography. Analogously, I think of the *Land of Crystal* enacting a topographical transformation of the printed book for our digital age.

Though often ridiculed as merely the fanciful musings of youthful idealism—including by the authors themselves later in life—Marx and Engels' early utopian prediction resonates forcefully once again, against all odds, in the work of Mai-Thu Perret. Given that recent economic events have finally discredited the free-market fundamentalism in opposition to which the artist originally conceived THE CRYSTAL FRONTIER, one eagerly looks forward to its next installment, framed within the potentially—and hopefully—dramatically altered conditions of our future.

1) Karl Marx and Friedrich Engels, *Collected Works*, vol. 5 (London: Lawrence & Wishart, 1976), p. 47.
2) Ibid.
3) Mai-Thu Perret, *Land of Crystal* (Zurich: JRP/Ringier, 2008).
4) See "Paula van den Bosch and Giovanni Carmine in Conversation with Mai-Thu Perret" in Perret, *Land of Crystal*, p. 175. Perret's reference to Smithson follows from her reflection that "crystals are self-generating forms, incredibly complex forms generated from simple structures that repeat and mirror themselves. Their amazing variety is a source of endless fascination. Crystals promise an ecstasy of structure, a perfect order of the mineral."
5) Robert Smithson, "The Crystal Land" (1966) in *The Writings of Robert Smithson*, ed. Nancy Holt (New York: New York University Press, 1979), p. 19.
6) See V. Khrakovskii in "Transcript of the Discussion of Comrade Stepanova's Paper 'On Constructivism,' December 1921," trans. James West in *Art Into Life: Russian Constructivism, 1914–32* (Seattle: Henry Art Gallery, University of Washington, 1990), p. 75.
7) See Perret, *Land of Crystal*, caption to plate no. 1 (original emphasis).
8) See http://www.curatingdegreezero.org/c_keller/c_keller.html
9) El Lissitzky, "Topographie der Typographie," *Merz*, no. 4 (July 1923): 47; trans. (slightly modified) in Sophie Lissitzky-Küppers, *El Lissitzky: Life, Letters, Texts* (London: Thames & Hudson, 1980), p. 359.

Kristallene ZUKUNFT

MARIA GOUGH

In *Die deutsche Ideologie* (1845/46) gibt es eine bekannte Stelle, wo Karl Marx und Friedrich Engels den Standpunkt vertreten, durch die Art der Verteilung der Arbeit innerhalb kapitalistischer Produktionsverhältnisse werde «die eigne Tat des Menschen ihm zu einer fremden, gegenüberstehenden Macht ..., die ihn unterjocht, statt dass er sie beherrscht. Sowie nämlich die Arbeit verteilt zu werden anfängt, hat Jeder einen bestimmten ausschliesslichen Kreis der Tätigkeit, der ihm aufgedrängt wird, aus dem er nicht heraus kann; er ist Jäger, Fischer oder Hirt oder kritischer Kritiker und muss es bleiben, wenn er nicht die Mittel zum Leben verlieren will.»[1)]

Diesem traurigen Bild der Versklavung und Beraubung stellen Marx und Engels ihre Vision von absoluter Freiheit gegenüber, die Idee einer auf Abschaffung der Arbeitsteilung basierenden «kommunistischen Gesellschaft, wo Jeder nicht einen ausschliesslichen Kreis der Tätigkeit hat, sondern sich in jedem beliebigen Zweige ausbilden kann, die Gesellschaft die allgemeine Produktion regelt und mir eben dadurch möglich macht, heute dies, morgen jenes zu tun, morgens zu jagen, nachmittags zu fischen, abends Viehzucht zu betreiben, nach dem Essen zu kritisieren, wie ich gerade Lust habe, ohne je Jäger, Fischer, Hirt oder Kritiker zu werden.»[2)]

Diese utopische Zukunftsvision kommt mir immer in den Sinn, wenn ich an das Werk von Mai-Thu Perret denke. Seit mehr als einem Jahrzehnt entwickelt Perret eine vielschichtige Fiktion namens THE CRYSTAL FRONTIER (1998–), die fesselnde Geschichte einer kleinen Frauen-Kommune, die vor nicht langer Zeit von einer Aktivistin, einer gewissen Beatrice Mandell, in der Wüste von New Mexico gegründet wurde. Statt für diese Fiktion eine konventionelle Erzählform zu wählen, präsentiert Perret sie vielmehr in Form vermischter, von verschiedenen Autoren in unterschiedlichen Bewusstseinszuständen niedergeschriebener Textfragmente, darunter Tagebucheintragungen, Dichtungen, Lieder, Bühnenstücke, flüchtig Notiertes, Manifeste, Arbeitspläne, Material aus Rundschreiben, Handzettel, ästhetische Abhandlungen (etwa über die Arts-and-Crafts-Bewegung) sowie Briefauszüge (unter ihnen einer, dem ein Brief von Alexander Rodtschenko aus Paris an seine Frau und konstruktivistische Mitstreiterin Warwara Stepanowa zugrunde liegt). Erste Spuren von THE CRYSTAL FRONTIER tauchten im Jahr 2000 auf der Website der Galerie Air de Paris auf; die bislang vollständigste Fassung findet sich in der anspruchsvollen neuen Monographie der Künstle-

MARIA GOUGH lehrt moderne und zeitgenössische Kunst an der Stanford University. Themenschwerpunkte ihrer Arbeit sind zurzeit die intermedialen Projekte von El Lissitzky und Gustav Klucis sowie die photographische Praxis von ausländischen Besuchern in der Sowjetunion während der ersten Hälfte der 30er-Jahre.

MAI-THU PERRET, SYLVANA, steel, wire, papier-mâché, acrylic, gouache, wig, steel base, dress by Susanne Zangerl, 86 5/8 x 53 1/8 x 23 5/8" / Stahl, Draht, Papiermaché, Acryl, Gouache, Perücke, Stahlfuss, Kleid, ca. 220 x 135 x 60 cm. UNTITLED WALLPAPER, 2006, silkscreen on paper, variable dimensions / TAPETE OHNE TITEL, Siebdruck auf Papier, Masse variabel.

rin, *Land of Crystal*, die im Januar 2008 in einer englischsprachigen Ausgabe bei JRP/Ringier erschienen ist.[3)]

Mit dieser zwingenden Ansammlung fiktiver archivarischer Fragmente verbindet Perret die ältere utopische Tradition eines ländlichen Arkadien, die auf der Ablehnung der modernen Grossstadt, ihren hysterisch beschleunigten Rhythmen, der Mechanisierung und Entfremdung beruht, mit einem erheblich jüngeren, mittlerweile aber ebenso erhabenen Genre der feministischen Utopie. Perret erzählt von den Träumen der Kommune, die den menschlichen Willen zur Produktion nicht den präskriptiven und repressiven Einengungen von Kapitalismus oder Patriarchat ausliefern will, und von den Schwierigkeiten bei ihren Bemühungen, sich durch Tierhaltung ein Auskommen zu sichern (woran auch die pure Romantik von Mandells Wahl der Wüste als Ort für ihr Experiment ersichtlich wird, als hät-

te sich keine fruchtbarere Landschaft finden lassen), davon, wie die Kommune zum Teil zum Markt Zuflucht nimmt, um das wirtschaftliche Defizit abzudecken (die Produktion von Keramiken und anderem Kunsthandwerk zum Verkauf auf Märkten in der Region), und von ihren abendlichen Gruppendiskussionen. In dieser kommunistischen Gemeinschaft betreibt jede Frau Landwirtschaft, Kunsthandwerk und Kritik, ohne aber Bäuerin, Kunsthandwerkerin oder Kritikerin als solche zu sein. Die in einem ständigen Wandel begriffene fiktive Utopie von THE CRYSTAL FRONTIER fungiert ihrerseits als Motor für nahezu das gesamte Schaffen Perrets in den Bereichen Bildhauerei, Keramik, Tapetendesign und, neuerdings, Performance und Film/Video. Auch Perrets Versuche in den verschiedensten Kunstformen – ohne in diesen beruflich ausgebildet zu sein – sind exemplarisch für die in *Die deutsche Ideologie* ausformulierte Zukunftsvision.

Ungeachtet seiner zentralen Stellung, im Titel der Leitfiktion von Perrets Schaffen, bleibt das Bild des Kristalls jedoch ein seltsam unbestimmtes. Der Bezugspunkt für Perret liegt nicht in der mystischen Tradition der Kristallverehrung, die in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg den Briefwechsel von Bruno Taut und den Mitgliedern der Gläsernen Kette durchzieht oder die Tauts eigene bemerkenswerte Zeichnungssammlung *Alpine Architektur: Eine Utopie* (1919–20) befeuert, obwohl Perret sehr wohl einige der Letzteren in die vielschichtige Sedimentation photographischer Reproduktionen eingeschmuggelt hat, mit denen sie in ihrem *Land of Crystal* Joris-Karl Huysmans' notorischen Roman *À rebours* (Gegen den Strich, 1884) «bebildert». In einem Interview aus jüngerer Zeit verweist Perret selbst vielmehr auf den 1966 in *Harper's Bazaar* erschienenen kurzen und viel zitierten Text «The Crystal Land» von Robert Smithson, dessen Titelworte sie für den Titel ihrer bereits erwähnten Monographie umstellt.[4)] In einem abwechselnd komischen und halluzinogenen Erzählton berichtet Smithson in diesem Text von einem der Suche nach Steinen gewidmeten Ausflug in die Gegend um Patterson, New Jersey, den er in Begleitung der Künstler Donald Judd und Nancy Holt und der Tänzerin Julie Finch unternahm. (In diesem Zusammenhang sollte man wohl nicht unerwähnt lassen, dass «Crystal» eine gängige Szenenbezeichnung für Methamphetamin ist, dessen Gebrauch als Freizeitdroge in den 60er-Jahren einsetzte und in den 90er-Jahren einen Höhepunkt erlebte.)

Ich muss gestehen, dass ich bei Titeln, die auf Bestsellerlisten auftauchen, eine gewisse Irritation verspüre. In den vergangenen zehn Jahren hatte es vielfach den Anschein, als sei die Bezugnahme auf Smithson für ambitionierte junge Gegenwartskünstler zu einem Muss geworden. In manchen Fällen hat dies zu fruchtbaren Projekten geführt, die Smithsons Werk in provozierender und fesselnder Weise weiterführten oder thematisch aufgriffen, wie James Meyer dies jüngst im Hinblick auf das Werk von Renée Green dargelegt hat. Bei anderen aber sehen wir bloss eine Trivialisierung oder Fetischisierung seines Schaffens beim Versuch einer Sofortbefriedigung des Marktes. Perrets Bezugnahme gehört in keines dieser beiden Szenarios, sondern ist gleichzeitig ein Akt der Huldigung und der Wiedergutmachung: Mit ihrer Kommune von produktiven Frauen wird nämlich die erneute Festschreibung herkömmlicher Geschlechterbeziehungen, die dem älteren Künstler in seinem berühmten Text zweifellos versehentlich unterlaufen war («Don und ich hackten etwa eine Stunde lang unaufhörlich mit Hammer und Meissel an einem [Lava-]Brocken herum, während Nancy und Julie ziellos durch den Steinbruch streiften und Stöcke, Blätter und den einen oder anderen Stein aufhoben»)[5)] ein für alle Mal zu Grabe getragen.

Perrets Œuvre ergeht sich weit über Smithson hinaus in Verweisen auf die Kunst- und Literaturgeschichte, insbesondere auf Richtungen und Objekte aus den 20er-Jahren, die

MAI-THU PERRET, MESCALINE TEA SERVICE, 2002, 4 ceramic cups, saucers, teapot, wood and lacquer table, 20 5/8 x 22 1/4 x 35 1/2" / 4 Keramiktassen, Unterteller, Krug, Holz- und Lacktisch, 52,5 x 56,5 x 90 cm.

Ausdruck einer Überschneidung von radikaler Ästhetik und radikaler Politik sind, wie das Bauhaus, Dada und vor allem der sowjetische Konstruktivismus. Wenn Perret aber Stepanowas konstruktivistische Stoffentwürfe für ihre eigenen Tapetenmuster recycelt, verliert sie sich nicht so sehr in nostalgischer Sehnsucht nach einer radikalen historischen Vergangenheit – obwohl zweifellos etwas davon mitspielt – , sondern reisst vielmehr ein Problem an, das uns alle gerade deshalb so irritiert, weil wir selbst Teil der Ursache sind, nämlich das Problem der Erneuerung utopischen Denkens und Tuns innerhalb der affirmativen Kultur des Kapitalismus. (In diesem Sinne fragt man sich auch, wie denn THE CRYSTAL FRONTIER ganz im Allgemeinen zu den viel beachteten Projekten steht, die im zurückliegenden Jahrzehnt in der Wüste im Westen Amerikas realisiert worden sind, wie etwa Andrea Zittels *A–Z* [«Institute of Investigative Living», 1999–] im Joshua Tree National Park in Kalifornien; definitiv beantworten lässt sich diese Frage offenbar nicht so ohne Weiteres.)

Interessanter als alles Zitieren und Wiederaufbereiten grosser Ikonen der historischen Avantgarden – die dabei nur allzu leicht zu bloss leeren Zeichen werden können, wie der Künstlerin zutiefst bewusst ist – ist die Art und Weise, wie Perrets Werk sich in seiner übergreifenden Stossrichtung mit einer Reihe von produktionsbezogenen Problemen herumschlägt, die nicht nur für die konstruktivistische Theorie und Praxis absolut grundlegend waren, sondern heute nach wie vor von zentraler Bedeutung sind. Das erste betrifft die Bemühungen der Konstruktivisten, im Anschluss an Marx die Arbeitsteilung abzuschaffen – «aus den Arbeitern Künstler zu machen, die aktiv ihr Produkt schaffen, aus dem mechanisch arbeitenden Menschen, dem Arbeiterheer, kreative Arbeiter zu machen», wie W. Chrakowski es 1921 formulierte.[6)] (Dass die Konstruktivisten in diesen ihren Bemühungen letztlich scheiterten, war nicht, wie vielfach behauptet, auf eine vermeintlich inhärente Fehlerhaftigkeit ihres utopischen Programms zurückzuführen, sondern vielmehr darauf, dass sie den wesentlich stärkeren Kräften der wirtschaftlichen Rationalisierung innerhalb der bolschewistischen Führung, die durch die Anwendung von Taylorismus, Fordismus und anderen Prinzipien der amerikanischen Technokratie die Produktivität der sowjetischen Arbeiterschaft erhöhen wollten, nicht gewachsen waren.) Eine ähnliche Haltung prägt die Kritik an der Entfremdung der Arbeiter und der Automation der Produktion, die THE CRYSTAL FRONTIER wesentlich zugrunde liegt – daher Perrets wunderbare PERPETUAL TIME CLOCK oder «Ewige Zeituhr» (2004), der Vorschlag einer «Uhr für eine Gemeinschaft, die die mechanische Zerlegung der Zeit durch die Uhr abgeschafft hat ...[und] die die Mitglieder der Gruppe an die *wesentlichen Tätigkeiten* erinnert, aus denen ihr Tag besteht, wie schlafen, Kunst machen, Pferde reiten und pflegen, meditieren und Yoga betreiben, lesen und studieren, die vielen verschiedenen Formen landwirtschaftlicher Arbeit, die Erkundung des Unbewussten und verschiedene Sportarten.»[7)]

Die Alternative zur Entfremdung der Arbeiter und der wirtschaftlichen Rationalisierung, die sowohl der Konstruktivismus als auch Perret postulieren, ist jedoch nicht eine unumschränkte Wiederaufwertung des Ausdrucks der eigenen Persönlichkeit. Konstruktivisten wie Rodtschenko und Karl Joganson, zum Beispiel, kämpften gegen die Willkür, was sie dazu veranlasste, in ihrer Werkstattarbeit mit nicht kompositorischen Prinzipien zu experimentie-

MAI-THU PERRET, "Fürchte Dich" (Be afraid), exhibition view / Ausstellungsansicht, Helmhaus Zürich, 2004.

ren. Perret ist ihrerseits zutiefst ambivalent, wenn es darum geht, eine wie auch immer geartete auktoriale Position zu beziehen, und sie bewältigt diese ihre Ambivalenz, indem sie die Urheberfunktion ihrer fiktiven Kommune zuschiebt, ganz gleich, ob das betreffende Objekt nun von ihr selbst, von ihren Mitarbeiterinnen oder von Herstellern nach ihren Vorgaben produziert wurde. Ein Beispiel hierfür bieten die 25 SCULPTURES OF PURE SELF EXPRESSION (25 Skulpturen reinen Selbstausdrucks, 2003).

Perrets reichhaltige Monographie *Land of Crystal* ist ein Beispiel für eine Neubesinnung auf das Künstlerbuch, das, keineswegs ein totes Medium in einer digitalen Welt, als kritische Plattform für die Präsentation und Verbreitung von Gegenwartskunst wieder verstärkt auf Interesse stösst. Der sehr schön gestaltete Band, in den abgesehen von sämtlichen grösseren Projekten Perrets auch noch eine ansehnliche Zahl von Tafeln aufgenommen ist, bietet dem Leser zudem eine einfallsreiche Augenweide in Form einer – als erweiterten Satz von Vorsatzblättern präsentierten – Musterkollektion der jüngsten Tapetendesigns Perrets. *Land of Crystal* gehört zu einer neuen Reihe von Künstlerbüchern, die der durch den Verlag Revolver – Archiv für aktuelle Kunst berühmt gewordene Christoph Keller bei JRP/Ringier in Zürich herausgibt und gestaltet. Mit dieser Buchreihe ist es Keller nach eigener Aussage darum zu tun, «die ganze B a n d b r e i t e der Künstlerbuchproduktion» auszureizen.[8)] Diese im Bereich der Buchgestaltung nicht alltägliche Bezugnahme auf einen Begriff, der sich gleichzeitig auf die Geschwindigkeit der Datenübertragung in der Computertechnik und auf die Breite eines Frequenzbereichs in der Funktechnik bezieht, deutet darauf hin, dass, wie

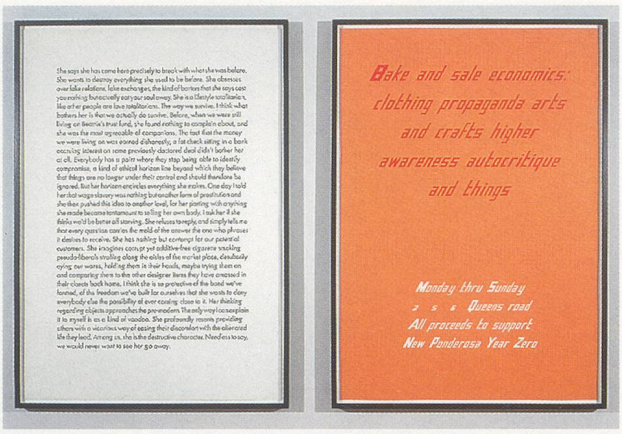
Bertolt Brecht bekanntlich einst behauptet hat, technische Neuentwicklungen nicht einfach nur zur Verdrängung älterer Medien führen müssen, sondern vielmehr meist eine entscheidende Gelegenheit für deren radikale Erneuerung bieten. Ein berühmtes Fallbeispiel aus den 20er-Jahren hilft diese These zu untermauern.

Im Juliheft 1923 von Kurt Schwitters' dadaistischer Zeitschrift *Merz* rief El Lissitzky zur Überwindung der Druckmedien zugunsten elektronischer Zugriffsformen auf: «Der gedruckte Bogen, die Unendlichkeit der Bücher, muss überwunden werden. DIE ELEKTROBIBLIOTHEK.»[9] Die unheimliche Hellsicht dieser Forderung ist für uns aus heutiger Sicht verblüffend, nicht minder wichtig aber ist es, auf den Zusammenhang hinzuweisen, in dem sie von Lissitzky erhoben wurde. Dieser warb nämlich für seine Buchgestaltung einer neuen Gedichtsammlung von Wladimir Majakowski, *Dlja golosa* (Für die Stimme, 1923), bei der er auf ein Inhaltsverzeichnis im üblichen Sinn verzichtet und stattdessen zur leichteren Auffindung eines bestimmten Gedichtes im Band von einem – der Typologie des Adressbuches entlehnten – Daumenregister Gebrauch gemacht hatte. Jedes Gedicht erfreute sich so seiner eigenen Griffstelle und dies machte Lissitzkys Gestaltung von *Dlja golosa* zu seinem bis dahin tastbarsten Beitrag zur Buchkunst, die ihn, neben der Gestaltung von Ausstellungen, sein Leben lang beschäftigen sollte. Die utopische Sehnsucht nach einer elektronischen Zugriffsform veranlasste Lissitzky also, nicht so sehr das Ende des gedruckten Buches als vielmehr eine radikale Umgestaltung seines der Fläche verhafteten Habitats oder Raumes – er sprach gerne von der «Topographie» des Buches – zu fordern. Dementsprechend stellt *Land of Crystal* aus meiner Sicht die Realisierung einer topographischen Umgestaltung des gedruckten Buches für unser digitales Zeitalter dar.

Obwohl vielfach verspottet als blosse jugendlich-idealistische Träumerei – so auch später von den Autoren selbst –, findet die frühe Zukunftsvision von Marx und Engels heute entgegen allen Erwartungen einen emphatischen Widerhall im Werk von Mai-Thu Perret. Angesichts der den jüngsten Entwicklungen in der Wirtschaft zu verdankenden endgültigen Diskreditierung des fundamentalistischen Glaubens an den freien Markt, im Widerspruch zu dem die Künstlerin ihr Projekt THE CRYSTAL FRONTIER ursprünglich konzipiert hatte, darf man auf dessen Fortsetzung unter den potenziell – und hoffentlich – dramatisch gewandelten Rahmenbedingungen unserer Zukunft gespannt sein.

(Übersetzung: Bram Opstelten)

1) Karl Marx, Friedrich Engels, *Werke*, Bd. 3, Dietz-Verlag, Berlin 1969, S. 33.
2) Ebenda.
3) Mai-Thu Perret, *Land of Crystal*, JRP/Ringier, Zürich 2008.
4) Siehe «Paula van den Bosch and Giovanni Carmine in Conversation with Mai-Thu Perret», in: Perret, *Land of Crystal*, S. 175. Perrets Bezugnahme auf Smithson ergibt sich aus ihrer Überlegung, wonach «Kristalle selbstgenerierende Gebilde sind, unglaublich komplexe Formen, die aus einfachen sich wiederholenden und spiegelnden Strukturen hervorgehen. Ihre erstaunliche Vielfalt ist eine unendliche Quelle der Faszination. Kristalle versprechen einen Rausch der Struktur, eine vollkommene Ordnung des Minerals.»
5) Robert Smithson, «The Crystal Land» (1966), in *The Writings of Robert Smithson*, hrsg. v. Nancy Holt, New York University Press, New York 1979, S. 19.
6) Siehe W. Chrakowski in «Transcript of the Discussion of Comrade Stepanova's Paper 'On Constructivism,' December 1921», engl. v. James West, in *Art Into Life: Russian Constructivism, 1914–32*, Henry Art Gallery, University of Washington, Seattle 1990, S. 75.
7) Siehe Perret, *Land of Crystal*, Bildunterschrift zu Taf. 1 (Hervorhebung d. Verf.).
8) Siehe http://www.curatingdegreezero.org/c_keller/c_keller.html
9) El Lissitzky, «Topographie der Typographie», in *Merz*, Nr. 4 (Juli 1923), S. 47.



MAI-THU PERRET, BAKE AND SALE THEORY, 2004, silkscreen, 33 1/8 x 23 3/8" each / BACKEN UND VERKAUFSTHEORIE, Siebdruck, je 84,1 x 59,4 cm.

MEDIUM – MESSAGE

JULIEN FRONSACQ

Some time ago, Mai-Thu Perret and I had a conversation about French and English literature during which she made a distinction between the realism of Gustave Flaubert and that of Henry James. Flaubert, she thought, deconstructed the psychology of his characters "from the outside," while James incorporated his own voice with that of his characters. Perret was clearly leaning towards a literature in which the author's subjectivity is tied to the inner workings of the imagination.[1] Viewers are often taken aback by the stylistic eclecticism of Perret's work. If, as Fabrice Stroun aptly summarized, "Perret's monographic exhibitions look more like group exhibitions at first sight," it is on account of her particular definition of the author and her subjectivity.[2] What counts as a typical form of expressionism in literature appears within the context of the visual arts as a paradoxical dialectic in which there is a perception that artistic production has been cut loose from a specific author—as if it could only become autonomous through syncretic personifications. In a way, so many of Perret's works appear to be a product of a different persona. In this sense, her ambitious artistic project, in part, revolves around the structure of the novel.

And, indeed, since 1998 she has written a series of texts (poems, autobiographies, and diaries), all of which she has grouped together in a single ongoing framework that she calls THE CRYSTAL FRONTIER. This publication attests to her continued interest in the literary. Some of the texts in THE CRYSTAL FRONTIER are presented as autonomous pieces on single framed sheets hung in exhibitions, where they function as counterpoints—as an off voice—to the other works in the same room: "Bake and sale economics: clothing propaganda arts and crafts higher awareness autocritique and things. Monday thru Sunday / 256 Queens Road / All proceedings to support / New Ponderosa Year Zero."[3] Other texts, exhibited or not,

JULIEN FRONSACQ is an art critic and curator at Palais de Tokyo, Paris.

are written in the voices of various women who are part of Perret's collective living project in the desert:

She says she has come here precisely to break with what she was before. She wants to destroy everything she used to be before. She obsesses over fake relations, fake exchanges, the kind of barters that she says cost you nothing but actually eat your soul away...[4)]

The work of German author W. G. Sebald (another writer dear to the artist) revolves around a similar entangling of reality and the imagination. In *The Emigrants* (1997) places from the past and the present (e.g. New York and Frankfurt, Norwich and Bern) contaminate each other and become one mental landscape over the course of a narrative that involves memories, encounters, reminiscences, ancestors, immigrants, escapes, paternity quests, and family secrets. Similarly, THE CRYSTAL FRONTIER's plot unfolds through different chronological periods and specific political contexts. Yet this collection of texts paints a cohesive universe based on certain recurring motifs: the desert, female communities, and emancipation. As expressed by one of Sebald's characters, showing how selective memory can be, "the entire world is one's domain." This is how an American character in *The Emigrants* attempts to remember the conditions of his immigration:

It was no wonder that I finally decided to follow my sisters to America. Of the Rail journey across Germany I remember nothing ... But I do still see the offices of Norddeutscher Lloyd in Bremerhaven quite clearly in front of me ... Above the door ... was a circular clock with Roman numerals, and over the clock, in ornate lettering, was the motto Mein Feld ist die Welt. [The entire world in one's domain.][5)]

In THE CRYSTAL FRONTIER, narrators multiply and become stratified, parallel instantaneous voices, whose stories reverberate with one another and with the visual works. In her 2002 show at Glassbox in Paris, "We Close Your Eyes In Order To See," a timetable of daily activities was written on the wall of the entrance way—from "Morning ablutions at the well" to "Group discussion"[6)]—underlining varying degrees of functionality. In this context, the text might either be taken as a literal work or point to something radically absent. Nevertheless the textwork as a whole offers a dialogue as well as a sort of mute confrontation. The feeling that a Perret show looks like a group show is thus related to her aesthetic of eclecticism, which is comprised of the sum of pre-existing formal principles. Yet, this eclecticism, in fact, reveals itself to be the product of an approach involving correspondence, resonance, and contamination.

One could say then that Perret is adopting the rhetorical stance of a "crisis of originality," which leads her to proceed from the principle of conversion. In her system of references, conversion can be envisioned in multiple ways. It is, firstly, the historical process at the heart of any event, from revolution to reification. Her first exhibition at Galerie Barbara Weiss in Berlin in 2006, for example, was titled "Apocalypse Ballet." This show included models whose poses evoked Hollywood's aquatic choreographies as well as Vsevolod Meyerhold's "Biomechanics," Russian avant-garde theater, and the gymnastics of the 1910s and 20s, whether of the emancipatory (Monte Verità style) or of the hygienic kind often associated with the Nazis. Since exhibitions enter into dialogue with one another, and works create links between several particular histories, it is significant that the announcement card for "Bikini," Perret's second exhibition at Barbara Weiss in the summer of 2008, consisted of a peculiar photograph depicting a woman wearing a bikini designed by Louis Réard, using press clippings about the atomic bomb tests over the island in the Pacific, Bikini Atoll. "Atomizing" the classic one-piece bathing suit, the new design became a veritable "bomb" creating an explosion in the fashion world. Jacques Heim, a competitor of Réard's, had already launched his own model of the two-piece suit called *Atome* in honor of its considerably reduced dimensions. Aside from such semantic games presiding over its birth, the bikini is a complex cultural object in that it juxtaposes the emancipation of the female body with newly industrialized means of mass destruction. This show also brought together a series of spray-painted resin sculptures that looked like ceramic "pastries," which were inspired by a photograph of a cake in the shape of a mushroom cloud. Like Réard's bikini, Perret's sculptures convert a sign or a symbol (e.g. the mushroom cloud) into an object.

MAI-THU PERRET, "And Every Woman Will Be a Walking Synthesis of the Universe" (Und jede Frau wird die wandelnde Synthese des Universums sein), exhibition view / Ausstellungsansicht, The Renaissance Society at the University of Chicago, 2006.

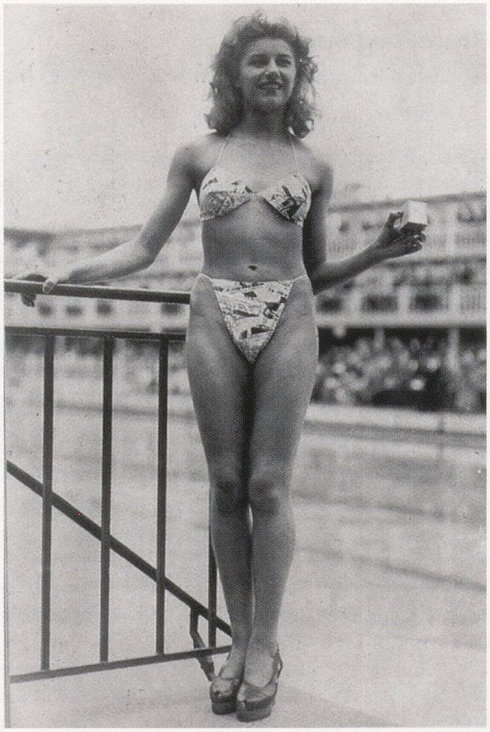
MAI-THU PERRET, BIKINI (WHITE CAKE), 2008, acrylic plaster, lacquer, pedestal made of steel and wood, height 23 3/4", diameter 25 3/4" / BIKINI (WEISSER KUCHEN), Acryl-Gips, Lack, Fuss aus Stahl und Holz, Höhe 60 cm, Durchmesser 65 cm.

MAI-THU PERRET, BIKINI (RED CAKE), 2008, acrylic plaster, lacquer, pedestal made of steel and wood, height 23 3/4", diameter 25 3/4" / BIKINI (ROTER KUCHEN), Acryl-Gips, Lack, Fuss aus Stahl und Holz, Höhe 60 cm, Durchmesser 65 cm.

Six months earlier, Perret's first New York solo show at The Kitchen included a film transferred to video, entitled AN EVENING OF THE BOOK (2007), in which female dancers performed movements in group formation along with simple acts, like cutting through a black banner, manipulating white fluorescent tubes, opening a book, or playing with hula hoops. The film itself takes its inspiration from Varvara Stepanova's set designs for an agit-prop play of the same title. Viewing the piece in the gallery's three-projection installation, one can't help but think of modernism's most emblematic objects (the monochrome, the neon tube) or of Yvonne Rainer's everyday gestures, like walking or sitting, that play down the pathos of dance. Similar to Perret's technique of endowing functional objects with strongly ritualistic dimensions (a tea set, clothes, a knife), the film allowed her to explore the tenuous boundary between ordinary, everyday acts and ritual. The installation conceived to accompany the film included a constructivist wallpaper whose patterned motif—covered with silver paint where the film was projected—had a "ghostly effect,"[7] conjuring the shapes of Stepanova. In the film, a woman sitting on a chair cuts a piece of fabric and hangs it on the wall. The banner with its round, cut-out holes (negative emblems, both literally and figuratively) recalls some of Steven Parrino's shaped canvases with their violent gestures against painting, which he considered moribund.[8] After the conclusion of the projection, the lights came on and THE SPIDER SONG (2004)—a spectral recording realized with Parrino—could be heard throughout the exhi-

bition space. If there can be said to be a kinship between the two artists, it is inasmuch as Perret's project takes Parrino's necrophiliac relationship with modernism and relocates it to a more mediumistic or spiritualistic genre.[9] Perret's work could be seen as a compilation of rituals used to summon the voices of history and turn them into corporeal spirits with whom to dance. Like the texts of THE CRYSTAL FRONTIER and their multiple fictitious authors, her art leans towards a magical polyphony used to reactivate forms, stories, and contexts, making them speak in the present.

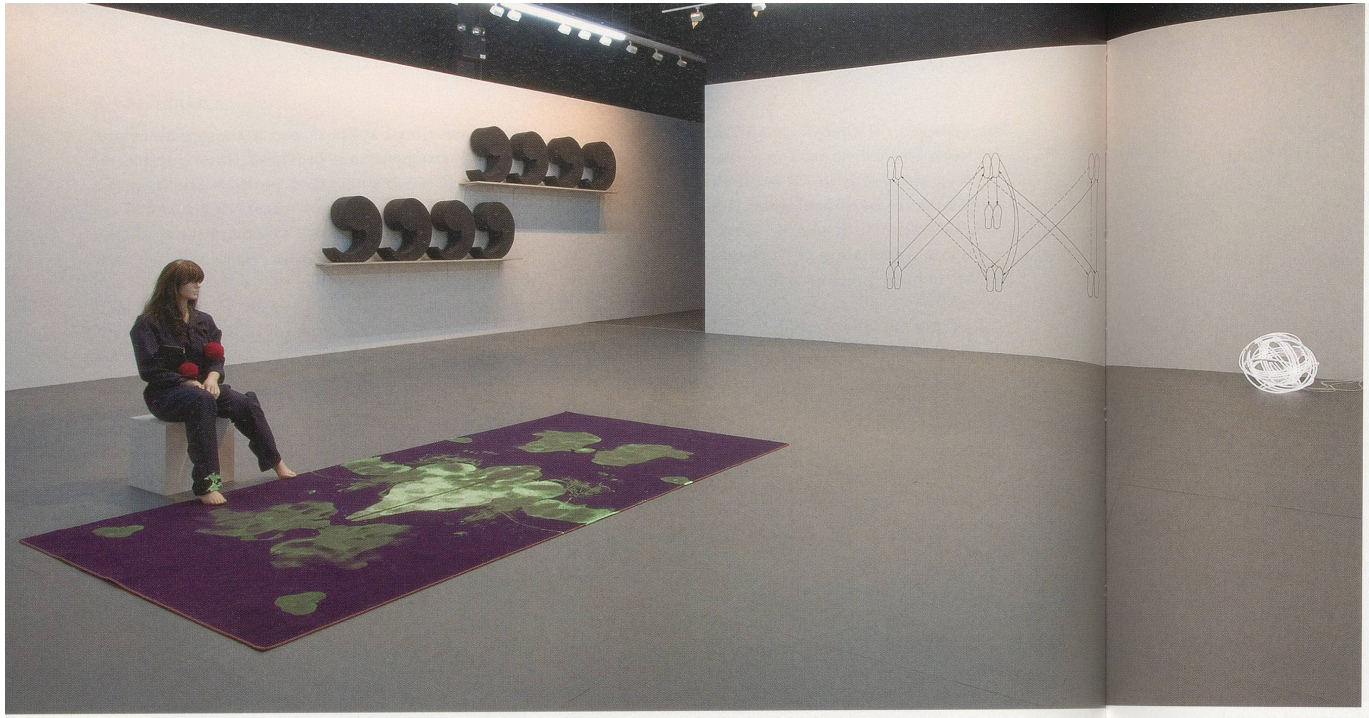
The show also included a series of human-sized sculptures that had previously appeared as props in the film. Placed upright on the floor and on large shelves, the works looked like giant commas or enormous quotation marks, playfully punctuating the space and/or closing a quote. Being the same size as the dancers, these "props" were like parts of the book that had come to life. It certainly didn't escape Perret that the word "prop"—often associated with the work of Guy de Cointet or Mike Kelley—has a deliciously polysemic meaning: a prop is at once a physical or emotional support and a theater accessory. Might this suggest that in The Kitchen exhibition, Perret was seeking to bring physical action to the threshold of a psychological state?



Postcard of the first bikini by Louis Réard / Postkarte des ersten Bikini von Louis Réard.

But let us return to Perret's mediumistic aesthetic; revived in the middle of the nineteenth century, Spiritism is a ritual of communication between the living and the dead, enacted by a medium in a trance, who delivers a message rapidly and without any premeditation.[10] Take for example the artist Hilma af Klint (1862–1944). After losing her younger sister, the seventeen-year-old took part in spiritualist séances, which led to the creation of her own occult circle, "The Five" (women). In 1905–06, having embarked on the then fashionable pursuit of theosophy, she received a message from a spirit describing her mission, that of an artist-medium. Regardless of the degree of automatic creation it entailed, the work of the Spiritist was purely a vector for contacting spirits and translating their messages. Though exhibited as art today, it was initially conceived as a tool—even af Klint's later works (in particular the *Atom Series* from 1917) intersect with various realms of knowledge and are simultaneously schematic and experimental, like discursive figures.

Perret's work at The Kitchen was characterized by the same schematic quality. The dance diagrams she had created on the wall and the Rorschach blot painted on the carpet alluded to Warhol, but with a multilayered complexity. The Kitchen is well-known for being dedicated to experimentation in the realm of music and performance. That context combined with the diagrams for the film projection brought to mind their original function: to chart dance steps. In addition, as the titles indicate (POLYSANGKORI I, SINJANGKORI III, and TAEGAMKORI IV [all 2008]), the steps charted here are taken from Korean shamanistic dances performed exclusively by women. Pop elegance and archaic ritual do the do-si-do! Just like schemas, Rorschach inkblots are transitive images, psychological tests aimed at observing the mechanism of projection in a patient. Painted, as it was here, on a carpet lying on the floor and combined with the seated mannequin of a woman wearing paint-smeared overalls, the Rorschach blot recalls Yves Klein's *Anthropométries*, (c. 1960). The



MAI-THU PERRET, "An Evening of the Book and Other Stories"
(Ein Abend des Buches und andere Geschichten), exhibition view / Ausstellungsansicht, The Kitchen, New York, 2008.

overalls on view were the ones worn by Perret herself at The Kitchen where she made the painting, a few months after Fia Backström had worn the same overalls during her performance for the film *An Evening of the Book* (2007). One performance inhabits the other, and the body gives way to a phantom (a plastic mannequin, a painting, an image).

In her work as a whole, as she indexes and brings into play the conversion of forms, Perret explores the ambivalence between object and action, the gap between a transitive instrument (either revolutionary or ritualistic) and the object reified by a sociocultural, institutional, or market-based system. Her work, as she conceives of it, is a dispassionate assessment of forms and the hypothetical permanence of their messages.

(Translation: Anthony Allen)

1) As this text was being written, we resumed our conversation. Perret has changed her mind about Flaubert's "contempt" for his often "limited" characters.
2) Fabrice Stroun, "What Art Looks Like, circa 1997– Tomorrow, as Seen Through the Eyes of Someone Else" in *Mai-Thu Perret: Land of Crystal*, ed. Christoph Keller (Zurich: JRP Ringier, 2008), p. 49.
3) Hand-bill and printed poster in *Land of Crystal*, p. 138.
4) Ibid., p. 136.
5) W. G. Sebald, *The Emigrants*, trans. Michael Hulse (New York, New Directions, 1997), pp. 81–82.
6) *Land of Crystal*, p. 122.
7) In the artist's words. Ibid., p. 169.
8) See, for example, Steven Parrino, STOCKADE (EXISTENTIAL TRAP FOR SPEED FREAKS), 1988–91, or UNTITLED, c. 1988, in *Steven Parrino* (New York: Gagosian Gallery, 2007), pp. 23, 35.
9) Here, I would like to thank Fabrice Stroun, who has been kind enough to engage in numerous conversations by telephone and through each other's texts.
10) See the exhibition and catalog *L'art spirite: Collection de l'art brut (Lausanne)*, ed. Antoinette Pitteloud (Lausanne: École-Musée/Image, 2005).

JULIEN FRONSACQ

MEDIUM – BOTSCHAFT

Es ist schon länger her, dass Mai-Thu Perret und ich uns über französische und angelsächsische Literatur unterhalten haben. Sie differenzierte zwischen dem Realismus bei Gustave Flaubert und Henry James: Flaubert dekonstruiere die Psychologie seiner Figuren «von aussen», während die Stimme von James sich mit der seiner Figuren vermische. Ihr Herz schlug damals klar für eine Literatur, in der sich die Subjektivität des Autors mit dem Produkt seiner Phantasie verbindet.[1] Die heterogene Stilvielfalt in Mai-Thu Perrets Werk ruft beim Betrachter oft Verwirrung hervor. Wenn die Ausstellungen dieser Künstlerin, wie Fabrice Stroun treffend bemerkt, aufs Erste wie Gruppenausstellungen wirken, so deshalb, weil Perrets Definition der Autorenschaft und dessen Subjektivität sehr eigenwillig ist.[2] Was in der Literatur als durchaus übliches Verfahren verstanden wird, erweist sich im Rahmen der bildenden Kunst als paradoxe Dialektik, derzufolge die künstlerische Produktion erst durch ihre Personifikation autonom wird. Viele von Perrets Arbeiten scheinen ein von verschiedenen Personen erzeugtes Produkt zu sein. Perrets ambitiöses künstlerisches Projekt würde sich also teilweise in der Struktur des Romans erklären.

Tatsächlich hat Perret seit 1998 unter dem Titel THE CRYSTAL FRONTIER eine Reihe von Texten (Gedichte, Autobiographisches, Tagebücher) verfasst. Mit dieser Publikation belegt sie ihr literarisches Interesse. Einige der Texte aus THE CRYSTAL FRONTIER werden in der Ausstellung als autonome

JULIEN FRONSACQ ist Kunstkritiker und Kurator am Palais de Tokyo in Paris.

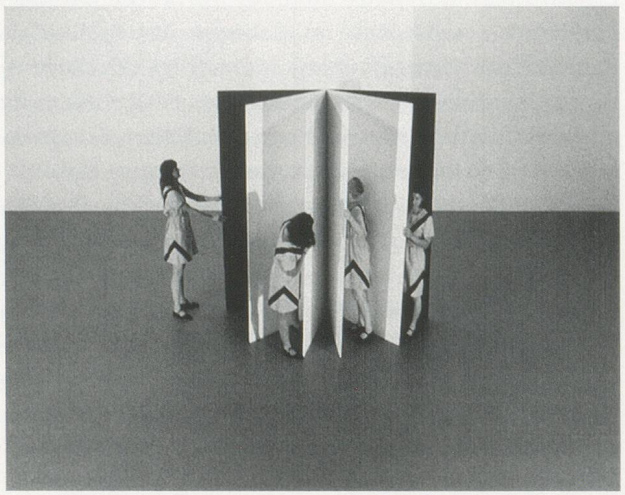
Stücke auf einzelnen Blättern präsentiert und setzen so – als eine Art Stimme aus dem Off – Kontrapunkte zu den anderen Arbeiten im gleichen Raum: «Backen und Wirtschaftswissenschaft: Bekleidung Propaganda Kunst und Handwerk Höheres Bewusstsein Selbstkritik und anderes. Montag bis Sonntag / 256 Queens Road / Unterstützung aller Massnahmen / New Ponderosa Jahr Null.»[3] Andere Texte, ausgestellte oder nicht, erscheinen in Form verschiedener Stimmen der Frauen, die Teil des von Perret entworfenen Kollektivs in der Wüste sind:

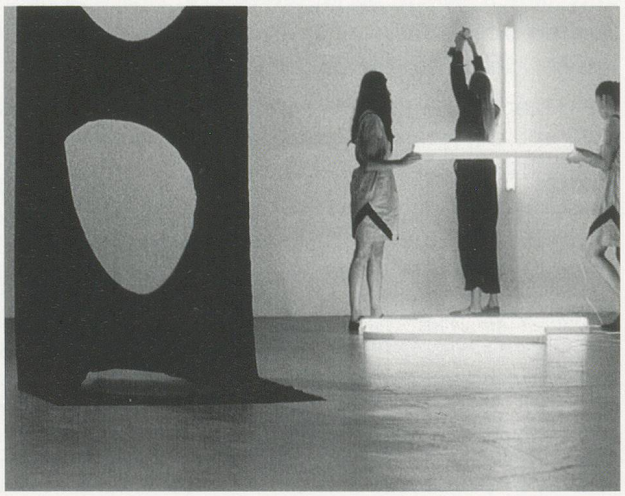
Sie sagt, sie sei eigentlich hierhergekommen, um mit dem, was sie zuvor gewesen ist, zu brechen. Sie hat die falschen Beziehungen satt, das falsche Sich-Austauschen; die Form von Handel, die nichts kostet, aber die Seele auffrisst.[4]

Bei W. G. Sebald, einem weiteren von der Künstlerin bewunderten Schriftsteller, findet sich exakt dieses Motiv der Verschachtelung von Realität und Vorstellung. In *Die Ausgewanderten* färben die Orte aus Vergangenheit und Gegenwart, von New York bis Frankfurt, von Norwich bis Bern, aufeinander ab – entsprechend den jeweiligen Erinnerungen, Begegnungen, Reminiszenzen, Vorfahren, Einwanderern, Fluchten, dem Aufspüren von Verwandtschaften und Familiengeheimnissen – und gerinnen zu einer einzigen geistigen Landschaft. Die Geschichte von THE CRYSTAL FRONTIER nun fächert auf eine ähnliche Weise unterschiedliche zeitliche Geschehnisse und politische Kontexte auf. Dennoch vermittelt dieses Textkonglomerat das Bild eines zusammenhängenden Universums, in dem die Wüste, eine Frauengemeinschaft und die Emanzipation häufig wiederkehrende Motive bilden. Für unser selektives Gedächtnis ist «die ganze Welt ein Feld». So versucht in Sebalds Erzählband ein Amerikaner sich die Umstände seiner Einwanderung in Erinnerung zu rufen:

(...) also war es kein Wunder, wenn ich mich schliesslich entschloss, den Schwestern nach Amerika nachzufolgen. An die Bahnfahrt durch Deutschland habe ich keine Erinnerung mehr (...) Mit ziemlicher Genauigkeit sehe ich allerdings den Saal im Norddeutschen Lloyd in Bremerhaven vor mir (...) Über der Tür, durch die wir zuletzt hinaus mussten, war eine runde Uhr angebracht mit römischen Ziffern, und über der Uhr stand mit verzierten Buchstaben geschrieben der Spruch Mein Feld ist die Welt.[5]

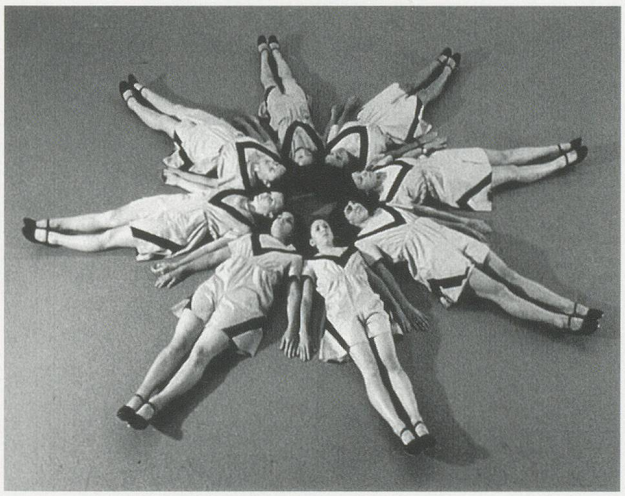
Im Zeichen der Schichtung und Entsprechung vervielfacht sich in THE CRYSTAL FRONTIER die Zahl der Erzähler, und zwischen ihren Berichten und den plastischen Arbeiten, aber auch zwischen den Texten klingen Resonanzen an. In ihrer Ausstellung «We Close Your Eyes In Order To See» (2002) in der Pariser Galerie Glassbox befand sich an der Wand, gleich zu Beginn der Ausstellung, ein Zeitplan. Auf ihm waren alltägliche Aktivitäten aufgelistet und je nach ihrer funktionalen Wichtigkeit hervorgehoben: von der «morgendlichen Waschung am Brunnen» bis zur «Gruppendiskussion».[6] Der Text konnte entweder als eine literarische Arbeit betrachtet werden oder aber er wies auf etwas hin, das radikal abwesend war.

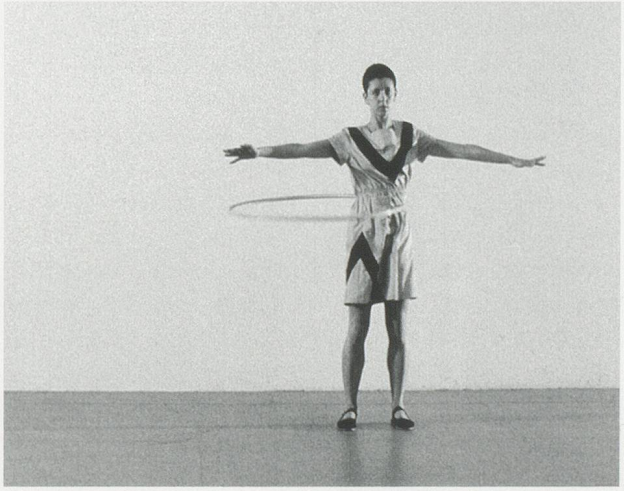




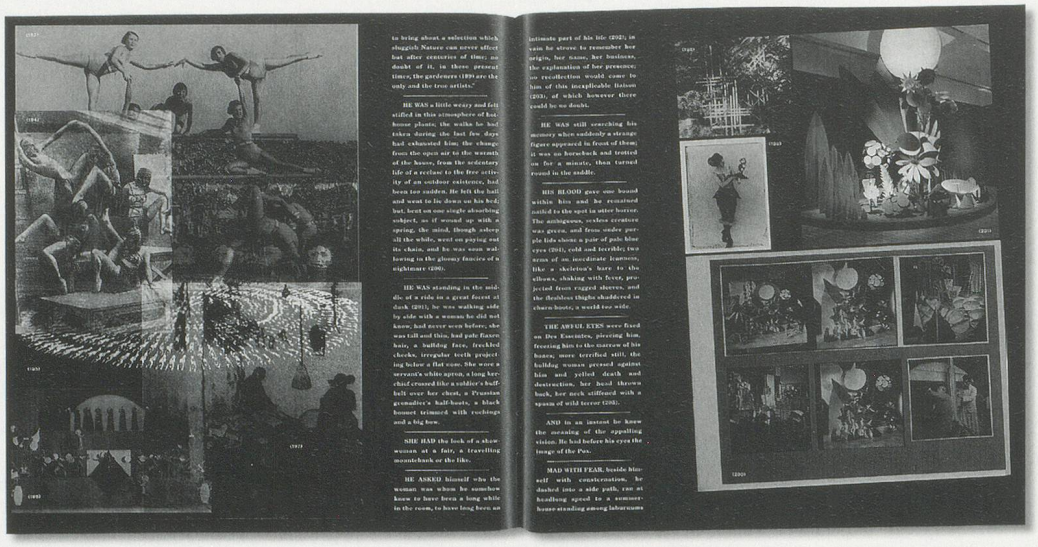
MAI-THU PERRET, AN EVENING OF THE BOOK, 2007, 3-channel video installation, 16 mm, b/w, silent, wallpaper, sound, variable dimensions / EIN ABEND DES BUCHES, 3-Kanal-Videoinstallation 16 mm, s/w, ohne Ton, Tapete, Klang, Masse variabel.

Below / unten: MAI-THU PERRET, AN EVENING OF THE BOOK, 2007, filmstills / EIN ABEND DES BUCHES, Filmstills.





MAI-THU PERRET, Land of Crystal, double page / Doppelseite.



Als Ganzes stellte er dennoch einen Dialog oder eine stumme Konfrontation her. Dass Perrets Ausstellungen wie Gruppenausstellungen wirken, hängt mit ihrem Eklektizismus zusammen, der nichts anderes ist, als die Summe der bestehenden formalen Prinzipien. Dieser entpuppt sich mehr und mehr als Bestandteil eines Systems der Entsprechungen, Resonanzen und Kontaminationen.

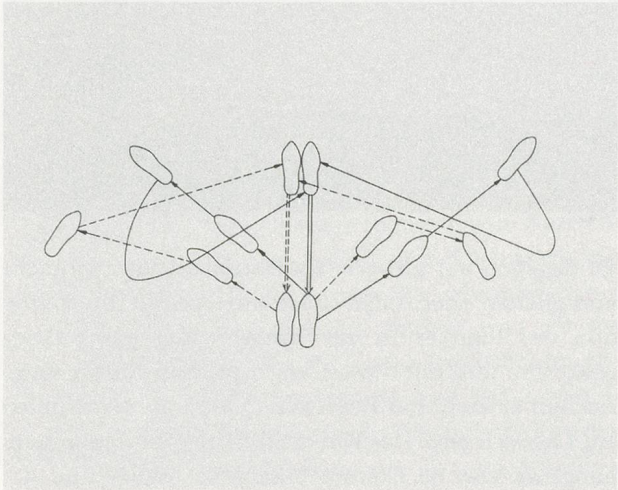
Tatsächlich gewinnt die Arbeit Perrets, die sich auch nahtlos in eine Rhetorik der Originalitätskrise hätte einreihen können, durch das Prinzip der Verwandlung an Präzision. In Perrets Referenzsystem hat die Verwandlung viele Gesichter. Geschichtlich betrachtet steckt der Wandel im Kern jedes Ereignisses, egal ob es sich um eine revolutionäre Idee handelt oder um deren Konkretisierung. Ihre erste Ausstellung in der Galerie Barbara Weiss in Berlin, 2006, trug denn auch den Titel «Apocalypse Ballet». Sie präsentierte Puppen aus Pappmaché, deren Posen ebenso an Wasserballett-Choreographien aus Hollywood erinnerten wie an Meyerholds «Biomechanismus», das Theater der russischen Avantgarde, die emanzipatorische Gymnastik der 10er- und 20er-Jahre (Monte Verità) oder auch an deren hygienistische Variante unter dem Naziregime. Da nun die Ausstellungen miteinander in Dialog treten und die Arbeiten untereinander auf verschiedene Geschichten verweisen, ist es bezeichnend, dass auf der Einladungskarte zu «Bikini» (die zweite Ausstellung in der Galerie Barbara Weiss, 14. Juni bis 26. Juli 2008) die seltsame Photographie einer Frau in einem von Louis Réard entworfenen Badeanzug zu sehen war. Réard hatte dafür Zeitungsartikel über den Atombombenabwurf auf das Bikini-Atoll verwendet. Dank der «Atomisierung» des einteiligen Anzugs schlug das neue Tenue in der Modeszene selbst wie eine Bombe ein. Schon vor Réard hatte ein Konkurrent, Jacques Heim, einen zweiteiligen Badeanzug lanciert und ihn wegen dessen knappen Massen «Atom» getauft. Über diese semantischen Spielereien rund um seine Entstehung hinaus ist der Bikini also ein komplexes Kulturobjekt, das die Befreiung des weiblichen Körpers mit der Vernichtungswaffenindustrie in Zusammenhang bringt. Die Ausstellung «Bikini» zeigte weiter eine Reihe mit der Spraydose bemalter Kunstharzskulpturen, die wie Zuckerzeug aus Keramik aussahen. Perret hatte sich durch die Photographie einer festlichen Torte in Form eines Atompilzes anregen lassen. Genau wie die Erfindung des Bikinis durch Réard, verkörpern diese Skulpturen die Verwandlung eines Projekts oder Zeichens in ein Objekt.

Sechs Monate früher wurde in den Räumlichkeiten von The Kitchen, ihrer ersten Einzelausstellung

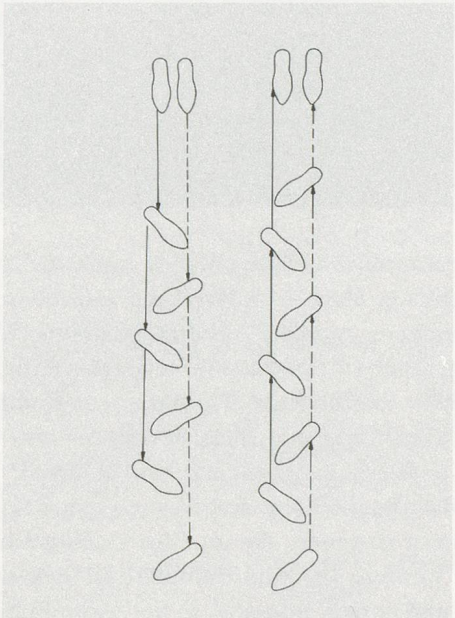
in New York, Perrets auf Video übertragener Film *An Evening of the Book* (2007) gezeigt. Tänzerinnen führen abwechselnd Gesten in Gruppenformation und einfachere Handlungen aus, etwa das Zerschneiden eines schwarzen Banners oder das Manipulieren weisser Neonröhren, das Aufschlagen eines Buches oder auch Spiele mit dem Hula-Hoop-Reifen. Der Film ist inspiriert von Varvara Stepanovas Bühnenbild für ein Agit-Prop-Stück mit dem gleichnamigen Titel. Natürlich fühlt man sich dabei sofort an die klassischen Objekte der modernen Kunst (das monochrome Bild, Neonröhren) erinnert oder auch an den Versuch von Yvonne Rainer, dem Tanz durch den Rückgriff auf Alltagsgesten (durch einfaches Gehen oder Sich-Hinsetzen) das Theatralische zu nehmen. Getreu dem Bild, das Perrets ganzes Werk vermittelt, das letztlich aus einfachen Gebrauchsgegenständen besteht, hinter denen sich jedoch eine hochgradig rituelle Dimension verbirgt – ein Teeservice, Kleider, ein Messer und so weiter –, erforscht Perret in diesem Film den schmalen Grat zwischen alltäglichen und rituellen Gesten. Die eigens für den Film geschaffene Installation war mit einer konstruktivistisch bemalten Tapete verkleidet, deren (an den für die Projektion vorgesehenen Stellen) silbern übermaltes Muster den Formen eine «gespenstische Wirkung» verlieh.[7] Im Film sitzt eine Frau auf einem Stuhl und zerschneidet ein Stück Stoff, das sie anschliessend an die Wand hängt. Dieses Banner mit dem Loch als quasi negatives Emblem – also im eigentlichen Sinn des Wortes figural – erinnert an gewisse von Steven Parrinos *shaped canvases.* Dessen eigenes Werk stützte sich zunächst auf heftige Gesten gegenüber einer Malerei, die nur noch eine «Zombie»-Existenz fristete.[8]

Am Ende der Filmvorführung in The Kitchen wurde es hell im Raum und ein geisterhaftes Lied erklang, *The Spider Song* (2004), eine Gemeinschaftsarbeit mit Steven Parrino. Falls tatsächlich eine Verwandtschaft zwischen den beiden Künstlern besteht, hat Perret das nekrophile Verhältnis Parrinos zur Geschichte der Moderne in ihrem ästhetischen Projekt auf medialere und spiritistischere Weise neu aufgerollt.[9] Perrets Arbeiten können als Kompilation von Ritualen gesehen werden, die die Stimmen der Vergangenheit hervorrufen und sich als leibhaftige

MAI-THU PERRET, TAEGAMKORI IV, 2008, acrylic on wall, variable dimensions / Acryl auf Wand, Masse variabel.



MAI-THU PERRET, POLYSANGKORI I, 2008, acrylic on wall, variable dimensions / Acryl auf Wand, Masse variabel.



MAI-THU PERRET with LIGIA DIAS, A UNIFORM SAMPLER, 2004,
steel, wire, papier-mâché, acrylic, lacquer / Stahl, Draht, Papiermaché, Acryl, Lack.
MAI-THU PERRET with VALENTIN CARRON, SOLID OBJECT, 2005,
wood, plaster, acrylic resin, paint, approx. 157 1/2 x 236 1/4" / Holz, Gips, Kunstharz, Farbe, ca. 400 x 600 cm.

Geister am Tanz beteiligen. Wie auch die Texte in THE CRYSTAL FRONTIER mit ihren zahlreichen fiktiven Stimmen tendiert Perrets gesamtes Werk zu einer magischen Polyphonie, in deren Rahmen die Künstlerin bestehende Formen – einschliesslich ihrer Vermittlung und ihres Kontexts – neu belebt, um sie in der Gegenwart sprechen zu lassen.

In der Ausstellung waren auch eine Serie von Skulpturen zu sehen, die im Film als Requisiten eingesetzt werden. Im Film befinden sie sich auf dem Boden und ähneln Kommas, in der Ausstellung waren sie dagegen auf grossen Wandregalen untergebracht und glichen eher Anführungszeichen. Die Interpunktion des Raumes ist zur Umgrenzung eines Zitats geworden und mit diesen lebensgrossen Anführungszeichen erwacht das Buch zum Leben. Requisit heisst auf Englisch *prop*. Das Wort fällt häufig im Zusammenhang mit Guy de Cointet oder Mike Kelley und hat eine amüsante Mehrdeutigkeit entwickelt, die Perret mit Sicherheit nicht entgangen ist: *Prop* ist zugleich eine physische Stütze, ein emotionaler Halt und ein Theaterrequisit. Und wenn die Ausstellung in The

Kitchen die physische Handlung bis an die Schwelle zur psychologischen Übertragung getrieben hätte?

Doch zurück zur (para)medialen Ästhetik. Seit seinen Anfängen (in der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts) ist der Spiritismus ein Verständigungsritual zwischen einem Medium und dem Geist eines Verstorbenen. Das Medium übermittelt in unbewusstem Zustand eine Botschaft, rasch und ohne Vorbedacht.[10] Die Malerin Hilma Af Klint (1862–1944) nimmt im Alter von siebzehn Jahren, nach dem Tod ihrer jüngeren Schwester, an spiritistischen Sitzungen teil und gründet später ihren eigenen okkulten Zirkel, «Die Fünf» (Frauen). In den Jahren 1905–1906, in denen sie mit einer theosophischen Untersuchung beschäftigt ist (was damals gerade sehr *en vogue* war), erläutert ein Geist der Malerin ihre Aufgabe als künstlerisches Medium. Wie gross auch immer der automatistische Anteil sein mag, Klints spiritistisches Werk ist also ein Vehikel, um mit der Geisterwelt in Verbindung zu treten oder den Inhalt ihrer Botschaften zu übersetzen. Auch wenn es heute um seiner selbst willen ausgestellt wird, war es ursprünglich als Instrument gedacht. Auch die späteren Werke Klints (insbesondere die Serie «Atom» von 1917) verschränken verschiedene Wissensgebiete miteinander und sind zugleich experimentell und schematisch, rhetorischen Figuren ähnlich.

Dieselbe schematische Qualität zeichnet auch Perrets Arbeiten für The Kitchen aus. Sowohl die Tanzdiagramme an der Wand als auch der auf den Teppich gemalte Rorschachtest sind Anspielungen auf Warhol. Doch diese Formen bleiben komplex. Der Kontext des Ausstellungsortes – ein historisches Experimentierfeld für Künstler und die New Yorker Szene – sowie das Nebeneinander von Ausstellung und Filmprojektion rufen den Charakter dieser Diagramme in Erinnerung: die schematische Darstellung von Tanzschritten. Zudem sind die dargestellten Schritte, wie die Titel verdeutlichen (POLYSANGKORI I, SINJANGKORI III, and TAEGAMKORI IV [alle 2008]), Schritte schamanischer Tänze aus Korea, die ausschliesslich von Frauen getanzt werden. Die Eleganz des Pop und die archaischen Tanzfiguren stehen auf gleicher Stufe nebeneinander. Wie jedes Schema liefert auch der Rorschachtest ein transitives Bild, der psychologische Test dient dazu, die Projektionsmechanismen des Patienten aufzuzeigen. So auf den Boden gemalt, auf einen Teppich, in Kombination mit einer weiblichen Puppe in einem Overall voller Farbflecken, in der direkten Gegenüberstellung von Körper und Malerei, erinnert das Bild an die *Anthropometrien* (ca. 1960) von Yves Klein. Die Künstlerin hat dieses Bild einige Monate nach dem Drehen des Films in denselben Räumen und demselben Overall, den Fia Backström während der Aufführung getragen hatte, gemalt. Eine Performance jagt die andere und der Körper macht seinem Geist Platz (einer Puppe aus Kunststoff, Farbe, Bild).

In ihrem gesamten Werk untersucht Perret – da der Formenwandel von verschiedenen Faktoren abhängig ist oder sogar auf dem Spiel steht – die Ambivalenz zwischen Objekt und Aktion, die Kluft zwischen einem transitiven (revolutionären oder rituellen) Instrument und dem durch ein soziokulturelles, institutionelles oder marktabhängiges System verdinglichten Objekt. Sie versteht ihr Werk daher als eigentliche Überprüfung bestehender Formen und der hypothetischen Beständigkeit ihrer Botschaften.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Im Lauf der Entstehung des vorliegenden Textes haben wir diese Diskussion erneut aufgenommen. Inzwischen hat Perret ihre Meinung hinsichtlich der «Verachtung» Flauberts für seine oft «beschränkten» Protagonisten geändert.

2) «Wie schon öfter bemerkt wurde, vermitteln Perrets Einzelausstellungen auf den ersten Blick eher den Eindruck von Gruppenausstellungen.» Fabrice Stroun, «What art looks like, circa 1997 – Tomorrow, as seen through the eyes of someone else», in: *Mai-Thu Perret, Land of Crystal*, Christoph Keller Editions bei JRP-Ringier, Zürich 2008, S. 49.

3) Flugblatt und Plakat in *Land of Crystal*, S. 138.

4) Ibid., S. 136.

5) W.G. Sebald, «Ambros Adelwarth», in: *Die Ausgewanderten*, Die andere Bibliothek, Eichborn Verlag, Frankfurt am Main 1992, S. 118–119.

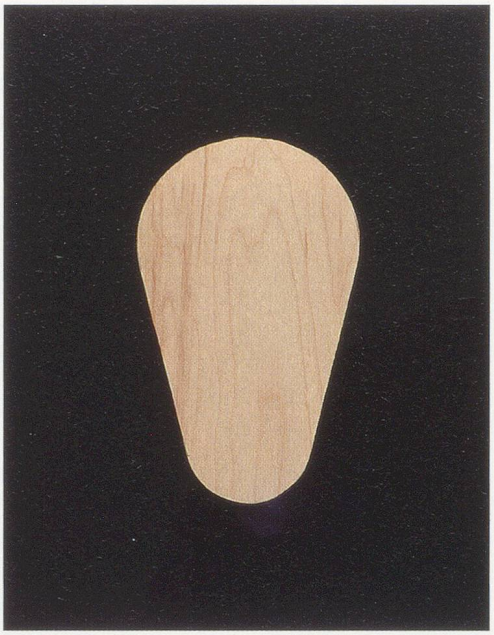
6) *Land of Crystal*, op. cit., S. 122.

7) Die Künstlerin selbst, in: *Mai-Thu Perret, Land of Crystal*, op. cit. (Anm. 2), S.169.

8) Steven Parrino, STOCKADE (EXISTENTIAL TRAP FOR SPEED FREAKS) (1988–91) oder auch UNTITLED (ca. 1988), in: *Steven Parrino*, Gagosian Gallery, New York 2007, S. 23, 35.

9) Ich möchte an dieser Stelle Fabrice Stroun danken für die zahlreichen geschwisterlichen Gespräche am Telefon, den Textaustausch usw.

10) Ausstellung und Katalog «L'art spirite» (18. März bis 5. Juni 2005), Collection de l'art brut, Lausanne.



JOHN MILLER

For a Set of Abandoned Futures

For several years, Mai-Thu Perret has framed many of her activities as an artist within a true life story: THE CRYSTAL FRONTIER. Not surprisingly, such an old-fashioned description telegraphs that the story itself is a fiction—and this is the case, at least superficially. While it may be a work in its own right, THE CRYSTAL FRONTIER is not even a story per se, nor even a full-fledged text. Consisting of diary fragments ostensibly written by members of an autonomous women's community formed in the desert of New Mexico, this narrative functions more as a context or a pretext for objects that Perret offers as artifacts from that collective. Founded in Year Zero, the New Ponderosa Commune, like the Jacobins of the French First Republic, initiates its own calendar. (Could the old Ponderosa be none other than the all-male ranch—Adam, Hoss, and Little Joe Cartwright plus their cook, Hop Sing—featured in the classic TV series, "Bonanza"?) This revolutionary nomenclature reflects her fictional activist Beatrice Mandell's goal to build a non-patriarchal society from the ground up. As expressed in THE CRYSTAL FRONTIER:

The decision to make [the commune] all-female did not stem from their personal hatred of men, but from Mandell's conviction that a truly non-patriarchal social organization had to be built from the ground up, starting with a core group of women who would have to learn how to be perfectly self-sufficient before being able to include men in the community. Mandell's theories were a mixture of classic feminist beliefs about the oppression of women, and what could best be described as her psychedelic-pastoral tendencies.[1)]

Within Perret's oeuvre, the New Ponderosa persists as an epistemological horizon: no beginning nor

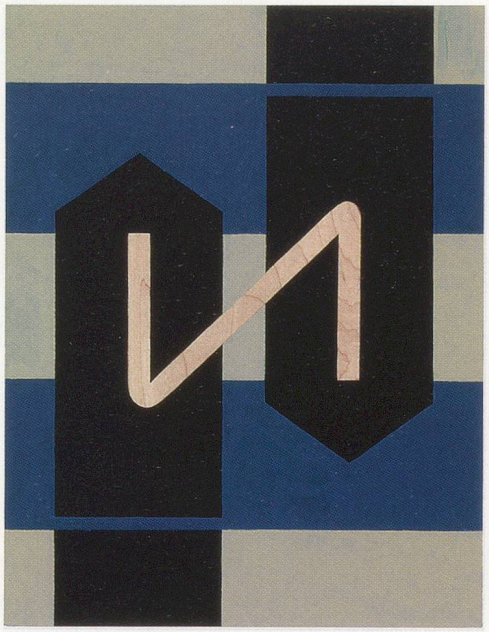
JOHN MILLER is an artist and writer based in New York and Berlin.

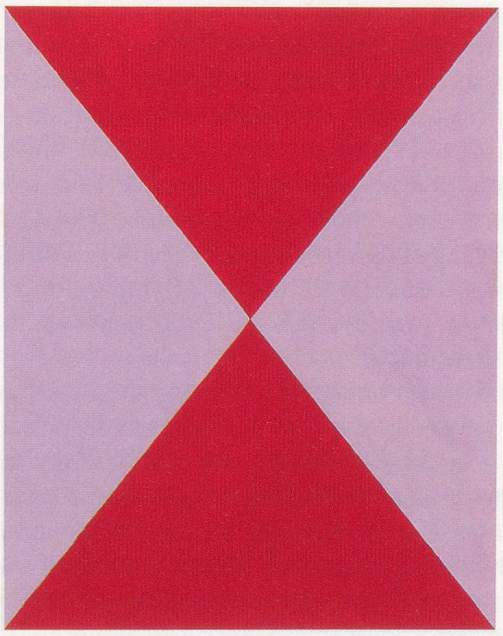
clockwise / im Uhrzeigersinn:
MAI-THU PERRET, LITTLE PLANETARY HARMONY
(detail inside the teapot), 2006, acrylic gouache
on plywood, 9 7/8" x 7 7/8" /
KLEINE PLANETARISCHE HARMONIE
(Detail in der Teekanne), Acryl-Gouache auf Sperrholz, 25 x 20 cm.

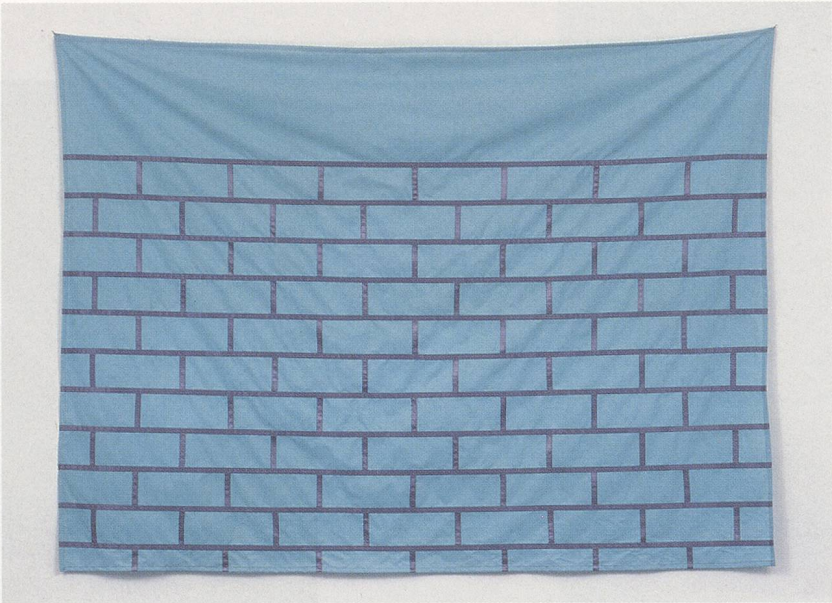
UNTITLED, 2006, acrylic gouache on plywood, 17 3/4 x 13 3/4" /
OHNE TITEL, Acryl-Gouache auf Sperrholz, 45 x 35 cm.

UNTITLED, 2005, acrylic gouache on plywood, 9 3/4 x 7 1/2" /
OHNE TITEL, Acryl-Gouache auf Sperrholz, 24,7 x 19,7 cm.

LITTLE PLANETARY HARMONY (detail inside the teapot), 2006,
acrylic gouache on plywood, 17 3/4 x 13 3/4" /
KLEINE PLANETARISCHE HARMONIE (Detail in der Teekanne),
Acryl-Gouache auf Sperrholz, 45 x 35 cm.







MAI-THU PERRET, BIKINI (MINT AND SILVER BRICKS), 2008, appliqué on cotton, 57 3/4 x 77 1/2" / BIKINI (PFEFFERMINZ-GRÜN UND SILBER ZIEGELSTEINE), Applikation auf Baumwolle, 147 x 197 cm.

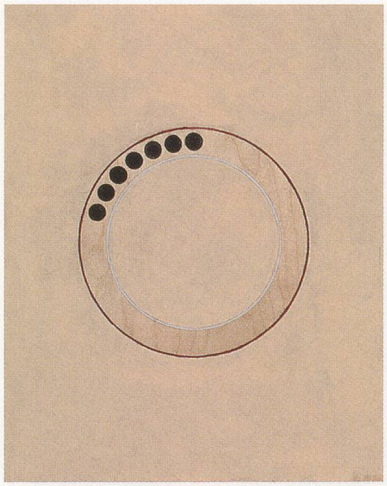
end, a zero-degree referent. She leaves it up to her readers and viewers to extrapolate from the seemingly arbitrary narrative shards that offer the only proof of its existence. Curiously, although the commune projects into the future, we look back at these like relics from a lost civilization. Hypothetically, every artifact Perret produces under this rubric would have a textual counterpart—and vice versa. Thus, nothing is ever either wholly present or absent.[2)] Of course, this arrangement, by hinting at ideology's imaginary aspect, is a subtle refutation of empiricism. Three key terms structure this evidence: feminism, handicraft, and utopia.

The New Ponderosa's stated goal is total autonomy: to begin anew, to survive outside patriarchal norms, and to forget those strictures entirely. In this, it reflects some of the feminist movement's originary impulses. For example, by raising horses and cattle and by selling handicraft products, Mandell and her followers strive for an uncompromised purity—in the desert no less, that most pure, empty, and spiritual of all places. Conversely, the city, big business, and industrialization all manifest patriarchal ills and unfreedom. In this, Perret lays out a highly romanticized dichotomy, whose moral absolutism is much akin to that which inflected the liberation movements of the 1960s and 70s. Feminism, black power, and gay rights all began as separatist constituencies that contested not only the mainstream, but also the mainstream's power to define their constituents as "others." This separatist phase represented both radical self-definition and visionary utopianism. It paved the way for the more sober, integrationist phase that followed about twenty years later. Integration, or reintegration, is characterized—in the U.S. especially—by middle-class equality, namely the freedom to practice any profession for which you qualify, to marry whomever you want, to live in any neighborhood you can afford. As crucial as these freedoms indeed are, they nonetheless help reproduce a bland middle-class consensus indexed to regular cycles of production and consumption. Clearly, the New Ponderosa establishes itself outside the concerns of any realpolitik. Here, freedom must be an absolute. The commune is post-pubescent and pre-menopausal: young, sexualized, yet abstinent. (None of the women whom Perret refers to as "girls" have children.) Time is suspended here. Other artists, such as

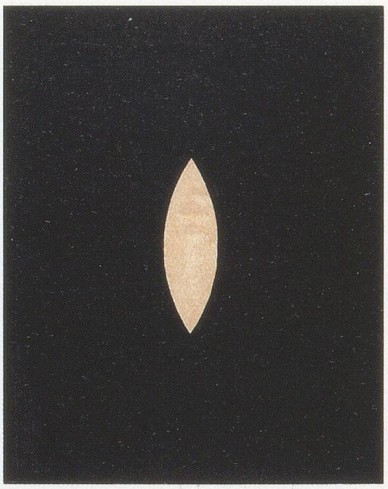
MAI-THU PERRET, UNTITLED (PACIFIER), 2006, appliqué on cotton fabric, 57 1/8 x 58 1/4" / OHNE TITEL (FRIEDENSSTIFTER), Applikation auf Baumwolle, 145 x 148 cm.

Justine Kurland and Marnie Weber, have conjured up the same demographic as an aesthetic trope, but none have so explicitly exposed its links between fantasy, freedom, and ideology. The girls (the commune members) approach the work of the commune in both a provisional and dilettantish fashion. If all else fails, they can fall back on Beatrice Mandell's trust fund. In contrast, one cannot help but wonder how so many women the world over routinely and anonymously carry out the brunt of agricultural work without the benefit of calling it a "project," or even the impulse to do so. By inviting such comparisons, Perret seems to suggest the tenuousness of ideological formulations. Nonetheless, she holds out for unbridled utopianism, where even the most fantastic imaginings of Charles Fourier, for example, might engender a revolutionary teleology.

For Beatrice Mandell, handicraft holds out the promise of political and economic autonomy. By working with their hands and a few modest tools, the commune's women can command their own means of production. They can eliminate machines and, by extension, their dependence on the patriarchy. Of course, what crafts may mean in a broader social arena is far less clear cut. Dissident sociologist Thorstein Veblen, for one, castigated the Arts and Crafts Movement as an outdated and deliberately wasteful means of facture that serves an exclusively invidious social function. Of course, this is also how Veblen construed all aestheticism. At the very least, in the wake of the technical perfection that industrial manufacture makes so readily available, craft becomes convoluted: a fetish. According to the logic of high modernism, craft is also the opposite of fine art. In mass culture, craft typically devolves into hobbies, namely the escapist pursuit of producing only nominally useful things, a pretext for busy work. In his well-known work, MORE LOVE HOURS THAN CAN EVER BE REPAID (1987), Mike Kelley interrogated this debasement of craft. In turn, Jim Shaw's magnum opus, THE DONNER PARTY (2003), allegorically reconfigured the collectivized craft of Judy Chicago's THE DINNER PARTY (1974–1979) via cannibalism as the horrible price of survival. More recently, Michael Smith and Joshua White proposed a fictive artist colony, QuinQuag, that first relied on reproducing JFK-style rockers to sustain itself and then tried to reinvent itself as a wellness center.[3)] Perret's work, too, is a meta-commentary on craft as a rebus of social values. For her, however, the failure of craft does not mean that the values it aspires to are necessarily bankrupt. Rather, such failure, as unrealized aspirations, still counts as real historical material that awaits posthumous redemption: the principle of play as the basis for work. This attitude is further inflected by Perret's never having studied studio art. One might argue that, lacking the technical training to make things the "right" way, she must always resort to handicraft. Conversely, one might also argue that the articulation of theoretical discourse counts as the most important skill learned in art school, one that reduces traditional artistic techniques to mere craft. The latter, of course, would privilege Perret's conceptual position as a producer and legitimate her indifference to the properly made artwork. To complicate matters further: Clement Greenberg saw the modernist artwork's claim to autonomy as a bulwark



MAI-THU PERRET, UNTITLED (CIRCLE ON PARMA), 2006, appliqué on cotton fabric, 57 1/8 x 58 1/4" / OHNE TITEL (KREIS AUF PARMA), Applikation auf Baumwolle, 145 x 148 cm.



MAI-THU PERRET, UNTITLED, 2007, acrylic gouache on plywood, 9 3/4 x 7 1/2" / OHNE TITEL, Acryl-Gouache auf Sperrholz, 24,7 x 19,7 cm.

against the culture industry's ongoing instrumentalization. Embedded in Greenberg's formulation is a social model—one echoed by the New Ponderosa.

Initially, what utopia might or might not mean seems obvious: a better life than one available under current social conditions. Utopia is seldom presumed to be the product of cautious planning and compromise. Rather, it is the clearing away of anything that inhibits freedom, even though it presents itself as the opposite of coercion. Yet, freedom for one does not necessarily yield freedom for all. As Walter Benjamin argued: every cultural artifact is also a record of barbarism.[4)] By situating her provisional utopia in the southwestern United States, Perret engages a specific history. During the eighteenth and nineteenth centuries especially, America's expanding frontier held out the promise of religious and economic freedom for waves of European immigrants. They conceptualized this frontier landscape as a blank slate, despite the very real presence of indigenous American civilizations. With no intended irony, the new settlers referred to this frontier as God's Country. Here, on the American frontier, Charles Fourier's ideas took root as well, inspiring, among others, the socialist commune *La Réunion* near what would become Dallas, Texas.

Although yoga and psychedelics are the closest the New Ponderosa ever comes to religion, Beatrice Mandell's project parallels that of the Shakers, particularly as Dan Graham portrays them as precursors to punks in his 1982–84 video *Rock My Religion.* Formed in 1747 in Manchester, England, the Shakers renounced the brutal industrialization of England and fled to the United States to form communities based on sexual abstinence and ecstatic religious experience. Among other things, the Shakers went on to produce architecture and furniture distinguished by a functional simplicity and elegance that anticipates modernist design. The Shaker practice of sexual abstinence, however, means that the sect cannot perpetuate itself, outside of the conversion of others to the faith. This would render it a kind of historical anomaly; as of 2006, the sect had dwindled to just four members.

Some passages in THE CRYSTAL FRONTIER seem to cast doubt not only on the universality of utopia—but also on its very recognizability. An essay appearing in the New Ponderosa's newsletter, titled "Diotima Schwarz on Drama Trance or the Shakers and the Punks," asks, "Does the trance allow you to escape the mechanization of your body and your mind by capitalist society or is it actually just another form of

mechanical compulsion?"[5] In a letter to a would-be initiate, "Marina" ruefully writes, "Although you made every polite effort to keep a restrained and gentle composure, I saw very well that you were startled by what you witnessed here. You probably thought that the decorations were bizarre, the furniture uncomfortable, and our attitude incomprehensible."[6] Here, Perret seems to relish the entire enterprise's highly mannered aspect.

Among other things, Charles Fourier can be credited with the idea of the parallel universe as well as originating the word *féminisme.*[7] Indeed, he posited an alternate universe at the juncture of every decision anyone makes. This kind of universalism implies that nothing is ever repressed and that nothing is ever lost. Indeed, everything is always recovered. In her book, *Mirror Travels: Robert Smithson and History*, Jennifer L. Roberts argues that Smithson embraced a similarly synchronic and all-inclusive model of time via the logic of crystal growth, which is a process of ongoing accretion. In "The Crystal Land," he describes the suburban terrain of New Jersey as follows: "The highways crisscross through the towns and become man-made geological networks of concrete. In fact, the entire landscape has a mineral presence. From the shiny chrome diners to glass windows of shopping centers, a sense of the crystalline prevails."[8]

Of course, if utopia were to fail to distinguish itself from what is already everyday life, the ultimate disillusionment would be mind-numbing. Is the alternative, then, science fiction?

MAI-THU PERRET, HEROINE OF THE PEOPLE (BIG GOLDEN ROCK), 2005, wire, papier-mâché, acrylic paint, gold leaf, 42 1/8 x 29 1/2 x 29 1/2" / HELDIN DES VOLKES (GROSSER GOLDFELS), Draht, Papiermaché, Acryl, Blattgold, 107 x 75 x 75 cm.

1) Mai-Thu Perret, "The Crystal Frontier," *Mai-Thu Perret: Land of Crystal* (Zurich: Christoph Keller Editions, JRP Ringier, 2008), p. 109.
2) This form of presentation is partly indebted to Mary Kelly's *Post-Partum Document* (1973–1979): the dialectic between object and text, the reconstruction of a narrative from artifacts, and the pretense of an empirical approach wedded to a critique of the same. In this regard, the difference between Kelly's position and Perret's is nominally that of fact versus fiction.
3) In 1955, to ease his chronic back pain John F. Kennedy's physician, Dr. Janet Travell, recommended he use a rocking chair as a mild form of exercise. Kennedy purchased an inexpensive, oak, Appalachian rocker and became so attached to it that he bought copies of the chair for Camp David, Hyannis Port, and Palm Beach. Later, this led to a popular fascination with "authentic" Kennedy rockers. See http://www.orwelltoday.com/jfkhealth.shtml.
4) In his last essay, "Theses on the Philosophy of History," Walter Benjamin wrote: "There is no document of civilization which is not at the same time a document of barbarism. And just as such a document is not free of barbarism, barbarism taints also the manner in which it was transmitted from one owner to another. A historical materialist therefore dissociates himself from it as far as possible. He regards it as his task to brush history against the grain." See Walter Benjamin, "Thesis on the Philosophy of History" in Hannah Arendt, ed., *Illuminations: Walter Benjamin, Essays and Reflections* (New York: Schocken Books, 1969), pp. 243–264; 256–257.
5) See note 1, p. 144.
6) Ibid, p. 147.
7) http://en.wikipedia.org/wiki/Charles_Fourier
8) Robert Smithson, "The Crystal Land" (1966) in *Robert Smithson: The Collected Writings*, (ed.) Jack Flam (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1996), p. 8. Originally published: *The Writings of Robert Smithson*, Nancy Holt, ed. (New York: New York University Press, 1979).

clockwise / im Uhrzeigersinn:
MAI-THU PERRET, UNSOLD GOODS A THOUSAND YEARS OLD, 2008, glazed ceramic, 18 1/2 x 14 1/8 x 4 3/4" / Glasierte Keramik, 47 x 36 x 12 cm.

DRUM! DRUM! DRUM! DRUM!, 2008, glazed ceramic, 19 3/4 x 16 1/4 x 2 1/2" / Glasierte Keramik, 50 x 41 x 6 cm.

NOT THIS, NOT THIS, NOT THIS, 2008, glazed ceramic, 29 1/2 x 29 1/8 x 8 5/8" / Glasierte Keramik, 75 x 74 x 22 cm.

IF YOU ARE UNCLEAR ABOUT 3, 8 AND 9, THEN ABOUT THE WORLD YOU WILL HAVE MANY THOUGHTS, 2008, glazed ceramic, 18 3/4 x 14 3/8 x 2" / Glasierte Keramik, 47,5 x 36,5 x 5 cm.

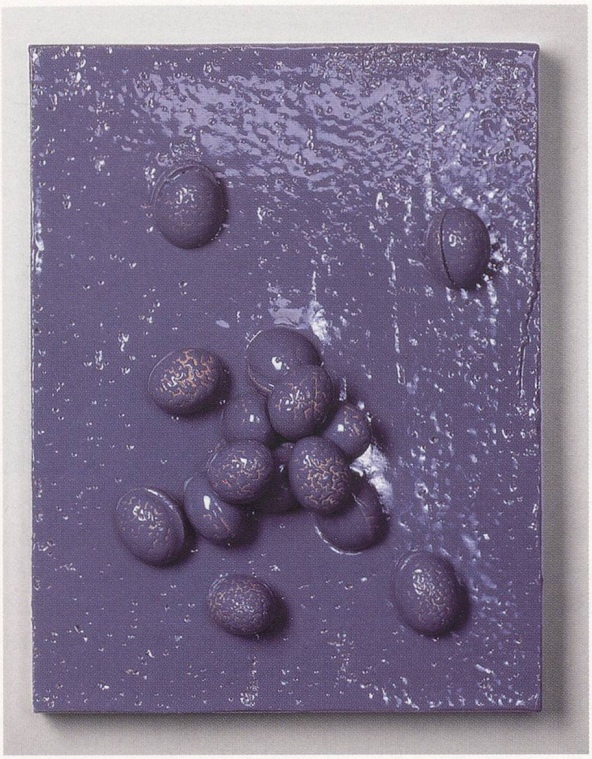
JOHN MILLER

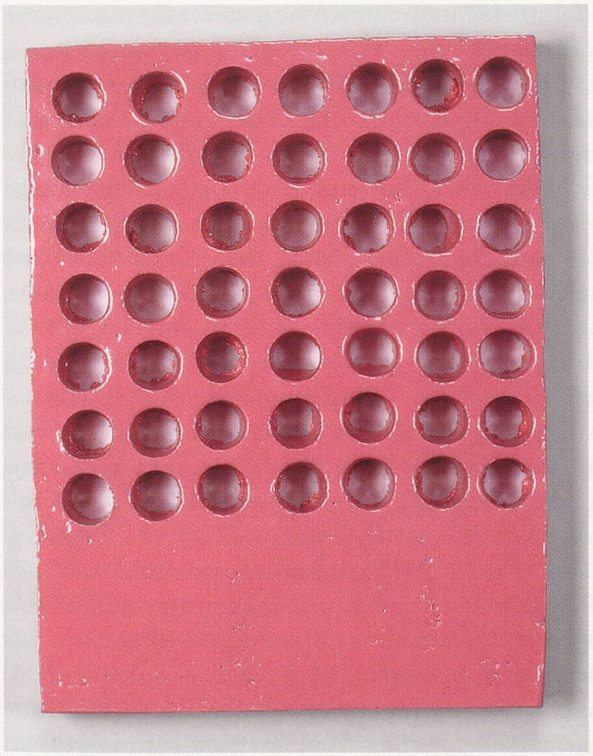
Aufgegebene Varianten der Zukunft

Jahrelang hat Mai-Thu Perret viele ihrer künstlerischen Aktivitäten vor dem Hintergrund einer realen Geschichte präsentiert: THE CRYSTAL FRONTIER. Natürlich ist eine derart traditionelle Form der Darstellung ein Wink mit dem Zaunpfahl, dass diese Geschichte selbst schon Fiktion sein könnte – und das ist auch der Fall, zumindest oberflächlich betrachtet. THE CRYSTAL FRONTIER ist zwar ein eigenständiges Kunstwerk, aber keine richtige Geschichte, ja nicht einmal ein vollständiger Text. Dieser besteht aus Tagebuchfragmenten, die angeblich von den Mitgliedern einer autonomen, in der Wüste von New Mexico gegründeten Frauengemeinschaft stammen. Doch dieser erzählerische Rahmen dient lediglich als Kontext oder Vorwand für die Objekte, die Perret als Produkte dieses Kollektivs präsentiert. Gegründet im Jahre Null führt die Neue-Ponderosa-Kommune eine eigene Zeitrechnung ein, wie die Jakobiner zur Zeit der ersten Republik in Frankreich. (Ist der Name vielleicht eine Anspielung auf die alte, rein männliche Ponderosa-Ranch aus der bekannten Fernsehserie *Bonanza*, bestehend aus Adam, Hoss und Little Joe Cartwright sowie dem Koch, Hop Sing?) Die revolutionäre Terminologie entspricht dem Ziel von Perrets fiktiver Aktivistin Beatrice Mandell, eine von Grund auf neue, nicht patriarchale Gesellschaft aufzubauen. Oder wie es in THE CRYSTAL FRONTIER heisst:

Die Entscheidung, die Kommune rein weiblich zu gestalten, entsprang nicht dem persönlichen Männerhass dieser Frauen, sondern Mandells Überzeugung, dass eine

JOHN MILLER ist bildender Künstler und Publizist. Er lebt in New York und Berlin.

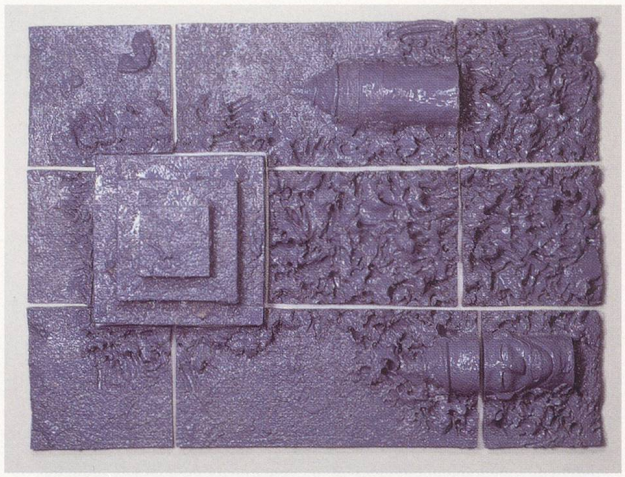




echte nicht patriarchale Gesellschaft von Grund auf neu aufgebaut werden musste, ausgehend von einer Kerngruppe von Frauen, die zuerst lernen mussten, vollkommen autark zu leben, bevor sie auch Männer aufnehmen konnten. Mandells Theorien sind eine Mischung aus klassisch feministischem Gedankengut über die Unterdrückung der Frau und Mandells persönlichem Hang zum, sagen wir, Psychedelisch-Pastoralen.[1)]

Als erkenntnistheoretischer Horizont bleibt die Neue Ponderosa durch das gesamte Œuvre Perrets hindurch präsent: ohne Anfang und Ende, ein Nullreferent. Die Künstlerin überlässt es dem Publikum, aus den scheinbar willkürlichen, narrativen Bruchstücken, den einzigen Indizien für die Existenz dieser Gemeinschaft, seine Schlüsse zu ziehen. Und obwohl die Kommune zukunftsorientiert ist, schauen wir seltsamerweise auf ihre Relikte zurück, als stammten sie aus einer untergegangenen Kultur. Theoretisch existiert zu jedem Artefakt, das Perret in diesem Rahmen produziert, ein entsprechender Text – und umgekehrt. So ist nichts je wirklich präsent oder völlig abwesend.[2)] Natürlich ist diese Struktur eine unterschwellige Absage an den Empirismus, da sie auf den imaginären Aspekt jeder Weltanschauung verweist. Die Ordnung des Materials erfolgt durch drei Schlüsselbegriffe: Feminismus, Handwerk und Utopie.

Das erklärte Ziel – darin spiegeln sich einige Impulse der Frauenbewegung – der Neuen Ponderosa ist die totale Autonomie: der Neubeginn, das Überleben ausserhalb patriarchaler Normen und die vollkommene Tilgung der mit diesen verbundenen Einschränkungen. Beispielsweise indem sie Pferde und Vieh züchten und handwerkliche Produkte verkaufen; aber Mandell und ihre Anhängerinnen streben nach makelloser Reinheit – mitten in der Wüste, diesem reinen, leeren und spirituellsten aller Orte. Städte, Grosskonzerne und Industrialisierung verkörpern dagegen patriarchale Missstände und Unfreiheit. Damit baut Perret einen extrem romantisierten Antagonismus auf, dessen moralische Absolutheit jenem gleicht, der bei den Befreiungsbewegungen der 60er- und 70er-Jahre zu Entgleisungen führte. Feminismus, Black Power sowie Schwulen- und Lesbenbewegung haben alle als separate Zirkel begonnen, die nicht nur die Mainstream-Kultur in



MAI-THU PERRET, WHAT A PITY, ALL THAT WORK FOR NOTHING, 2008, glazed ceramic, 47 5/8 x 63 3/8 x 11" / WIE SCHADE, DIE GANZE ARBEIT WAR UMSONST, glasierte Keramik, 121 x 161 x 28 cm.

Frage stellten, sondern auch deren Macht, die Mitglieder einer Bewegung als «andere» auszugrenzen. Diese separatistische Phase stand zugleich für radikale Selbstbestimmung und eine visionäre, utopische Haltung. Sie ebnete den Weg für die nüchternere Integrationsphase, die rund zwanzig Jahre später folgen sollte. Integration oder Reintegration zeichnen sich – besonders in den USA – durch Chancengleichheit innerhalb der Mittelklasse aus, nämlich durch freie Berufswahl (entsprechend den vorhandenen Qualifikationen), freie Wahl des Ehepartners und freie Wahl des Wohnortes (im Rahmen der eigenen finanziellen Möglichkeiten). So wichtig diese Freiheiten auch sind, tragen sie dennoch zur Erhaltung eines langweiligen mittelständischen Konsenses bei, der sich an regelmässige Produktions- und Konsumzyklen anpasst. Die Neue Ponderosa positioniert sich dagegen eindeutig ausserhalb jeglicher realpolitischer Interessen. Hier muss Freiheit eine absolute Grösse sein. Die Kommune ist postpubertär und präklimakterisch: jung, sexbetont, aber enthaltsam (keine der Frauen, die Perret als «Mädchen» bezeichnet, hat Kinder). Die Zeit ist aufgehoben. Andere Künstlerinnen, etwa Justine Kurland oder Marnie Weber, haben dieselbe Bevölkerungsgruppe

als ästhetische Trope heraufbeschworen, aber keine hat die Zusammenhänge zwischen Phantasie, Freiheit und Weltanschauung so explizit herausgearbeitet. Die Mädchen (Mitglieder der Kommune) gehen die Arbeit in der Kommune ebenso provisorisch wie dilettantisch an. Wenn alles schief läuft, können sie immer noch auf Beatrice Mandells Treuhandfonds zurückgreifen. Dagegen kann man sich nur wundern, dass so viele Frauen auf der ganzen Welt Tag für Tag anonym die Hauptlast der landwirtschaftlichen Arbeit tragen, o h n e die Genugtuung, ihre Arbeit als «Projekt» zu verstehen oder dies auch nur als Wunsch zu formulieren. Indem sie solche Vergleiche nahelegt, scheint Perret auf die Fadenscheinigkeit ideologischer Formeln zu verweisen. Dennoch beharrt sie auf einem uneingeschränkt utopischen Denken, das selbst die verrücktesten Phantasien, etwa eines Charles Fourier, als mögliche Ziele einer Revolution zulässt.

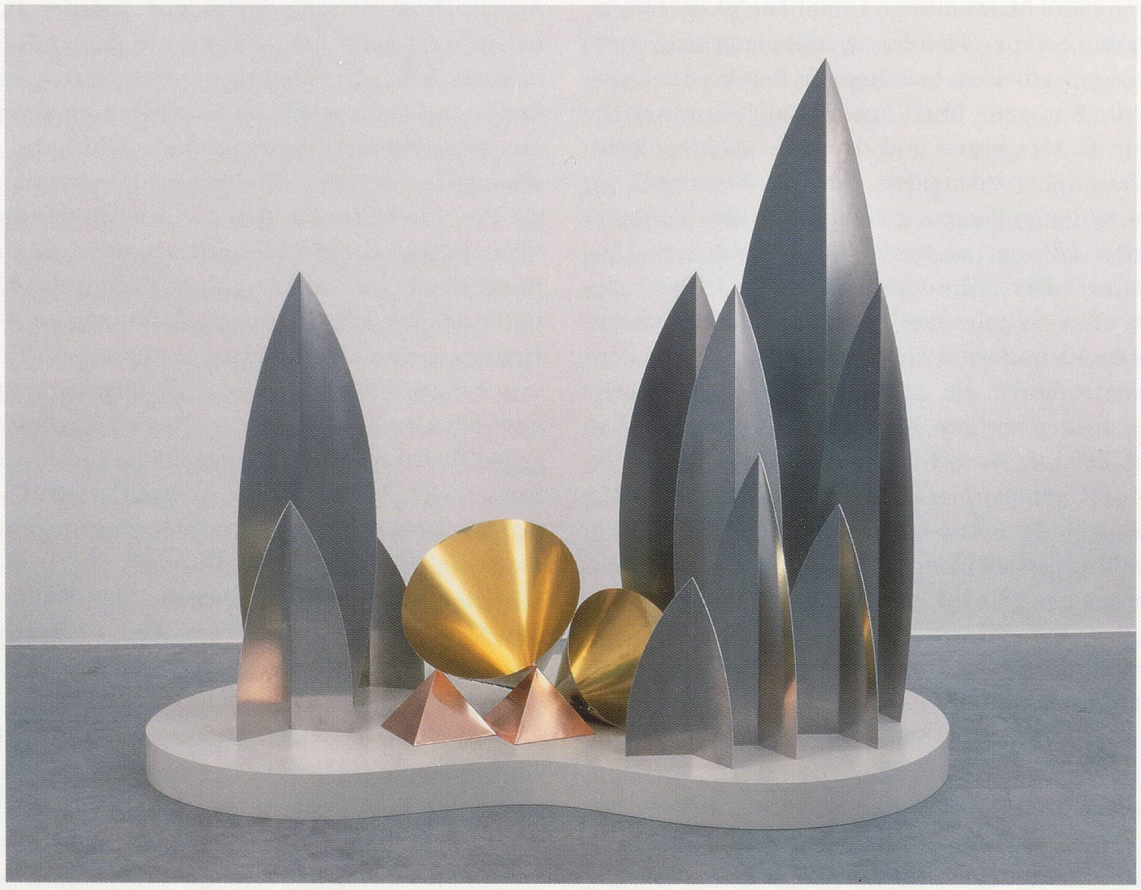
Für Beatrice Mandell gewährleistet das Handwerk politische und ökonomische Unabhängigkeit. Indem sie mit den eigenen Händen und wenigen einfachen Werkzeugen arbeiten, behalten die Frauen der Kommune die Kontrolle über ihre Produktionsmittel. So können sie Maschinen und damit die Abhängigkeit vom Patriarchat vermeiden. Was das Handwerk in einem weiter gefassten gesellschaftlichen Rahmen bedeuten könnte, ist natürlich weit weniger klar erkennbar. Der dissidente Soziologe Thorstein Veblen etwa geisselte das Arts-and-Crafts-Movement als überholte und vorsätzlich verschwenderische Produktionsmethode, die ausschliesslich einem gesellschaftlich ungerechten Zweck diene. Natürlich hat Veblen jede ästhetische Motivation so beurteilt. Zumindest erhält das Handwerkliche infolge der technischen Perfektion, die in der industriellen Herstellung so leicht erreicht werden kann, etwas Gewundenes und wird zum Fetisch. Folgt man der Logik der Hochmoderne, so ist Handwerk auch das Gegenteil von Kunst. In der Massenkultur verkommt das Handwerk gewöhnlich zum Hobby und dient damit dem eskapistischen Ziel, nur dem Namen nach nützliche Dinge zu produzieren, ein Vorwand für emsiges Arbeiten. In seinem bekannten Werk, MORE LOVE HOURS THAN CAN EVER BE REPAID (Mehr Stunden liebevoller Zuwendung, als je vergütet werden können, 1987), hinterfragte Mike Kelley diese Entwertung des Handwerks. Jim Shaws Opus magnum, THE DONNER PARTY (2003), wiederum stellte das kollektivierte Handwerk von Judy Chicagos THE DINNER PARTY (1974–1979) allegorisch nach, und zwar mittels Kannibalismus, dem schrecklichen Preis des Überlebens. In jüngerer Zeit inszenierten Michael Smith und Joshua White eine fiktive Künstlerkolonie, QuinQuag, die für ihren Lebensunterhalt zunächst Schaukelstühle nach dem Muster desjenigen von J. F. Kennedy reproduzierte und sich später als Wellness Center neu zu definieren versuchte.[3)] Auch Perrets Werk ist ein Metakommentar zum Handwerk als Symbol sozialer Werte. Für sie bedeutet das Scheitern des Handwerks jedoch nicht, dass die Werte, die es verkörpert, notwendig hinfällig sind. Vielmehr zählt solch ein Scheitern, in Gestalt nicht erfüllter Ansprüche, immer noch als echtes historisches Material, das auf seine postume Erlösung wartet: das Prinzip des Spiels als Basis der Arbeit. Diese Haltung dürfte auch von der Tatsache beeinflusst sein, dass Perret nie bildende Kunst studiert hat. Man könnte argumentieren, dass sie immer auf Handarbeit zurückgreifen muss, weil ihr die technische Ausbildung dazu fehlt, die Dinge «richtig» zu machen. Andrerseits könnte man auch die Position vertreten, dass die Analyse des theoretischen Diskurses das Wichtigste sei, was man an einer Kunstschule lernen kann, eine Fähigkeit, die alle traditionellen künstlerischen Techniken zu blossem Handwerk degradiert. Letzteres würde natürlich Perrets konzeptuelle Position als Produzentin stärken und wäre eine Legitimation ihrer Gleichgültigkeit gegenüber dem «richtig gemachten» Kunstwerk. Die Sache wird jedoch noch komplizierter: Clement Greenberg betrachtete den Autonomieanspruch des modernen Kunstwerks als Bollwerk gegen die fortschreitende Instrumentalisierung der Kulturindustrie. Greenbergs Formulierung liegt ein bestimmtes Gesellschaftsmodell zugrunde – eines, das auch in der Neuen Ponderosa anklingt.

Was Utopia bedeuten könnte oder nicht, scheint zunächst auf der Hand zu liegen: ein besseres Leben, als unter den gegenwärtigen gesellschaftlichen Bedingungen möglich ist. Die Utopie wird selten als Produkt umsichtiger Planung und Kompromisse ver-

standen. Vielmehr steht sie für das Abschaffen von allem, was der Freiheit hinderlich ist, sie gibt sich als das Gegenteil von Zwang aus. Doch die Freiheit des Einzelnen garantiert nicht unbedingt die Freiheit aller. Wie Walter Benjamin meinte: Jedes kulturelle Artefakt ist auch eine Erinnerung an die Barbarei.[4)] Indem Perret ihre provisorische Utopie im Südwesten der Vereinigten Staaten ansiedelt, stellt sie den Bezug zu einem spezifischen historischen Hintergrund her. Vor allem im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert verhiessen die sich immer weiter vorschiebenden Grenzen Amerikas den in Wellen eintreffenden Einwanderern aus Europa religiöse und wirtschaftliche Freiheit. Ungeachtet der sehr realen Präsenz der amerikanischen Urbevölkerung und ihrer Kultur, galt ihnen dieses Grenzland als leerer Freiraum. Und ohne den geringsten Hauch von Ironie bezeichneten die neuen Siedler das Gebiet als «Land Gottes» (God's Country). Hier fielen auch Charles Fouriers Ideen auf fruchtbaren Boden und führten unter anderem zur Gründung der sozialistischen Gemeinde La Réunion, nahe dem späteren Dallas, Texas.

Obwohl auf der Neuen Ponderosa allenfalls Yoga und Drogen noch entfernt an Religion erinnern, weist Beatrice Mandells Vorhaben Parallelen zu jenem der Shaker auf, besonders wenn man bedenkt, dass Dan Graham diese in seinem Video *Rock My Reli-*

MAI-THU PERRET, WHITE SANDS, 2008, aluminum, brass, copper, lacquered wood, 73 3/4 x 51 1/4 x 55" / WEISSER SAND, Aluminium, Messing, Kupfer, Holz lackiert, 187 x 130 x 140 cm.



gion (1982–84) als Vorläufer der Punks darstellt. 1747 in Manchester, England, gegründet, kehrten die Shaker der rücksichtslosen Industrialisierung Englands den Rücken und flohen in die Vereinigten Staaten, wo sie Gemeinschaften bildeten, die sexuelle Enthaltsamkeit und ekstatische religiöse Erfahrungen zu ihren Prinzipien erklärten. Daneben produzierten sie weiterhin Bauten und Möbel von einer funktionellen Schlichtheit und Eleganz, die das Design der Moderne antizipierten. Ihre Praxis der sexuellen Enthaltsamkeit bedeutet jedoch, dass die Sekte sich nicht am Leben erhalten kann, es sei denn durch das Bekehren anderer. Dies macht sie zu einer Art historischen Anomalie; bis 2006 war die Sekte auf vier Mitglieder geschrumpft.

Einige Passagen in THE CRYSTAL FRONTIER scheinen nicht nur die Universalität des Utopischen in Zweifel zu ziehen, sondern auch die Möglichkeit, diese überhaupt zu erkennen. Ein Essay im Newsletter der Neuen Ponderosa mit dem Titel «Diotima Schwarz on Drama Trance or the Shakers and the Punks» stellt die Frage: «Erlaubt uns die Trance, der Mechanisierung unseres Körpers und Geistes durch die kapitalistische Gesellschaft zu entfliehen, oder ist sie im Grunde nur eine andere Form mechanischen Zwangs?»[5] In einem Brief an eine Neuanwärterin schreibt «Marina» bedauernd: «Obwohl du höflich darum bemüht warst, Zurückhaltung und Nachsicht zu üben, habe ich deutlich gesehen, dass du erschrocken bist über das, was du hier miterlebt hast. Du fandest die Ausstattung wahrscheinlich bizarr, die Möbel unbequem und unser Gebaren unverständlich.»[6] Hier scheint Perret den extrem manirierten Aspekt des Ganzen voll auszukosten.

Unter anderem ist Charles Fourier die Idee des Paralleluniversums zuzuschreiben, aber auch die Erfindung des Ausdrucks *féminisme*.[7] Tatsächlich postulierte er zu jedem kritischen Punkt, an dem jemand eine Entscheidung traf, ein alternatives Universum. Diese Art von Universalismus impliziert, dass nichts je unterdrückt wird und nichts je verloren geht. Tatsächlich wird alles immer wieder geborgen. In ihrem Buch *Mirror Travels: Robert Smithson and History* vertritt Jennifer L. Roberts die These, dass Smithson ein ähnlich synchrones, alles mit einschliessendes Zeitmodell entwickelt habe, und zwar anhand der Logik der Kristallbildung, einem fortwährenden Wachstumsprozess. In «Das Kristall-Land» beschreibt er die Vorstädte von New Jersey wie folgt: «Die Autobahnen kreuz und quer durch die Städte bilden ein menschengemachtes geologisches Netz aus Beton. (...) Von den chromglänzenden Diners zu den gläsernen Fenstern der Einkaufszentren herrscht der Eindruck des Kristallinen.»[8]

Eines ist klar: Falls die Utopie es nicht schaffen sollte, sich vom bereits alltäglich Gewordenen abzuheben, würde diese letzte Enttäuschung unser Denken lahmlegen. Heisst die Alternative demnach Science-Fiction?

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Mai-Thu Perret, «The Crystal Frontier», in: *Mai-Thu Perret: Land of Crystal,* Christophe Keller Editions, JRP Ringier, Zürich 2008, S. 109 (Zitat aus dem Engl. übers.).
2) Diese Art der Darstellung ist teilweise Mary Kellys *Post-Partum Document* (1973–1979) zu verdanken: die Dialektik zwischen Objekt und Text, die Rekonstruktion eines narrativen Zusammenhangs aufgrund von Artefakten sowie das Vortäuschen eines empirischen Ansatzes in Verbindung mit einer Kritik desselben. Die Differenz zwischen Kellys und Perrets Position entspricht jener zwischen Realität und Fiktion.
3) 1955 empfahl Dr. Janet Travell, die Ärztin John F. Kennedys, diesem zur Linderung seiner chronischen Rückenschmerzen einen Schaukelstuhl als sanftes Rückentraining. Kennedy kaufte einen billigen Schaukelstuhl aus Eiche, der ihm so lieb wurde, dass er weitere Exemplare für Camp David, Hyannis Port und Palm Beach kaufte. Dies machte die «authentischen» Kennedy-Schaukelstühle später zu beliebten Sammlerstücken. Siehe dazu: http://www.orwelltoday.com/jfkhealth.shtml.
4) In seinem letzten Essay schrieb Walter Benjamin: «Es [das Kulturgut] ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein. Und wie es selbst nicht frei ist von Barbarei, so ist es auch der Prozess der Überlieferung nicht, in der es von dem einen an den andern gefallen ist. Der historische Materialist rückt daher nach Massgabe des Möglichen von ihr ab. Er betrachtet es als seine Aufgabe, die Geschichte gegen den Strich zu bürsten.» Vgl. Walter Benjamin, «Über den Begriff der Geschichte», in: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften,* ausgew. v. Siegfried Unseld, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977, S. 254 (These VII).
5) Siehe Anm. 1., S. 144.
6) Ebenda, S. 147.
7) Siehe http://de.wikipedia.org/wiki/Charles_Fourier
8) Robert Smithson, «Das Kristall-Land» (1966), in: *Robert Smithson, Gesammelte Schriften,* hrsg. v. Eva Schmidt und Kai Vöckler, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2000, S. 25. (Amerikanische Originalausgabe: *The Writings of Robert Smithson,* hrsg. v. Nancy Holt, New York University Press, New York 1979.)

EDITION FOR PARKETT 84

MAI-THU PERRET WITH LIGIA DIAS

A PORTABLE APOCALYPSE BALLET (RED RING), 2008

Sculpture, opaque non-toxic polyurethane resin, color cast with instant polyurethane pigments.
Clothing designed by Ligia Dias, beige viscose fabric with white accents and metal buttons, black leather belt.
Modacrylic light brown wig. Solid cast polyurethane resin base, painted.
Neon ring powered by 12 V CE and UL approved universal wall adapter.
14 3/4 x 7 x 7", production by Gamla Model Makers, Feasterville, PA, USA.
Ed. 45/XX, signed and numbered certificate.

Skulptur, opakes, nicht-toxisches Polyurethan, gegossen mit Polyurethan-Farbpigmenten.
Kleidung entworfen von Ligia Dias, beiges Viscosegewebe, weisse Bordüren, Metallknöpfe, schwarzer Ledergürtel, hellbraune Acryl-Perücke. Gegossener Polyurethan-Fuss, bemalt.
12-V-Neonring mit UL- und CE-Zeichen, mit Adapter.
37,5 x 17,8 x 17,8 cm, Produktion: Gamla Model Makers, Feasterville, PA.
Auflage: 45/XX, signiertes und nummeriertes Zertifikat.