

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: Mai-Thu Perret : medium - message = Medium-Botschaft

Autor: Fronsacq, Julien / Schmidt, Suzanne / Allen, Anthony

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-681080>

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](#)

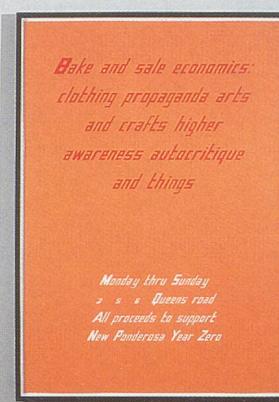
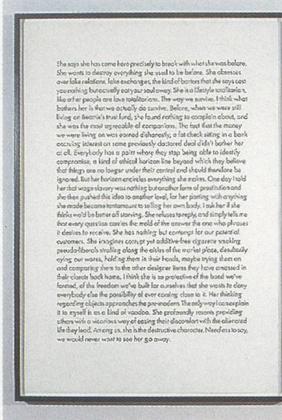
Terms of use

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: 12.01.2026

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

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 artis-

tic 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 text-work 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

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 (WEISSE 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 dimen-

sions (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 exhibi-

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.

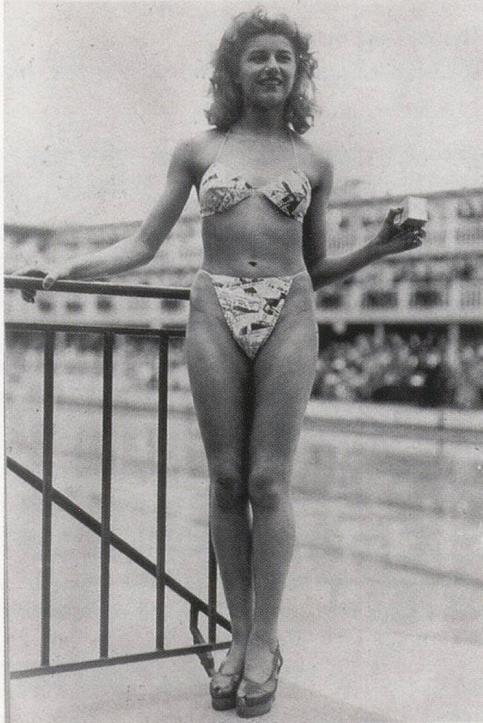
The show also included a series of human-sized sculptures that had previously appeared as props in the film. Placed upright on the floor and on large shelves, the works looked like giant commas or enormous quotation marks, playfully punctuating the space and/or closing a quote. Being the same size as 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 physi-

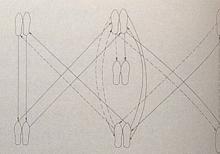
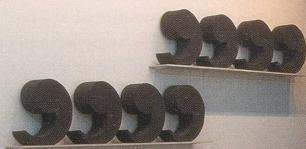
cal or emotional support and a theater accessory. Might this suggest that in The Kitchen exhibition, Perret was seeking to bring physical action to the threshold of a psychological state?

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 (POLY-SANGKORI 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

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





JULIEN FRONSACQ

MEDIUM – BOTSCHAFT

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 socio-cultural, 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).

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 des-

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

halb, 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 ambitioniertes 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

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:

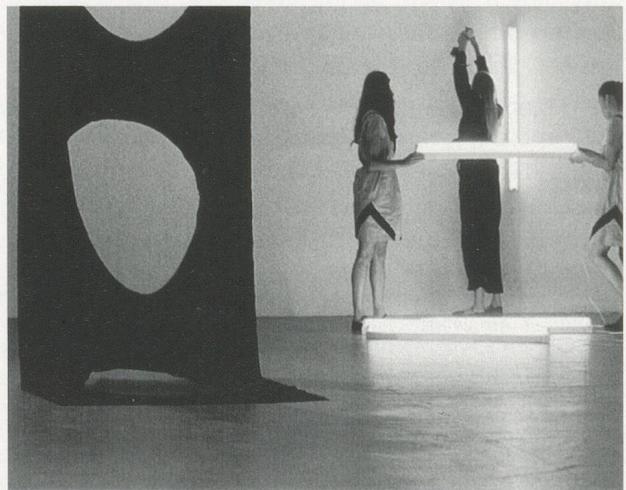
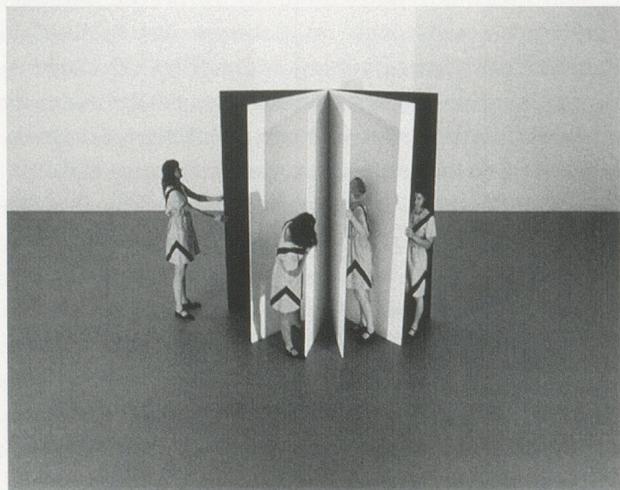
*Sie sagt, sie sei eigentlich hierhergekommen, um mit dem, was sie zuvor gewesen ist, zu brechen. Sie hat die falschen Beziehungen satt, das falsche Sich-Austauschen; die Form von Handel, die nichts kostet, aber die Seele aufrisst.*⁴⁾

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⁾

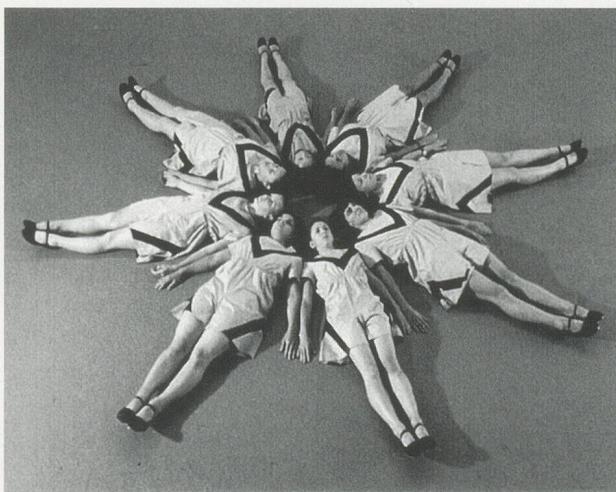
Im Zeichen der Schichtung und Entsprechung vervielfacht sich in THE CRYSTAL FRONTIER die Zahl der Erzähler, und zwischen ihren Berichten und den plastischen Arbeiten, aber auch zwischen den Texten klingen Resonanzen an. In ihrer Ausstellung «We Close Your Eyes In Order To See» (2002) in der Pariser Galerie 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.

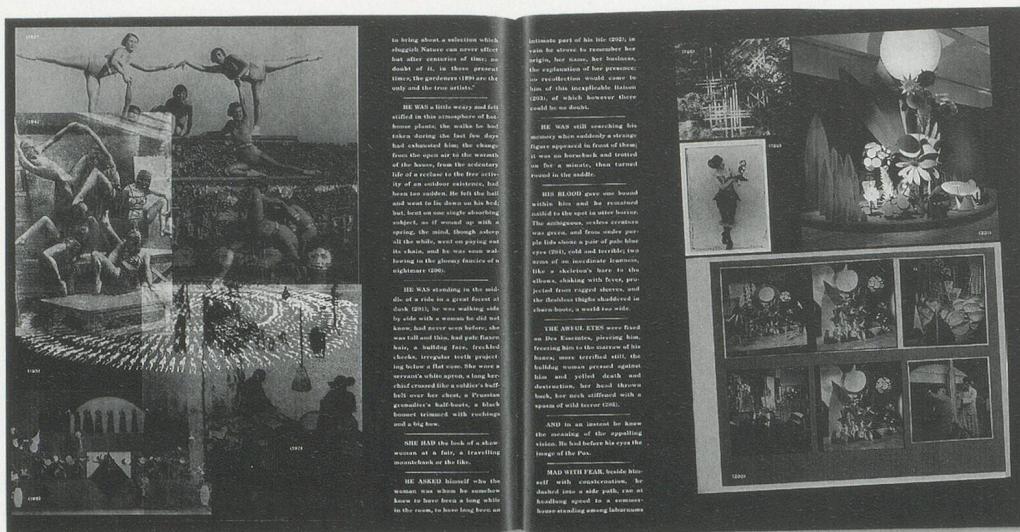




MAI-THU PERRET, AN EVENING OF THE BOOK, 2007, 3-channel video installation, 16 mm, b/w, silent, wallpaper, sound, variable dimensions / EIN ABEND DES BUCHES, 3-Kanal-Videoinstallation 16 mm, s/w, ohne Ton, Tapete, Klang, Masse variabel.

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





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 Wasserballatt-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 Atom-bombenabwurf 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.

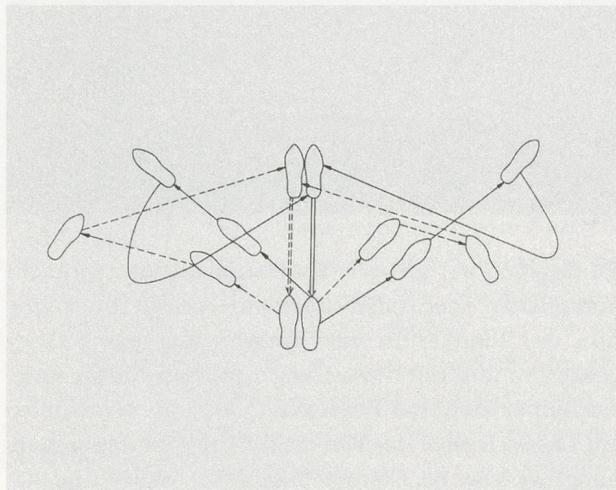
Sechs Monate früher wurde in den Räumlichkeiten von The Kitchen, ihrer ersten Einzelausstellung

in New York, Perrets auf Video übertragener Film *An Evening of the Book* (2007) gezeigt. Tänzerinnen führen abwechselnd Gesten in Gruppenformation und einfache 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 konstruk-

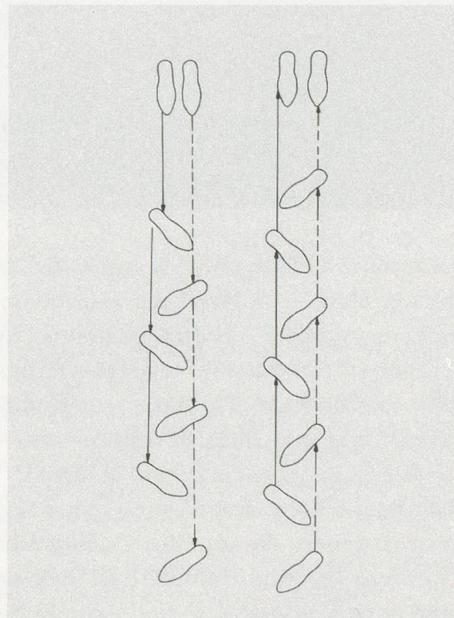
tivistisch bemalten Tapete verkleidet, deren (an den für die Projektion vorgesehenen Stellen) silbern übermaltes Muster den Formen eine «gespenstische Wirkung» verlieh.⁷⁾ Im Film sitzt eine Frau auf einem Stuhl und zerschneidet ein Stück Stoff, das sie anschliessend an die Wand hängt. Dieses Banner mit 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 Interpunktionszeichen 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 (POLY-SANGKORI 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.