

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

Artikel: Zoe Leonard : the paperwork of the poor = Papierkram der armen Leute

Autor: Lebovici, Elisabeth / Hawkes, Sophie / Gutberlet, Caroline

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-681029>

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: 22.02.2026

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

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

THE PAPERWORK

ELISABETH LEBOVICI

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-

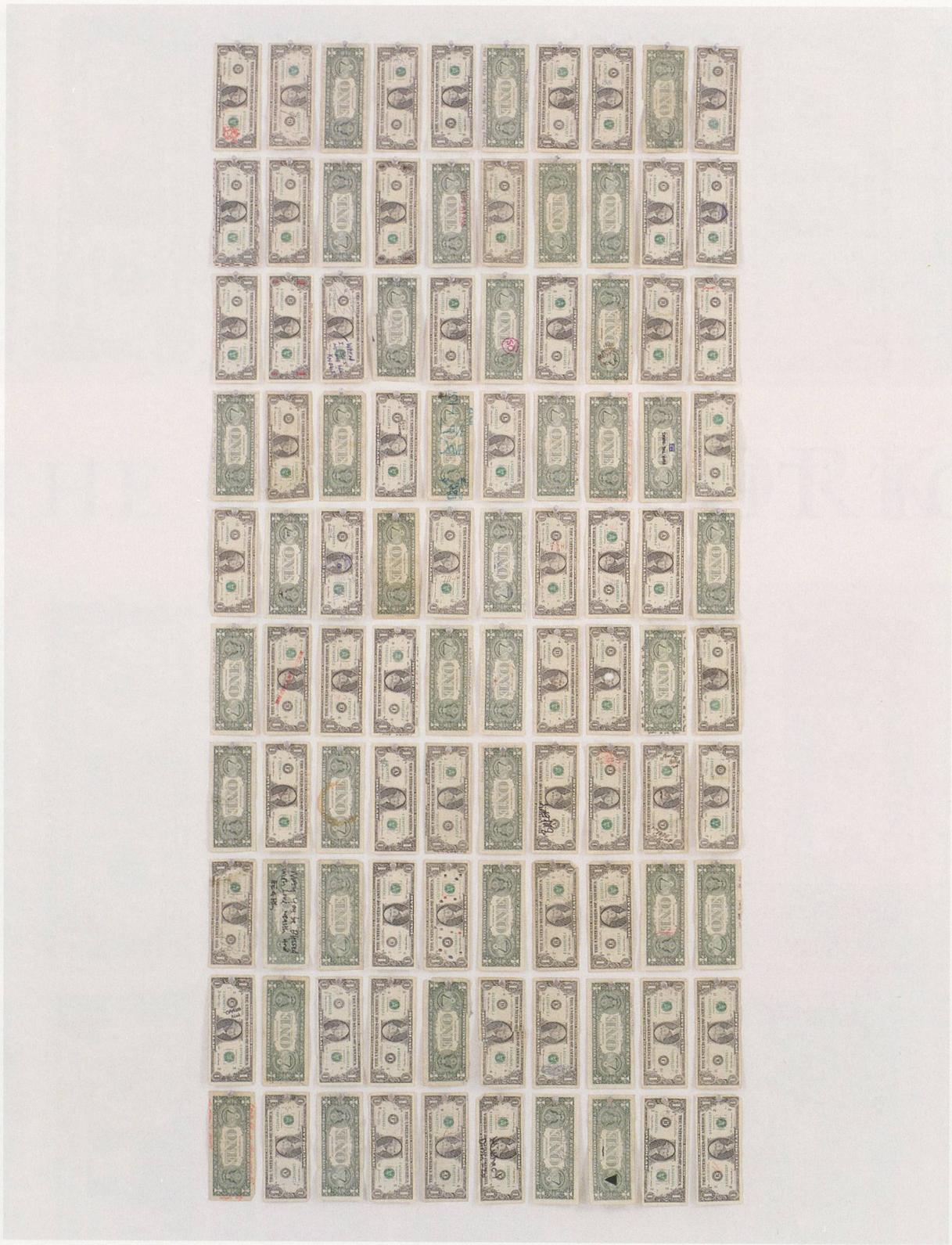
ELISABETH LEBOVICI is an art critic and historian based in Paris.



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.wherogeorge.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.

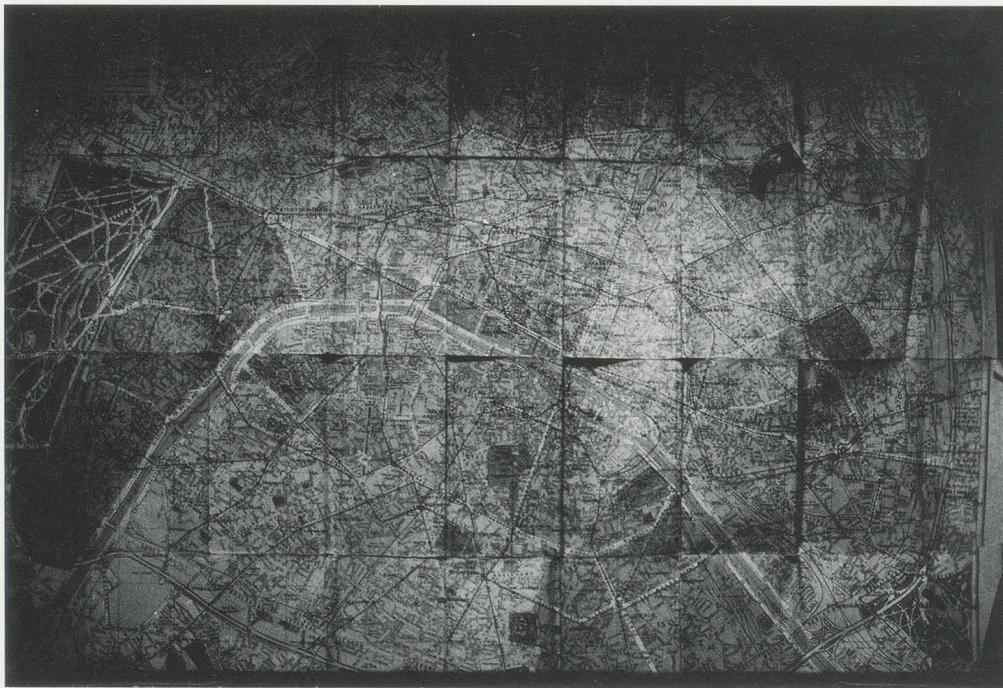
It was this same sense of unfurling that I felt when viewing the large retrospective of Leonard's photographs at Fotomuseum Winterthur in the winter of 2007. In these images of geographical maps (or of a globe of the earth), which the artist produced around 1989–90, Japan, Paris, and Krakow appear as 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 indexes 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 STANDS⁷⁾—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 one 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, geshminkt, 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».

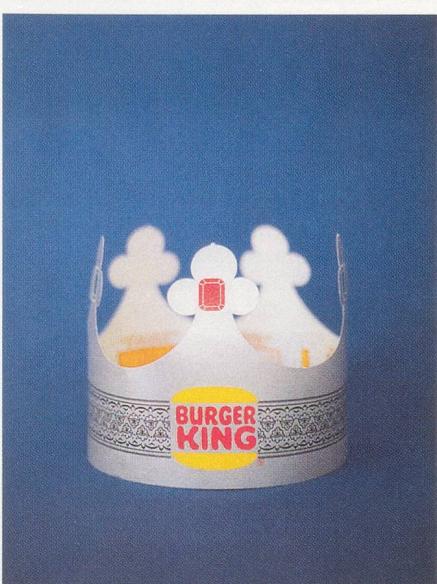
ZOE LEONARD, FOR WHICH IT STANDS,
2003, detail, postcard /
FÜR DIE SIE STEHT, Detail, Postkarte.



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 *indexiert* 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 eingebbracht und eingeschrieben, die durch das Bild bezeugt und benannt wird. Sie hat von vornherein die Verwen-



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 Vorhinne 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 Herz Höhe 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 fotografierte 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 kleinformativen 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 eine 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.