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

**Herausgeber:** Parkett

**Band:** - (2009)

**Heft:** 86: Collaborations John Baldessari, Carol Bove, Josiah McElheny, Philippe Parreno

**Rubrik:** [Collaborations] John Baldessari, Carol Bove, Josiah McElheny, Philippe Parreno

**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:** 01.10.2025

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

John Baldessari, born 1931 in National City, California, lives and works in Santa Monica.

John Baldessari, geboren 1931 in National City, Kalifornien, lebt und arbeitet in Santa Monica.

Carol Bove, born 1971 in Geneva, Switzerland, lives and works in New York.

Carol Bove, geboren 1971 in Genf, lebt und arbeitet in New York.

Josiah McElheny, born 1966 in Boston, Massachusetts, lives and works in New York.

Josiah McElheny, geboren 1966 in Boston, Massachusetts, lebt und arbeitet in New York.

Philippe Parreno, born 1964 in Oran, Algeria, lives and works in Paris.

Philippe Parreno, geboren 1964 in Oran, Algerien, lebt und arbeitet in Paris.

# Carol Bove

*CAROL BOVE, LA TRAVERSÉE DIFFICILE, 2008, brass, book, glass, found metal, coral, seeds, driftwood, gold, concrete, steel, sand dollar, paper, postcard, silver, wooden plinth, 73 1/2 x 96 x 48" / SCHWIERIGE ÜBERFAHRT, Messing, Buch, Glas, gefundenes Metall, Koralle, Samen, Treibholz, Gold, Beton, Stahl, Sanddollar, Papier, Postkarte, Silber, Holzsockel, 186,7 x 243,8 x 121,9 cm.*

*(ALL IMAGES COURTESY OF THE ARTIST, GALERIE DENNIS KIMMERICH, AND MACCARONE GALLERY, UNLESS OTHERWISE INDICATED)*

CAROL BOVE & PHILIP SMITH

# The Problem with Library Taxonomy

## A Conversation

*Carol Bove and Philip Smith met in 2005 through his online listings of rare books and periodicals. He has been gathering materials for her ever since. Bove is a regular visitor to Smith's Berkeley premises and consequently much of Smith's liminal scholarship has found its way into the artist's bookshelves and other artworks. They also collaborated on an LP release of Smith's recordings of water sounds in 2007. The following is an excerpt from one of those visits.*

Carol Bove: Well, today I was thinking we should just go through what you have for me.
Philip Smith: Oh! Okay. And you want to record that?
CB: Yeah, why not?
PS: Can you make sure there's no filth all over that table? I think it's clean—it isn't covered with mayonnaise or anything.
CB: There's no apparent filth.

*PHILIP SMITH* is a bookseller and editor based in Berkeley, California. His writings have appeared in *American Magus: Harry Smith, a Modern Alchemist*, edited by Paola Igliori (1996), and *Undercurrents: The Hidden Wiring of Modern Music*, edited by Rob Young (2002). He has also appeared on records with the improvisational ensemble Lhasa Cement Plant. A selection of his inventory may be accessed via www.philipsmithbooks.com

*CAROL BOVE, DRISCOLL GARDEN, 2006, poplar, concrete, driftwood, Plexiglas, peacock feathers, lunar atlas, Richard Avedon reproduction from* Vogue, *wax, 32 x 33 x 78" / Pappelholz, Beton, Treibholz, Plexiglas, Pfauenfedern, Mondatlas, Richard Avedon Bild aus* Vogue, *Wachs, 81,3 x 83,8 x 198 cm. (PHOTO: COURTESY OF THE ARTIST AND GALERIE GEORG KARGL)*

*CAROL BOVE, THE SENSUOUS DIRTY OLD MAN, 2006, wood and metal shelves, 13 books, framed photograph, concrete, wooden bookstand, 42 x 70 x 8" / DER SINNLICHE DRECKIGE ALTE MANN, Regal aus Holz und Metall, 13 Bücher, gerahmte Photographie, Beton, hölzerner Buchständer, 106,7 x 177,8 x 20,3 cm.*

PS: Condiments... Um, those are the *Caterpillars*.
A complete set of twenty issues (in seventeen volumes) of Clayton Eshleman's little magazine *Caterpillar* (1967–73).
CB: Okay, right.
PS: Ah, there are these.
CB: Oh man, you showed me that *People's Yoga* a while ago—I was really covetous. (The item was not for sale when I was introduced to it.)
*People's Yoga: An Eclectic Chronicle*, vol. 1, no. 1 (Seattle: Peace, Bread & Land Foundation, 1972).
PS: I thought you should have that.
CB: That's too much.
PS: "Revolutionary Yoga." The combination of the meditation stance and the rifle.
CB: I thought you had another one that was maybe a little more graphic. [turns pages] Oh right, this one! [laughs]
PS: Yeah, I forgot that; shooting with your leg.
CB: That's incredible.
PS: I like that one 'cause that's the kind of thing that doesn't have any context when you find it; it just pops up and you're like, what the hell was going on with these guys? You've got the date, you've got the place (maybe), and then you've just got their strange self-presentation.
CB: [laughs]
PS: That's also interesting 'cause that kind of psychedelic, multi-color printing is from around '72 or '70. It's odd to see overprinting like they used in *The Or-*

*acle* in something that late. Usually after '69 you get that kind of Maoist "luxury-is-bourgeois" sensibility... or sensuality, or whatever you want to call it.

*The Oracle of the City of San Francisco*, underground newspaper published in the Haight-Ashbury from September 1966 to February 1968.

[Brings out issue of *Status*.] Um, this one I like because—look, it has a flexi.

*Status*, vol. 1, no. 3 (December 1965; New York: Status Publishing Company, Inc.)

I thought you might be interested in these graphics.

CB: Wow.

PS: It's interesting to see how similar the layout is to *Playboy*'s... I assume they were driving a lot of this layout stuff.

CB: Um hmm.

PS: This has a real *Playboy* look. Who was the art director? Arthur Paul?

Art Paul (b. 1925), Art Director of *Playboy* from its founding in 1953 until the early eighties. www.iit.edu/magazine/spring_2009/article_2.shtml

CB: Yeah it's really similar. But I don't know what year that is.

PS: This is [reads the masthead] December '65. Huh, Igor Cassini—seems to be related to Oleg Cassini... Rex Reed, who must have been eighteen or something...

Igor Cassini (1915–2002), younger brother of fashion designer Oleg Cassini, was publisher and editor of *Status*. Film critic Rex Reed (b. 1938) would have been twenty-seven at the time referenced.

Did I ever sell you these? *Radical Software*?

*Radical Software* (1970–74), an oversize experimental television magazine. www.radicalsoftware.org/e/history.html

CB: Yeah, I think so. Those are nice.

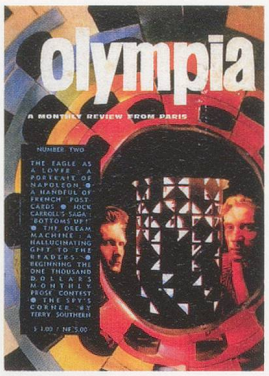
PS: Yeah, I found the first issue of *Esquire* and the first issue of *Life* in the same pile.

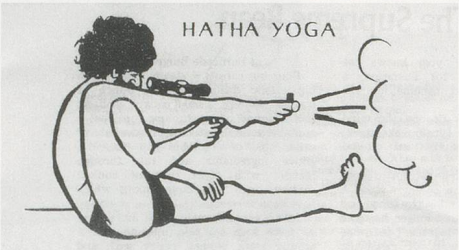
The first issue of *Esquire* was dated Autumn 1933; *Life* was November 23, 1936.

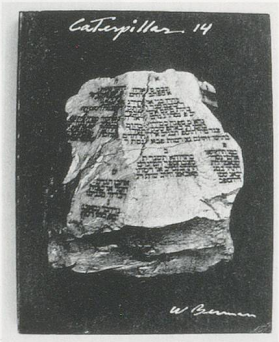
CB: [looks at copies of *Radical Software*] Are those all the same issue?

PS: This is two copies of no. 2 and two copies of no. 3. They're so big.

It's that frickin' Stewart Brand, you know, the *Whole Earth Catalog*.




Olympia *no. 2, ed. Maurice Girodias, Paris, Olympia Press, 1962;* People's Yoga: An Eclectic Chronicle *(detail, pg. 7), vol. 1, no. 1., Seattle, Peace, Bread, & Land Foundation, 1972;* Caterpillar, *no. 14, vol. 4, no. 2, eds. Clayton Eshleman, Sherman Oaks, 1971, cover Wallace Berman.*

Stewart Brand (b. 1938) published the first *Whole Earth Catalog* in 1968; it measured 11 x 14".

CB: Right, I know, I've had a hard time keeping those. I'm actually kind of tempted to get extra copies. I don't know if I've kept them up very well.

PS: What's mine is yours. Or like *Omen*? That's a great one. I think I sold you a replacement for the one that got busted. I may be able to get more. Although the Omen Press books are also really cool. Do you remember? I think I've sold you every one of those I could find.

*Omen* was a short-lived publication of Omen Press, run by Walter Bowart (1939–2007), a founder of the *East Village Other* underground newspaper in New York City, and his wife Peggy Hitchcock (who had, with her brothers Billy and Tommy Hitchcock, provided the Daheim estate at Millbrook, New York, to Dr. Timothy Leary, Art Kleps, and others as a psychedelic retreat center from 1963–68). Omen Press published works by authors such as astrologer Dane Rudhyar (1895–1985) and Gurdjieff follower J.G. Bennett (1897–1974).

CB: Mmm...

PS: There's a "Carol" box here. Some of these things I showed you before, and I just wasn't sure—I think you said no, but...

CB: My selection process is totally arbitrary.

PS: Yeah, if I think you should have something I'm likely to trot it out several times in the hope it will stick eventually.

CB: Yeah, sometimes I'm kind of dense.

PS: What about these *Olympia*, do you have any of these?

*Olympia* nos. 1–3 (Paris: Olympia Press, 1962), ed. Maurice Girodias (1919–90). Issue 2 featured Brion Gysin (1916–86) and his Dreamachine on the cover.

CB: No.

PS: This one has the Dreamachine.

CB: Oh, neat. That looks familiar. Why is it in English if it's from Paris?

PS: Well, you know Olympia Press? You know Maurice Girodias who published *Lolita* and *The Naked Lunch* and the green "Traveller's Companion" books? It was designated from Paris because at a certain point they suppressed pornography in Britain, where they always had more control over the press because of royal censorship. In France it was more of a free-for-all, and even if the porn stuff was officially illegal, it was still socially more acceptable.

CB: Right.

PS: Then you have the publications printed in England secretly that say they were printed in Paris 'cause it seemed sexier. Like, they associated "Paris" with riotous licentiousness. [laughs]

CB: But there were real censorship problems, though, actual laws preventing things from being circulated too, right?

PS: Yes, and if you could fool the authorities into thinking it was printed in Paris they would look for the importer rather than the printer so you could dodge responsibility—it gets really complicated. I think some of the British porn guys actually did print in Paris and imported it, but they definitely played that up. If you look at the back of *Popular Mechanics* from the thirties, there are all these advertisements of books they're selling, anthologies like *Parisian Nights*. And they have pictures of these guys who look like the Monopoly dude—top hat and monocle—with a kind of expensive-looking, female accompaniment.

CB: Interesting.

PS: The distribution of proper nouns in my brain is very erratic, so sometimes I have to go on a little spelunking expedition to find the noun.

CB: [laughs] That's funny.

PS: Well it's interesting, because clearly the brain has its foibles, but it also suffers over time. When I was talking to an author researching this book about the Velvet Underground, I was remembering stuff I had read in the *Velvet Underground Appreciation Society* magazine in 1984—I can't remember my co-workers' names [laughs] but I can remember this stuff that I read years ago, like the history of their recording contract or something. Why the devil would I remember that?

Richie Unterberger, *White Light/White Heat: The Velvet Underground Day-by-Day* (London: Jawbone Press, 2009).

CB: That's funny.

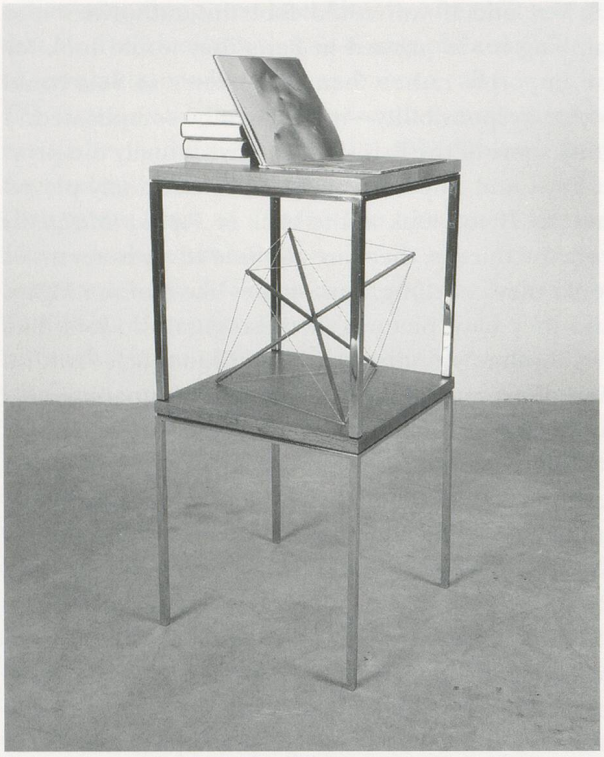
PS: But you assume at that point you're just fresher to get more impressions.

CB: Maybe. I don't know. I like the image you conjured of a landscape, with some things distributed in more friendly environments in your mind depending on how they're acquired.

PS: Right. But there's no predicting it.

CB: No. [laughs]

PS: That's the great thing about the mind—it's so elastic. It's like the Tibetan termas. Some guy in AD 800 hid a little secret teaching scroll in a vase and buried it in a mountainside, or maybe in his mind. And then you have a dream, and then you find the mountain that the guy dreamed of a thousand years ago, and then you find the scrolls... I love that stuff.



*CAROL BOVE, UTOPIA OR OBLIVION, 2002, knoll tables, tensegrity structure, books, 45 x 18 x 18" / UTOPIA DES VERGESSENS, Knoll-Tisch, Tensegrity-Struktur, Bücher, 114,3 x 45,7 x 45,7 cm.*

CB: And then you find it in your dream or you really go and find it?
PS: Either way. There is some standard of canonicity; if I just went to some Tibetan and I said, "I dreamed I found this and it says blah de blah," they wouldn't necessarily take me seriously—but they might!
CB: [laughs]
PS: They're pretty open, I don't know. [goes to find a book in the other room]
CB: I was just thinking about that a couple days ago, the sort of Tibetan Buddhist technology of having these thought pictures or thought forms that you hold in your mind. And that the exercise is like building this mandala or mandala picture and that technology actually does something to transform consciousness.
PS: Right.
CB: And I sort of wondered what that does... how that exercises your mind.
PS: Well, have you ever heard of the carbonized papyri guys?[13] At Herculaneum, near Pompeii, they had all these scrolls, and when Mt. Vesuvius blew up the lava singed the scrolls, but it singed them in place. For years you couldn't do anything with them, 'cause they were just burnt up like cinders, but now using CAT scans they can actually create a three-dimensional image of rolled up, charred papyrus and then read it.
Discussing the library of 1,785 charred papyrus scrolls excavated in the "Villa of the Papyri" at Herculaneum—the only library of antiquity that survives *in toto*. A smaller collection was found in the rubble of a burned church at Petra in the 1990s. The account of the technical aspects of imaging here is rather fanciful, but parallel technology has in recent years yielded important ancient texts in previously inaccessible formats via high-tech imaging techniques—most notably the Archimedes Palimpsest.
CB: That's blowing my mind.
PS: Aside from just recreational exoticism, it's encouraging, 'cause you can find stuff—you're not just stuck in this billiard-ball universe where everything is hopeless.
CB: Um hmm.
PS: Anyways, here's some Tibetan medical magazines, although they're beyond your date range.
*Tibetan Medicine*, series no. 4 (1981) and no. 6 (1983). [reads from the second journal] "Ambrosia Heart Tantra"... I wonder how—if the words sound the same—you get some of these terms: "Ambrosia," or like the Chinese, "Lucky Happy Donuts." Is it analogous in effect to the Chinese version, or is it just simplified through lack of terminological rigor?
CB: I don't know, reading different translations of Lao-Tzu just makes me think...
PS: He doesn't seem simple-minded.
CB: No, but reading different translations, it seems like there's so much...
PS: Right, it's like unpacking something that's heavily encoded, or dense—like the original is dense.
CB: Right, but there's so much space between the different translations—they start to suggest completely different philosophies.

PS: Oh yeah, because they're reflecting the mind of the translator.

CB: So the space between Chinese and English is almost infinite.

PS: [goes to find some books from the other room] Right, that's why I've been excited that I always get those early editions of *The Sacred Books of the East*. Like here's *The Sacred Books of the East I Ching*.

*The Sacred Books of the East*, trans. by various Oriental Scholars and ed. by F. Max Müller, vol. XVI: *The Sacred Books of China—The Texts of Confucianism*: Part II: *The Yî King*, trans. by James Legge (Oxford: The Clarendon Press, 1882).

CB: Oh right, there are multiple translations of the *I Ching*.

PS: So this is 1882. That's pretty early. These are all edited by Max Müller, whose father was Wilhelm Müller, a famous German poet who wrote the poems set in *Winterreise* and *Die schöne Müllerin*, the Schubert song cycles. I remember reading a funny story in Max Müller's autobiography, where his parents were visiting with Weber and his wife, and Weber is composing *Der Freischütz*, a phenomenal work of music. He's humming the songs in the hallway, as he's brushing his teeth. Obviously the nineteenth century is appealing... So here's *Tao Te Ching*, 1891.

The story of the poet's honeymoon excursion with composer Carl Maria von Weber and his bride is recounted in Max Müller's memoir *Auld Lang Syne* (1898).

*The Sacred Books of the East*, vol. XXXIX: *The Sacred Books of China—The Texts of Tâoism*: Part I: *The Tâo Teh King* [etc.], trans. by James Legge (Oxford: The Clarendon Press, 1891).

CB: Let's see how it goes.

PS: Let's see how it starts. Though usually, as with the *Yoga Sutras* or the Bible, after the first line it gets a little less clear. Or I've had the problem where, since people no longer learn Latin, much less Greek, you get the whole problem of etymology being thrown out the door. [reads] "The Tâo that can be trodden is not the enduring and unchanging Tâo."

CB: Right.

PS: ..."The name that can be named is not the enduring and unchanging name." Huh? I was reading Confucius, which is amazing, but it was also an old, kind

*CAROL BOVE, EASTER EVERYWHERE, 2007, wood and metal shelves, 16 books, Diane Di Prima's kabbalah notebook, concrete, bronze, glass, wood, peacock feathers, framed image, collage, shelf: 68 x 105 x 12" / OSTERN ÜBERALL, Regal aus Holz und Metall, 16 Bücher, Kabbala Notizbuch von Diane Di Prima, Beton, Bronze, Glas, Holz, Pfauenfedern, gerahmte Bilder, Collage, Regal: 172,7 x 266,7 x 30,5 cm.*

of cranky, British colonial Confucius translation, and something smells.

*The Analects or The Conversations of Confucius with His Disciples and Certain Others*, trans. by William Edward Soothill, ed. by his daughter, Lady Hosie (London: Oxford University Press, 1910).

CB: What's this?

PS: I don't know. Is it maybe from a small college? From a sales point of view, although I cast a wide net—that obviously I'm trapped in, as my apartment will attest [laughs]—when you're selling on the internet, there's the problem of library taxonomy. Just the simple problem that when you ascribe a specific Dewey Decimal number, Library of Congress designation, you're fixing a book's position with respect to everything else in that same system, but frequently the purpose and identity of these things is fluid or dynamic. And with periodicals especially, 'cause you've got all these contributors with their own peculiar missions or lack of mission, but then you have to sell issues by taglines like "This has Allen Ginsberg," or "This has Jack Kerouac." Then you get these periodicals that are put together, um, maybe at some community college—they've got the money and the models, and sometimes they're very interesting, but they're almost impossible to sell. Because who's going to buy them except somebody who's collecting everything?

CB: There are all of these illustrations relevant to what you're talking about in this book. There are arrows. [The periodical *Motive* is open to an illustration that shows arrows intersecting and heading in different directions.]

*Motive*, Vol. XXIX, no. 4 (January 1969; Nashville: The Board of Education of the Methodist Church).

PS: Right, they're synchronistic—they're mines of synchronicity, though, at the same time.

CB: Yeah, yeah. This is great.

CB: This illustration is really unusual, on the outside, it reminds me of...

PS: Everything at this point reminds me of Stockhausen's wife. Have you ever seen her stuff?

Artist Mary Bauermeister (b. 1934) married Karlheinz Stockhausen (1928–2007) in 1967. One of her artworks is pictured on the back of Stockhausen's *Kurzwellen* LP (Deutsche Grammophon, 1969).

CB: Stockhausen the composer?

PS: Yeah. His wife's a pretty good artist. She did all these things using glass balls. It'd be a drawing like that, but with a glass thing on it giving it this weird variable refraction.

CB: I don't know her work.

PS: I was actually looking her up recently because she's on the back of *Kurzwellen* which is from '69 on Deutsche Grammophon. On the front is a black-and-white picture of all these kind of dour-looking modernists, and then the back is one of Stockhausen's wife's trippy things. It's weird 'cause she seems much more like Niki de Saint Phalle, the "power-love woman" or something.

CB: [laughs]

PS: Have you ever seen *Man, Myth & Magic?* That was this series done as fascicles. They did the illustrated *Mein Kampf* in fascicles over twenty weeks—it's almost like Dickens, but it's *Mein Kampf* [laughs]—but then they would produce these series of reference books à la Reader's Digest, and there was one series called *Man, Myth & Magic*. Usually you see them as bound, hardcover things like a children's encyclopedia, but before that there were fascicle versions that were sold on newsstands.

*Man, Myth & Magic* was an encyclopedia of the supernatural originally issued in 112 weekly parts in the U.K. beginning in 1970. Popular nineteenth-century novels, such as the works of Dickens, were also published serially.

CB: That sounds super familiar. What's a fascicle?

PS: Fascicles are like unbound signatures that are usually gathered into a folio and then bound. They were popular before bindings became totally established by the publisher, so they were sold to people who wanted them bound in their own way.

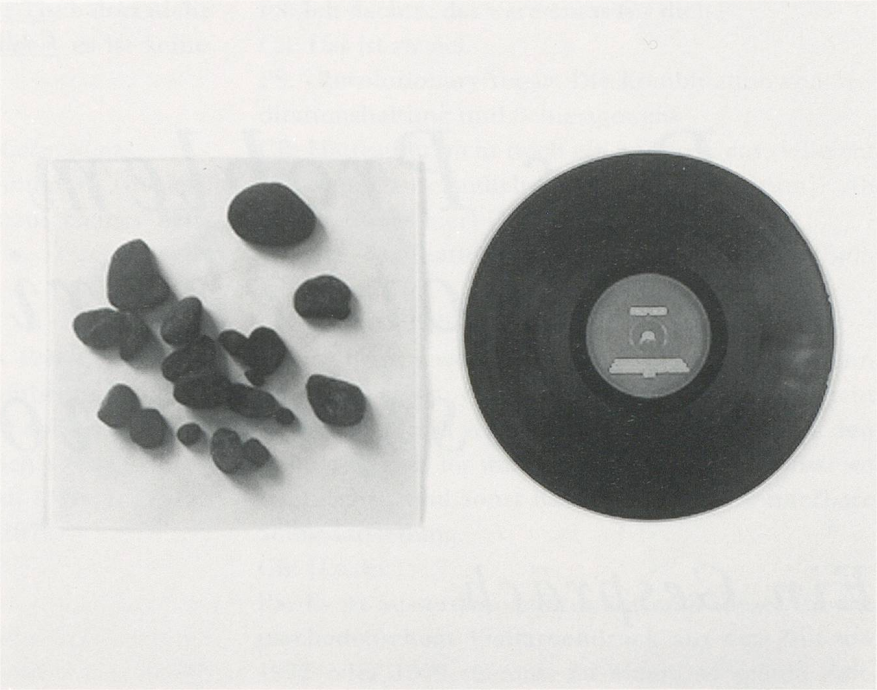
CB: And so then you could say, "Oh, in my library, my books are bound in..."

PS: "...in red morocco."

Red morocco leather (goatskin), proverbially one of the most sumptuous binding materials.

CB: [laughs]

PS: *Art Forms in Nature* by Haeckel was originally printed in fascicles, packaged in these wrappers. The originals are very nice; I saw them once at the American Museum of Natural History library.



*CAROL BOVE and PHILIP SMITH, WATER RECORDINGS, 2007, vinyl LP, photograph 12 1/4 x 12 1/4" / WASSERAUFNAHMEN, Vinyl LP, Photographie, 31,1 x 31,1 cm.*

*Kunstformen der Natur* ("Art Forms in Nature," 1899–1904) by German biologist Ernst Haeckel.

This reminds me of *Psychopathology and Pictorial...*

CB: ...*Expression.*

*Psychopathology and Pictorial Expression* was a series of handsomely produced art folios featuring Art Brut that was issued by the Sandoz pharmaceutical company in Switzerland beginning in 1963, seemingly as a promotional giveaway sent to psychiatrists to promote the antipsychotic drug Melleril.

Those are so... great.

PS: They make me happy—just the fact that they exist.

CB: I know, me too. [laughs]

PS: Yes, "We're going to sell our Melleril..." What was it, "The Art of a Depressive Girl" or something? Remember that one?

CB: Mmm...

PS: Some of them are just teetering on the edge of bathos almost... It's horrible. There's also this weird Swiss connoisseurship of everything...

CB: Um hmm.

PS: ...particularly, the good quality in everything. Everything is good and bad, nothing is completely lacking in aesthetics, although we're certainly proving otherwise these days. Television, whatever.

CB: Right. [laughs, referring to a poster book] This is interesting.

PS: Ooh. That's nice. I was interested in those Magnolia Editions people because they use a super high-end inkjet from the Netherlands—and they print on fiberglass—so they can do stuff that's like stone lithography...

Magnolia Editions in Oakland, California, founded by Donald and Era Farnsworth in 1981.

CB: Oh, yeah.

PS: ...but where the ink somehow collides in mid-air between the nozzles and the thing, and it creates these weird patterns.

CB: Oh, wow.

PS: [referring to the poster book] That's wild. Those are like close-ups of lithography.

CB: Yeah, this is nice.

PS: Yeah, it's funny, sometimes I find this stuff and I'm like, "Where the devil did this come from?"

CAROL BOVE & PHILIP SMITH

# Das Problem der bibliothekarischen Klassifikation:

## Ein Gespräch

*Carol Bove und Philip Smith lernten sich 2005 über das Verzeichnis seltener Bücher und Zeitschriften kennen, das Letzterer ins Internet gestellt hat. Seither sammelt er Materialien für sie, und Bove sucht regelmässig Smiths Geschäft in Berkeley auf. Auf diese Weise hat Smiths Grenzwissen seinen Weg in die Bücherregale und sonstige Kunstwerke der Künstlerin gefunden. Darüber hinaus haben beide 2007 eine LP mit Smiths Aufnahmen von Wassergeräuschen herausgegeben. Was folgt, ist der Auszug einer dieser Besuche.*

Carol Bove: Also heute, dachte ich, sollten wir uns einfach mal ansehen, was du für mich hast.
Philip Smith: Okay. Und das willst du aufnehmen?
CB: Ja, wieso nicht.

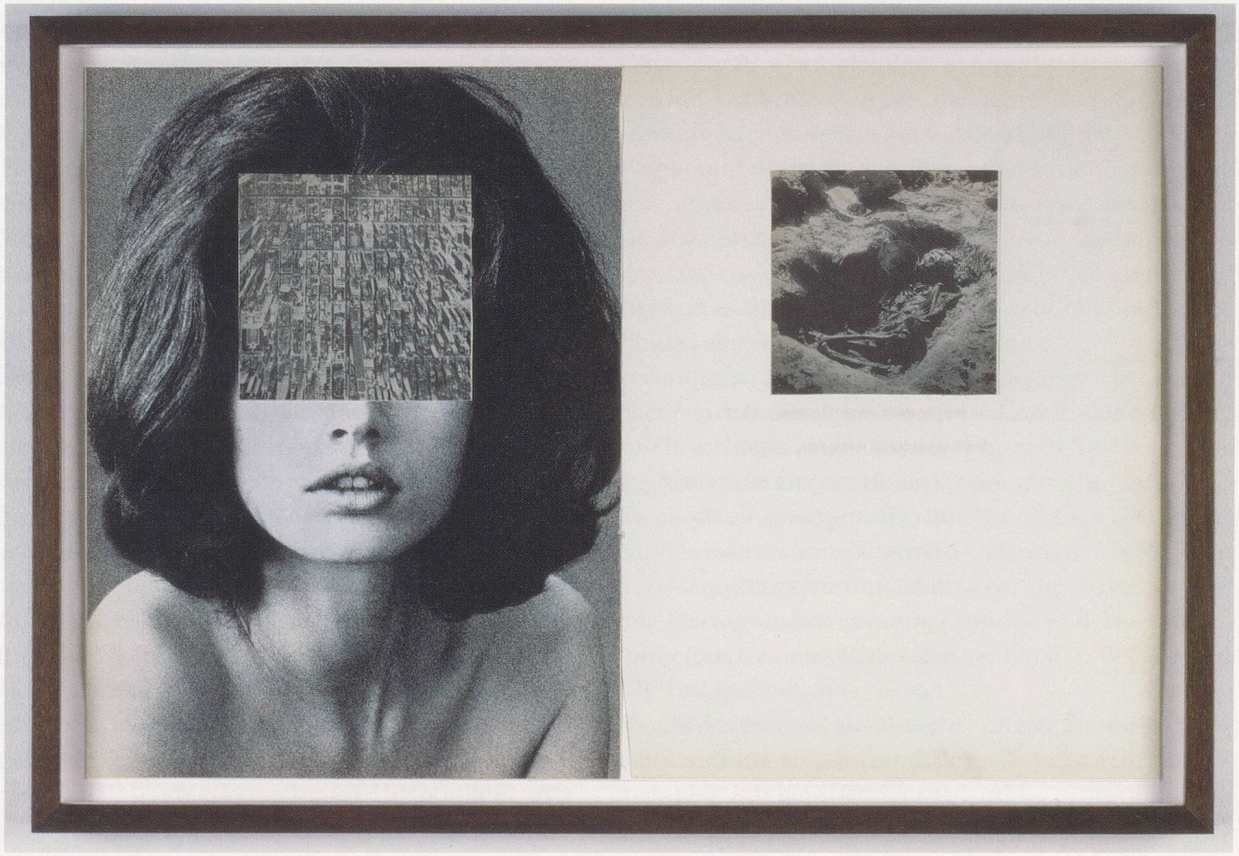
*PHILIP SMITH* ist Buchhändler und Herausgeber und lebt in Berkeley, Kalifornien. Texte von ihm sind erschienen in dem von Paola Igliori herausgegebenen Band *American Magus: Harry Smith, a Modern Alchemist* (1996) und dem von Rob Young herausgegebenen Band *Undercurrents: The Hidden Wiring of Modern Music* (2002). Darüber hinaus ist er auf Plattenaufnahmen zusammen mit dem Improvisationsmusikensemble Lhasa Cement Plant zu hören. Eine Auswahl seines Bestandes antiquarischer Bücher ist unter www.philipsmithbooks.com zu finden.

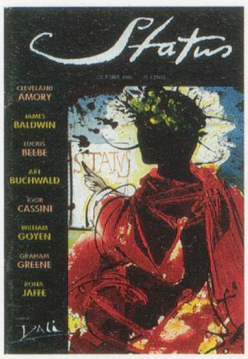
*CAROL BOVE, THE OCCULT TECHNOLOGY OF POWER, 2006, metal and wood shelves, 16 books, peacock feather, concrete, bookstand, wax, 42 x 70 x 8" / DIE OKKULTE TECHNIK DER MACHT, Regal aus Holz und Metall, 16 Bücher, Pfauenfeder, Beton, Buchständer, Wachs, 106,7 x 177,8 x 20,3 cm.*

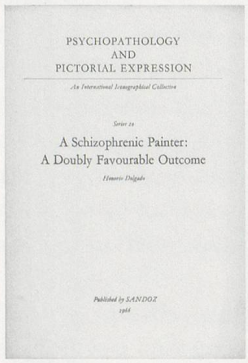
PS: Kannst du sicherstellen, dass der Tisch dort nicht dreckig ist? Ich glaube, er ist sauber – es ist keine Mayonnaise oder so drauf.
CB: Ich sehe keinen Schmutz.
PS: Würze … Hm, das da sind die *Caterpillars*.
Ein kompletter Satz von zwanzig Nummern (in siebzehn Bänden) von Clayton Eshlemans kleiner Zeitschrift *Caterpillar* (1967–73).
CB: Ja richtig.
PS: Ach, da sind die hier.
CB: Oh Mann, du hast mir dieses *People's Yoga* vor einiger Zeit gezeigt – ich wollte es unbedingt haben. (Das erste Mal, als ich auf den Band aufmerksam gemacht wurde, war er nicht verkäuflich.)
*People's Yoga: An Eclectic Chronicle*, Bd. 1, Nr. 1, Peace, Bread & Land Foundation, Seattle 1972.

PS: Ich dachte, das wäre etwas für dich.
CB: Das ist zu viel.
PS: «Revolutionary Yoga». Die Kombination von Meditationshaltung und Schiessgewehr.
CB: Hattest du nicht noch ein anderes, das vielleicht ein wenig anschaulicher war [blättert herum]? Ah genau, dieses hier! [Lacht.]
PS: Ja, das hatte ich vergessen: mit dem Bein schiessen.
CB: Unglaublich.
PS: Ich mag es, weil es eins dieser Dinge ist, die, wenn du auf sie stösst, völlig ohne Kontext sind: Es taucht einfach auf und du fragst dich, was wohl mit den Leuten damals los war. Du weisst wann, du weisst wo (vielleicht), und sonst hast du nur ihre sonderbare Selbstdarstellung.
CB: [Lacht.]
PS: Es ist ausserdem interessant, weil diese Art von psychedelischem Vielfarbendruck aus der Zeit um 1972 oder 1970 stammt. Zu einem so späten Zeit-

*CAROL BOVE, SEEDS, 2007, collage, 12 x 16" / SAMEN, Collage, 30,5 x 40,6 cm.*







*Clockwise / im Uhrzeigersinn* Status, *vol. 1, no. 1, ed. Igor Cassini, New York, Status Publishing Company, 1965;* Hidden Teachings of Tibet *(detail, plate 3), ed. Harold Talbott, London, Wisdom Publications, 1986;* Hidden Teachings of Tibet *(detail, plate 6), ed. Harold Talbott, London, Wisdom Publications, 1986;* Psychopathology and Pictorial Expression, *Series 10,* A Schizophrenic Painter, *by Honorio Delgado, Switzerland, Sandoz, 1966;* Hidden Teachings of Tibet, *ed. Harold Talbott, London, Wisdom Publications, 1986.*

punkt sieht man dieses Doppeldruckverfahren, wie es bei *The Oracle* Anwendung fand, sonst selten. Nach 69 gibt es meist diese maoistische Gesinnung oder, wenn man so will, Sinnlichkeit, die Luxus als bürgerlich abtut.

*The Oracle of the City of San Francisco*, Untergrundzeitung, die von September 1966 bis Februar 1968 im Viertel Haight-Ashbury herausgegeben wurde.

[Holt eine Ausgabe von *Status* hervor.] Hm, diese mag ich, weil – schau, ihr ist eine Flexi beigelegt.

*Status*, Bd. 1, Nr. 3, Status Publishing Company, Inc., New York, Dezember 1965.

Ich dachte, dass dich dieses Graphikdesign vielleicht interessieren würde.

CB: Toll.

PS: Es ist interessant zu sehen, wie sehr das Layout dem von *Playboy* ähnelt … Ich vermute mal, dass die viel von solchem Layout-Schnickschnack anregten.

CB: Hm hm.

PS: Das hier sieht richtig wie *Playboy* aus. Wer war der Art Director? Arthur Paul?

Art Paul (1925 geb.), Art Director von *Playboy* seit der Gründung des Magazins 1953 bis Anfang der 80er-Jahre (www.iit.edu/magazine/spring_2009/article_2.shtml).

CB: Ja, es sieht tatsächlich ähnlich aus. Aber ich weiss nicht, aus welchem Jahr das hier stammt.

PS: Es ist [liest das Impressum] vom Dezember 65. Hä, Igor Cassini – offenbar ein Verwandter von Oleg Cassini … Rex Reed, der muss damals achtzehn oder so gewesen sein.

Igor Cassini (1915–2002), jüngerer Bruder des Modeschöpfers Oleg Cassini, war Herausgeber und Redakteur des Magazins *Status*. Der Filmkritiker Rex Reed (1938 geb.) wäre zur betreffenden Zeit 27 gewesen.

Habe ich dir diese hier je verkauft? *Radical Software*?

*Radical Software* (1970–74), ein grossformatiges experimentelles Fernsehmagazin. www.radicalsoftware.org/e/history.html

CB: Ja, ich glaube schon. Die da sind schön.

PS: Ja, ich fand die erste Nummer von *Esquire* und die erste Nummer von *Life* im gleichen Stapel.

Die erste Nummer von *Esquire* trug das Datum Herbst 1933 und die von *Life* war 23. November 1936 datiert.

CB: [Sieht sich Exemplare von *Radical Software* an.] Sind die alle ein und dieselbe Nummer?

PS: Das hier sind zwei Exemplare der zweiten Nummer und zwei der dritten. Die sind ganz schön gross. Das ist dieser verdammte Stewart Brand, du weisst schon, der vom *Whole Earth Catalog*.

Stewart Brand (1938 geb.) veröffentlichte 1968 den ersten *Whole Earth Catalog*; der Band mass 28 x 35,5 cm.

CB: Ja genau, ich weiss, die waren nicht leicht aufzubewahren. Ich bin tatsächlich versucht, mir ein paar zusätzliche Exemplare zu besorgen. Ich weiss nicht, ob sie so gut erhalten sind.

PS: Was mir gehört, gehört dir. Oder wie wäre es mit *Omen*? Das ist eine grossartige Publikation. Ich glaube, ich habe dir ein Ersatzexemplar verkauft für das Heft, das ruiniert war. Ich könnte vielleicht noch weitere besorgen. Obwohl die Bücher der Omen Press auch richtig cool sind. Erinnerst du dich? Ich glaube, ich habe dir alle verkauft, die ich finden konnte.

*Omen* war eine kurzlebige Publikation der Omen Press, die von Walter Bowart (1939–2007), Mitbegründer der New Yorker Untergrundzeitung *East Village Other*, und seiner Frau Peggy Hitchcock geleitet wurde (Letztere hatte gemeinsam mit ihren Brüdern Billy und Tommy Hitchcock das Anwesen «Daheim» in Millbrook im Bundesstaat New York von 1963 bis 1968 Dr. Timothy Leary, Art Kleps und anderen als psychedelisches Zentrum überlassen). Die Omen Press verlegte Werke von Autoren wie dem Astrologen Dane Rudhyar (1895–1985) und dem Gurdjieff-Anhänger J. G. Bennett (1897–1974).

CB: Hm …

PS: Hier ist eine Kiste mit «Carol» darauf. Einige dieser Sachen habe ich dir schon einmal gezeigt und ich war mir nur nicht ganz sicher – ich glaube, du hast nein gesagt, aber …

CB: Mein Auswahlverfahren ist völlig willkürlich.

PS: Ja, wenn ich etwas habe und meine, es wäre wichtig, dass du es hast, dann kann es sein, dass ich's immer wieder mal hervorhole in der Hoffnung, dass es am Ende haften bleibt.

CB: Ja, manchmal bin ich ein wenig begriffsstutzig.

PS: Was ist mit diesen *Olympia*-Nummern, hast du die schon?

*Olympia* Nr. 1–3, Olympia Press, Paris 1962, herausgegeben von Maurice Girodias (1919–90). Auf dem Umschlag der zweiten Nummer war Brion Gysin (1916–86) mit seiner «Dreamachine» abgebildet.

CB: Nein.

PS: Das ist die Nummer mit der «Dreamachine».

CB: Super. Das kommt mir bekannt vor. Wieso ist es auf Englisch, wenn es aus Paris stammt?

PS: Nun, kennst du die Olympia Press und Maurice Girodias, der *Lolita* und *The Naked Lunch* und die grünen Bände der Reihe «Traveller's Companion» verlegt hat? Paris wurde als Verlagsort angegeben, weil man in Grossbritannien, wo wegen der königlichen Zensur die Kontrolle über die Presse schon immer stärker ausgeprägt war, irgendwann mit Verboten gegen Pornographie vorging. In Frankreich herrschte eher ein Geist des *Laissez-faire*, und auch wenn die pornographischen Sachen offiziell gegen das Gesetz verstiessen, waren sie gesellschaftlich eher akzeptiert.

CB: Ah ja.

PS: Dann sind da noch die insgeheim in England gedruckten Veröffentlichungen, von denen man behauptete, sie seien in Paris gedruckt worden, weil das sexier wirkte. Mit «Paris» assoziierte man eben zügellose Liederlichkeit. [Lacht.]

CB: Es gab aber richtige Schwierigkeiten mit der Zensur, konkrete Gesetze, die verhinderten, dass bestimmte Sachen verbreitet werden konnten, stimmt's?

PS: Ja, und wenn du den Behörden vorgaukeln konntest, etwas sei in Paris gedruckt worden, dann waren sie statt hinter dem Verleger hinter dem Importeur her, und du konntest dich also aus der Verantwortung stehlen – die Sache wird ganz schön kompliziert. Einige der britischen Pornographieleute druckten vermutlich tatsächlich in Paris und importierten die Sachen, was sie dann aber eben entschieden hochspielten. Wenn man sich den hinteren Teil von *Popular Mechanics* aus den 30er-Jahren ansieht, dann sind da all diese Anzeigen für Bücher, die sie verkaufen, Sammelbände mit Titeln wie *Parisian Nights*. Und dazu Abbildungen von Männern, die aussehen wie der Monopoly-Mann – mit Zylinder und Monokel –, und einer teuer aussehenden weiblichen Begleitung.

CB: Interessant.

PS: Eigennamen sind recht ungleichmässig über mein Gehirn verteilt, und deshalb muss ich manchmal eine kleine Höhlenerkundung unternehmen, um einen Namen zu finden.

CB: [Lacht.] Das ist komisch.

PS: Nun, es ist interessant, weil das Gehirn offensichtlich seine Marotten hat, aber es auch mit der Zeit in Mitleidenschaft gezogen wird. Als ich mich mit einem Autor unterhielt, der für dieses Buch über Velvet Underground recherchierte, erinnerte ich mich an Sachen, die ich 1984 in der Zeitschrift *Velvet Underground Appreciation Society* gelesen hatte – ich kann mich an die Namen meiner Mitarbeiter nicht erinnern [lacht], aber ich erinnere mich an Sachen, die ich vor Jahren gelesen habe, etwa an die Geschichte ihres Plattenvertrages oder so. Warum zum Teufel sollte ich mich daran erinnern?

Richie Unterberger, *White Light/White Heat: The Velvet Underground Day-by-Day*, Jawbone Press, London 2009.

CB: Das ist komisch.

PS: Offenbar ist man zu so einem Zeitpunkt einfach empfänglicher für neue Eindrücke.

CB: Vielleicht. Ich weiss es nicht. Mir gefällt das von dir beschworene Bild einer Landschaft, in der manches, je nachdem, wie es aufgenommen wurde, in einer freundlicheren Umgebung eingebettet ist.

PS: Genau. Aber voraussagen kann man's nicht.

CB: Nein. [Lacht.]

PS: Das ist das Grossartige am Geist: Er ist so elastisch. Es ist wie die tibetischen Termas. Irgendein Mensch versteckte im Jahr 800 n. Chr. eine kleine Schriftrolle mit einer Geheimlehre in einer Urne und vergrub diese in einem Berghang, oder auch in seinem Geist. Und dann hast du einen Traum und findest den Berg, von dem der Mensch vor tausend Jahren geträumt hat, und du findest die Schriftrollen … Ich liebe solche Sachen.

CB: Und dann findest du sie in deinem Traum? Oder gehst du tatsächlich hin und findest sie?

PS: Das ist egal. Einen gewissen Standard des Kanonischen gibt es schon; wenn ich einfach so zu einem Tibeter hingehen und behaupten würde: «In einem Traum habe ich das hier gefunden und es besagt bla bla bla», dann würden die mich nicht unbedingt ernst nehmen – vielleicht aber auch schon!

CB: [Lacht.]

PS: Sie sind recht aufgeschlossen, ich weiss nicht. [Geht ins Nebenzimmer, um ein Buch zu suchen.]

CB: Daran musste ich vor einigen Tagen gerade denken, an diese Art von tibetisch-buddhistischer Technik der Gedankenbilder oder Gedankenformen, die man im Kopf hat. Und dass die Übung darin besteht, ein Mandala oder ein Mandalabild zu visualisieren, und dass diese Technik tatsächlich das Bewusstsein verändert.

PS: Genau.

CB: Und ich wunderte mich irgendwie, wie das funktioniert … wie auf diese Weise der Geist trainiert wird.

PS: Nun, hast du je von den verkohlten Papyrusrollen gehört und was damit geschieht? In Herkulaneum bei Pompeji gab es eine Vielzahl von Schriftrollen, und beim Ausbruch des Vesuv wurden sie alle durch Lava versengt, jedoch so, dass sie genau an ihrem Platz blieben. Jahrelang konnte man nichts mit ihnen anstellen, denn sie waren einfach völlig verkohlt. Und jetzt kann man mit Hilfe der Computertomographie von einer verkohlten Papyrusrolle tatsächlich ein dreidimensionales Bild machen und sie lesen.

Das Gespräch bezieht sich auf die Bibliothek von 1785 verkohlten Papyrusrollen, die in der «Villa dei Papiri» in Herkulaneum ausgegraben wurde, die einzige Bibliothek der Antike, die als Ganzes erhalten ist. Eine kleinere Sammlung wurde in den 90er-Jahren in den Trümmern einer ausgebrannten Kirche in Petra gefunden. Die Geschichte, wie die Bilder technisch hergestellt werden konnten, hat in diesem Fall phantastische Züge. Ähnliche Hightech-Bildgebungsverfahren haben in jüngerer Zeit dazu geführt, dass wichtige Texte der Antike, die zuvor in unzugänglicher Form vorlagen, jetzt lesbar sind, so insbesondere der Kodex des Archimedes.

CB: Das ist ja irre.

PS: Obwohl das Ganze etwas von einem exotischen Zeitvertreib hat: Ermutigend ist es, denn es macht es möglich, Sachen zu finden – und man ist nicht nur gefangen in diesem Billardkugel-Universum, in dem alles hoffnungslos ist.

CB: Hm hmm.

PS: Wie auch immer, hier sind einige Zeitschriften über tibetische Medizin, auch wenn sie ausserhalb deines Zeitraums liegen.

*Tibetan Medicine*, Folge Nr. 4 (1981) und Nr. 6 (1983). [Liest aus letzterer Ausgabe.] «Ambrosia Heart Tantra», Ich wundere mich, wie – wenn die Worte ähnlich klingen – man zu manchen dieser Begriffe

gelangt: «Ambrosia», oder wie bei den Chinesen: «Lucky Happy Donuts». Entspricht es vom Effekt her der chinesischen Version, oder handelt es sich nur um eine Vereinfachung mangels begrifflicher Genauigkeit?

CB: Ich weiss es nicht; wenn man verschiedene Übersetzungen von Laotse liest, macht man sich schon Gedanken

PS: Einfältig wirkt er nicht.

CB: Nein, aber wenn man verschiedene Übersetzungen liest, hat man den Eindruck, dass da so viel …

PS: Genau, es ist, als würde man etwas auspacken, das in hohem Masse verschlüsselt ist oder sehr dicht – als wäre das Original sehr dicht.

CB: Genau, die Übersetzungen weichen aber derart stark voneinander ab, es ist schon fast so, als liessen sie auf grundverschiedene Philosophien schliessen.

PS: Oh ja, weil sich in ihnen das Denken des Übersetzers widerspiegelt.

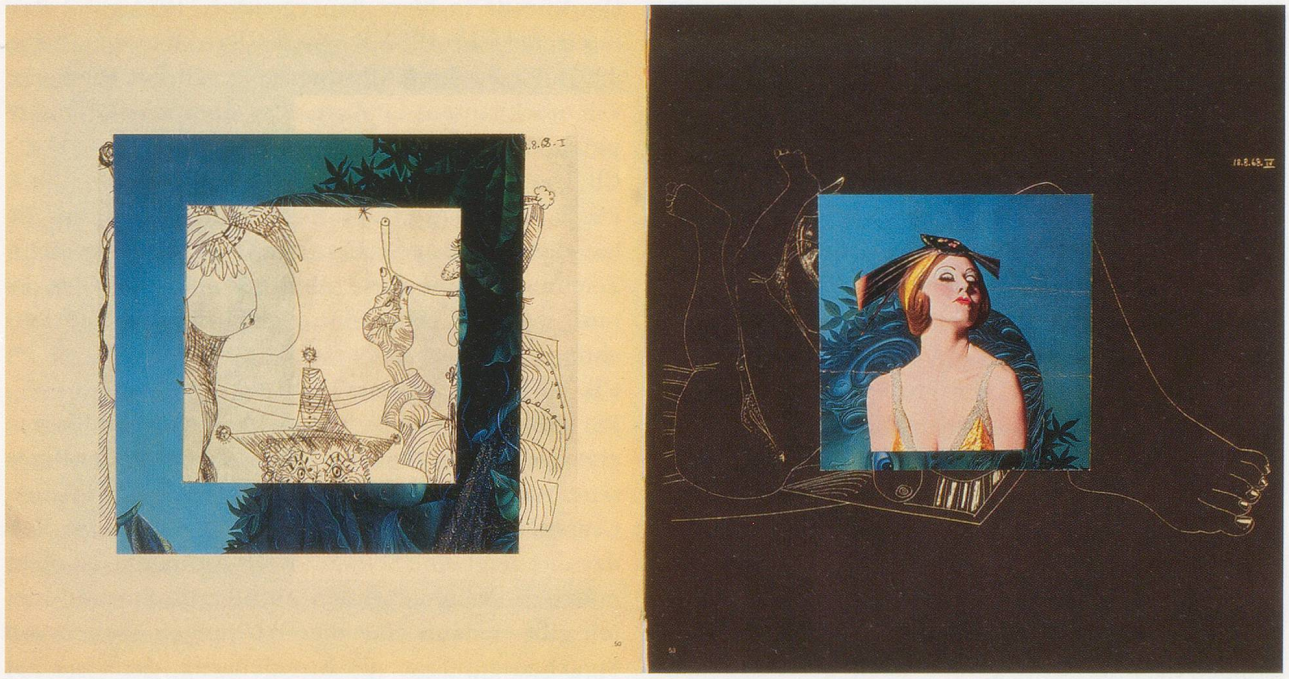
CB: Es liegt also eine nachgerade unendliche Welt zwischen dem Chinesischen und dem Englischen.

PS: [Geht ins Nebenzimmer, um nach irgendwelchen Büchern zu suchen.] Genau, darum freue ich mich, dass ich immer diese frühen Ausgaben der *Sacred Books of the East* bekomme. Hier ist zum Beispiel *The Sacred Books of the East I Ching*.

*The Sacred Books of the East*, übersetzt von verschiedenen Orientalisten und herausgegeben von F. Max Müller, Bd. XVI: *The Sacred Books of China—The Texts of Confucianism*: Teil II: *The Yî King*, ins Englische übertragen von James Legge, The Clarendon Press, Oxford 1882.

CB: Ach richtig, es gibt mehrere Übersetzungen des *I Ging*.

PS: Diese ist also von 1882. Das ist recht früh. Die Bände wurden alle von Max Müller herausgegeben, dessen Vater der bekannte deutsche Dichter Wilhelm Müller war, von ihm stammen die Gedichte, die Schubert in den Liederzyklen *Winterreise* und *Die schöne Müllerin* vertonte. Ich erinnere mich an eine witzige Geschichte, die ich in Max Müllers Autobiographie las: wie seine Eltern bei Weber und seiner Frau zu Besuch waren, während Weber gerade den *Freischütz* komponierte, ein fabelhaftes musikalisches Werk. Er summte die Melodien im Flur, während er sich die Zähne putzte. Vom 19. Jahrhundert geht offensichtlich eine gewisse Faszination aus. Hier ist also der *Tao te king* von 1891.



*CAROL BOVE, GRAHGG! KROOOOOOPOOOOO GROOOOOOOOOOOOH, 2009, collage, 11 x 21" / Collage, 28 x 53,3 cm.*

Die Geschichte vom Hochzeitsausflug des Dichters mit dem Komponisten Carl Maria von Weber und seiner Braut wird in den 1898 unter dem Titel *Auld Lang Syne* erschienenen Erinnerungen Max Müllers nacherzählt.

*The Sacred Books of the East*, Bd. XXXIX: *The Sacred Books of China – The Texts of Tâoism*: Teil I: *The Tâo Teh King* [etc.], ins Englische übertragen von James Legge, The Clarendon Press, Oxford 1891.

CB: Mal sehen, wie sich das liest.

PS: Mal sehen, wie es anfängt. Obwohl es meistens, wie etwa bei den *Yoga Sutras* oder bei der Bibel, nach der ersten Zeile nicht mehr so ganz klar ist. Oder man kann auch das Problem haben, dass, weil die Leute kein Latein mehr lernen, geschweige denn Griechisch, die ganze Frage der Etymologie über Bord geworfen wird. [Liest.] «Der Sinn, der sich aussprechen lässt, ist nicht der ewige Sinn.»

CB: Richtig.

PS: «Der Name, der sich nennen lässt, ist nicht der ewige Name.» Hä? Ich las Konfuzius, was grossartig ist, es war aber gleichzeitig eine alte, irgendwie schrullige Konfuzius-Übersetzung aus britischen Kolonialzeiten, und etwas daran wirkt nicht ganz geheuer.

*The Analects or The Conversations of Confucius with His Disciples and Certain Others*, ins Englische übertragen von William Edward Soothill, herausgegeben von seiner Tochter, Lady Hosie, Oxford University Press, London 1910 [deutsch zit. nach der 1910 erschienenen Übersetzung von Richard Wilhelm].

CB: Was ist das?

PS: Ich weiss es nicht. Vielleicht stammt es von einem kleinen College? Vom Verkaufsgesichtspunkt, auch wenn ich meine Netze weit auswerfe – und mich offensichtlich selbst in ihnen verstricke, wie meine Wohnung beweist [Lacht.] – , gibt es, wenn man übers Internet verkauft, das Problem der bibliothekarischen Klassifikation. Ganz einfach das Problem, dass man, wenn man einem Buch eine bestimmte Zahl des Dewey-Systems oder eine Bezeichnung der Library of Congress zuweist, die Stellung des betreffenden Buches im Verhältnis zu allem anderen in diesem System festlegt, obwohl diese Dinge vom Zweck und der Identität her oft fliessend oder dynamisch sind. Und gerade auch bei Periodika, weil man da dann die verschiedenen Beitragenden hat, die jeweils ihre eigene Botschaft zu verkünden haben oder auch nicht, und dann muss man Einzelhefte verkaufen mit einem Hinweis wie «Mit einem Beitrag von Ginsberg» oder «Mit einem Beitrag von Jack Kerouac». Oder man bekommt diese Periodika, die zusammengetragen worden sind, ähm, etwa an irgendeinem Community College – die haben das Geld und die Vorbilder. Und solche Sachen sind manchmal unheimlich interessant, aber praktisch unverkäuflich. Denn wer kauft schon so etwas, ausser vielleicht jemand, der alles sammelt?

CB: In diesem Band hier gibt es lauter Abbildungen, die eine Beziehung zu dem haben, was du sagst. Da sind Pfeile. [Die Zeitschrift *Motive* ist aufgeschlagen und zeigt eine Abbildung von sich schneidenden und in verschiedene Richtungen gehenden Pfeilen]

*Motive*, Bd. XXIX, Nr. 4, The Board of Education of the Methodist Church, Nashville, Januar 1969.

PS: Genau, die sind synchronistisch – es sind allerdings zugleich Fundgruben der Synchronizität.

CB: Ja, ja. Das ist toll.

CB: Diese Abbildung hier auf dem Umschlag ist wirklich ungewöhnlich, sie erinnert mich an …

PS: Alles erinnert mich im Moment an die Frau von Stockhausen. Hast du jemals ihre Sachen gesehen?

Die Künstlerin Mary Bauermeister (1934 geb.) heiratete im Jahr 1967 Karlheinz Stockhausen (1928–2007). Eines ihrer Kunstwerke ist auf der Rückseite von Stockhausens LP *Kurzwellen* (Deutsche Grammophon, 1969) abgebildet.

CB: Der Komponist Stockhausen?

PS: Ja. Seine Frau ist eine ganz gute Künstlerin. Sie hat diese ganzen Sachen mit Glaskugeln gemacht. Zeichnungen wie diese, aber mit etwas aus Glas darauf, wodurch es so eine eigenartige variable Brechung erhielt.

CB: Ich kenne ihr Werk nicht.

PS: Ich habe sie neulich tatsächlich nachgeschlagen, eben wegen der Abbildung ihrer Arbeit auf der Rückseite von *Kurzwellen*, das 1969 von der Deutschen Grammophon herausgegeben wurde. Auf der Vorderseite zeigt eine Schwarz-Weiss-Aufnahme all diese mürrisch dreinblickenden Avantgardisten, und hinten gibt es dann eine dieser trippigen Sachen von Stockhausens Frau. Es ist eigenartig, denn sie hat

eher etwas von einer Niki de Saint Phalle, so der Typ «Macht-der-Liebe-Frau».

CB: [Lacht.]

PS: Hast du jemals *Man, Myth & Magic* gesehen? Das war diese Reihe, die in Form von Lieferungen herausgegeben wurde. Es gab eine illustrierte Ausgabe von *Mein Kampf*, die in Lieferungen über zwanzig Wochen hinweg erschien – fast wie Dickens, nur handelt es sich um *Mein Kampf* [Lacht.] –, dann gab es aber diese Reihe von Nachschlagewerken à la Reader's Digest, und da gab es diese eine Folge mit dem Titel *Man, Myth & Magic*. Meist sieht man sie gebunden, mit festem Einband, wie ein Kinderlexikon, aber davor gab es das Ganze in Form von Lieferungen, die an Zeitungsständen verkauft wurden.

*Man, Myth & Magic* war eine Enzyklopädie des Übernatürlichen, die ursprünglich ab 1970 in 112 Lieferungen in Grossbritannien herausgegeben wurde. Populäre Romane des 19. Jahrhunderts wie die Werke von Charles Dickens erschienen ebenfalls in Lieferungen.

CB: Das klingt vertraut, aber was ist eine Lieferung?

PS: Lieferungen sind ungebundene Hefte aus einem oder wenigen gefalteten Druckbögen, die in der Regel zu einem Buch im Folio-Format zusammengetragen und dann gebunden werden. Sie waren weit verbreitet in der Zeit, bevor von Verlagsseite der Bucheinband durchgesetzt wurde, und man verkaufte sie eben an Leute, die die Bücher nach ihren Vorstellungen binden liessen.

CB: Und dann konnte man sagen: «Oh, in meiner Bibliothek sind die Bücher in …»

PS: «in rotes Maroquin-Leder gebunden.»

Rotes Maroquin-Leder (Ziegenleder), eines der kostbarsten Einbandmaterialien.

CB: [Lacht.]

PS: *Kunstformen der Natur* von Ernst Haeckel erschien ursprünglich ebenfalls in Lieferungen mit diesen Schutzhüllen. Die Originale sind sehr schön; ich habe sie einmal in der Bibliothek des American Museum of Natural History gesehen.

*Kunstformen der Natur* (1899–1904) des deutschen Biologen Ernst Haeckel.

Das erinnert mich an *Psychopathologie und bildnerischer*…

CB: …*Ausdruck.*

*Psychopathologie und bildnerischer Ausdruck* war eine Reihe schöner Bildmappen mit Kunst von «Geisteskranken», die ab 1963 von dem Schweizer Pharmaunternehmen Sandoz herausgegeben wurde, anscheinend als Werbegeschenk, das an Psychiater verschickt wurde, um für das Antipsychotikum Melleril zu werben. Die sind so … grossartig.

PS: Sie machen mich glücklich – die blosse Tatsache, dass es sie gibt.

CB: Ich weiss, mich auch. [Lacht.]

PS: Ja, «Wir werden unser Melleril an den Mann bringen.» Was war's wieder: «Die Kunst eines depressiven Mädchens» oder so etwas? Erinnerst du dich daran?

CB: Mmm …

PS: Manche bewegen sich, bei allem Ernst, an der Grenze zum Lächerlichen. Es ist furchtbar. Hinzu kommt diese eigenartige Schweizer Kennerschaft in allem.

CB: Hm hmm.

PS: Besonders das Hochwertige an allem. Alles ist gleichzeitig gut und schlecht, nichts ist ganz ohne ästhetische Vorzüge, obwohl wir heute zweifellos den Beweis für das Gegenteil liefern. Das Fernsehen, und was sonst alles noch.

CB: Genau. [Lacht, bezieht sich auf ein grosses *Poster Book*.] Das da ist interessant.

PS: Oh. Das ist schön. Ich interessierte mich für diese Leute von Magnolia Editions, weil sie einen superhochwertigen Tintenstrahldrucker aus den Niederlanden benutzen – und sie drucken auf Fiberglas. So können die Sachen machen, die wie Steinlithographie aussehen.

Magnolia Editions in Oakland, Kalifornien, gegründet von Donald und Era Farnsworth.

CB: Oh, ja.

PS: Nur dass die Tinte irgendwie in der Luft zwischen den Spritzdüsen und dem Ding kollidiert, und dadurch ergeben sich diese seltsamen Muster.

CB: Oh, wow.

PS: [Bezieht sich auf das *Poster Book*.] Das ist irre. Die sind wie Nahaufnahmen von Lithographien.

CB: Ja, das ist schön.

PS: Ja, es ist komisch, manchmal finde ich diese Sachen und frage mich: «Wo zum Teufel kommt denn das her?»

*(Übersetzung: Bram Opstelten)*

# The Wormhole Theory

*MARTIN HERBERT*

Do you know how to title a sculpture made from driftwood? According to Robert Lumb in *The Magic and Making of Driftwood Sculptures* (1983), "There is an old and well-tried secret way which says: 'sleep with a charm of driftwood under your pillow and open your mind to the universe.' It seems to work."[1] Lumb's book was published not in 1969, as you might imagine, but in 1983; Carol Bove was twelve then, and living in Berkeley, California, where the sixties hadn't truly ended either. Just outside of town, on the Emeryville Mud Flats, driftwood sculptures—peace signs and the like, erected in the sixties and seventies by radicalized UC Berkeley students protesting against the Vietnam War—would stand until the nineties, observable from the interstate leading towards San Francisco across the Bay. More generally, in the segment of California where Bove grew up (and which hot-housed the counterculture in the first place), the swinging decade enjoyed a long, slow walk into the sunset: decades of kaftans and camper vans, of mysticism-lite, speaking less of engagement than of nostalgia and apolitical retreat. Bove makes, among other things, historically conscious sculptures using wood salvaged from the sea. Let's not talk about coincidence.

"Every A-frame had your number on the wall," sang Steely Dan of LSD chef Augustus Owsley Stanley after his heyday had been supplanted by seventies anomie. Hippie culture, for all its rhetoric of individualism, had its conformist aspect: "Everyone in this room is wearing a uniform and don't kid yourself," Frank Zappa told his audience from the stage in 1967. Equally, every rainbow-painted Volkswagen camper in Berkeley would have its dog-eared copy of Khalil Gibran's *The Prophet* (1923), beloved by mainstream hippies for the way in which its blankly spiritual verses permitted projection. Take apart Bove's neatly minimalist column of sixty-eight cream-colored hardbacks of this book, TOWER OF THE PROPHET (2002), and you would discover—as Bove did when she began buying the volumes readily available in charity shops (for what goes up must come down, and who reads Gibran today?)—that their owners often underlined the Lebanese-American poet's essays in precisely the same places. Free your mind, it would appear, and the hive mind will follow you. It's equally characteristic of Bove, however, that her example of communal taste was first published in 1923, an emblem therefore of belated reaction and recrudescence, complicating pat linearity. The sixties were not a fresh start but a temporal patchwork: they didn't end in 1969, didn't originate without multifarious precedent, and are not necessarily the acid-and-anti-establishment years of consensual repute.

---

*MARTIN HERBERT* is a writer based in Tunbridge Wells, UK.

Bove has treated historical misapprehension, and the cognitive potentials of an alternative view, with increasing complexity over recent years. Her exquisitely insubstantial drawings from the early 2000s—ink-on-vellum renderings of nudie photographs from sixties and seventies editions of *Playboy,* dissolving into or emerging from the past—advertise contradiction, reminding one that an era of agitation and breakthroughs for sexual equality and liberation was also the heyday of popularized porn. In the shelf-based arrangements of books and objects that became an early trademark of hers, and which she continues to produce, Bove combines a diversity of evidences that virtually release the perfumes of earlier eras—with the sixties at their center—and lets them commingle allusively. INNERSPACE BULLSHIT (2007), for example, contains timeworn ephemera including Gregory Battcock's proto-eco book *Idea Art* (1973), a small-press magazine entitled *Grope* (again, implicitly, the mix of sexism and radicalism), Michael McClure's poetry collection *Ghost Tantras* (1964), and a pseudo-Cubist sculpture made in Europe in the sixties. As keys to what Bove is doing and the specifics of her research, the last two inclusions in particular are worth considering more closely.

*CAROL BOVE, THE NIGHT SKY OVER BERLIN, MARCH 2, 2006 AT 9 PM, 2006, wax, concrete, driftwood, polyurethane foam, peacock feather, steel, bronze, wood, plexiglas, exhibition view, approx. 48 x 48 x 96" / DER NACHTHIMMEL ÜBER BERLIN, 2. MÄRZ 2009, 9 UHR ABENDS, Wachs, Beton, Treibholz, Polyurethan-Schaum, Pfauenfeder, Stahl, Bronze, Holz, Plexiglas, Ausstellungsansicht.*

*CAROL BOVE, MIRROR OF VENUS, 2007, collage, 12 x 16" / SPIEGEL DER VENUS, Collage, 30,5 x 40,6 cm.*

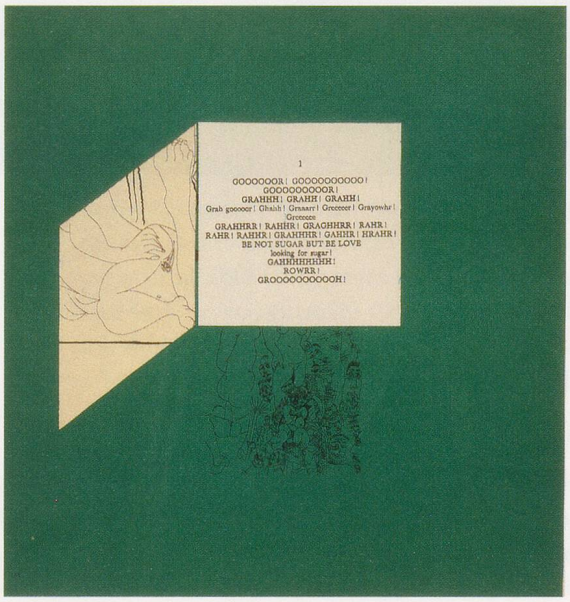
McClure is a sixties icon of sorts, but one with a lot of Beat—that ist to say, a lot of forties and fifties—in him: in 1955 he read at the legendary Gallery Six poetry evening in San Francisco, where the Beats cohered. (The druggy freedoms of the sixties were rehearsed a decade or so earlier by this group, who perpetuated themselves into the later period: not least via Jack Kerouac's muse Neal Cassady serving as the bus driver for Ken Kesey's LSD pioneers, The Merry Pranksters.) McClure advises the reader that the purpose of the joyously onomatopoeic, almost pre-linguistic poems in Ghost Tantras is "to bring beauty and change the shape of the universe," but then notes his inspirations as including William Blake and "the visionary Surrealists."[2] The throwback Cubist sculpture, meanwhile, is equally atemporal and slippery: here, the sixties are interpenetrated by the 1910s, just as McClure's professed lineage interweaves them with the Romantic era and the Surrealist thirties; in each case, it is the acts of older practitioners continuing to operate in the sixties that allow that moment to open onto earlier ones.

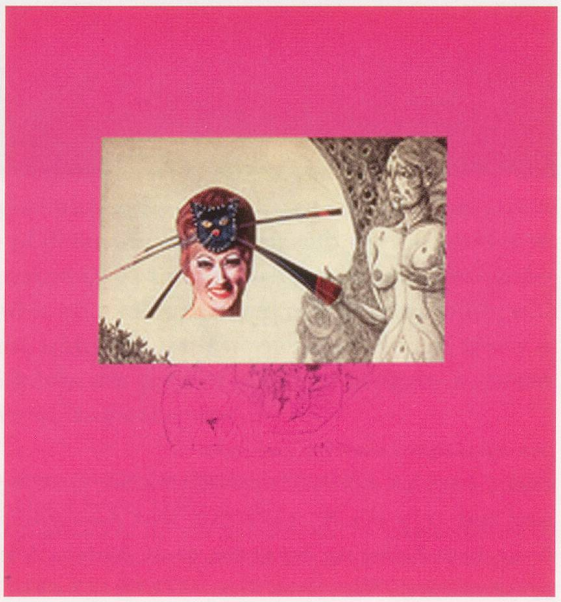
Bove appears fascinated by the idea of Surrealism, and its innovations in particular, as constituting a kind of secret pulse in the sixties and the last century in general. Her "SETTING" FOR A. POMODORO (2005–07), which exemplifies the larger, floor- or stage-bound arrangements of objects Bove has latterly produced, orchestrates a spacious composition of railway slats, spindly driftwood, chunky concrete blocks, a miniature version of one of Italian sculptor Arnaldo Pomodoro's textured spheres, and—in one iteration of the assemblage—

peacock feathers. Temporal cues collide once more—there is Minimalism here, and agrarian hippie décor in the shape of driftwood; the feathers, in a single form, shift the interpreter from the decadence of the twenties to the Aubrey Beardsley revival of the sixties, to the Surrealists' fetish for ersatz eyes.[3] The combined array vaguely suggests Giorgio de Chirico's enigmatic piazzas, but rather more an enlarged Surrealist tabletop sculpture. (Bove's original idea for the piece, meanwhile, came from looking down on the Museum of Modern Art's Philip Johnson-designed sculpture garden from the heights of the building, seeing the sculptures gone toy-like with distance.)

For Bove, you suspect, it is Surrealism's latency (not to mention its forbidden-fruit, démodé aspect, which also applies to her driftwood work) that is appealing—its capacity to serve as an optic reframing for times we think that we know. She is not alone in noting the movement's covert extension through the twentieth century: Alyce Mahon's 2005 book, *Surrealism and the Politics of Eros*, 1938–1968, thoroughly unpacks the notion, going so far as to suggest that "the Surrealists' battle for revolutionary desire was recognized by those students who painted graffiti on the walls of the Sorbonne which echoed Surrealist manifestos."[4] Surrealism is also, of course, the movement of the unconscious and Bove's art concerns itself deeply with the repercussions of preconscious thought. Bove's deployment of driftwood—generally in long, spindly forms on mounts—suggests a leveling rapprochement between Minimal form and a more widespread period taste from the late hippie era; but it is more. Looking at antique décor magazines, Bove noticed a sudden prevalence of driftwood addenda in interior design. All of a sudden, it's acceptable to have a chunk of worm-nibbled wood in your lounge, something like the ones that appear in Bove's floor-bound composition THE NIGHT SKY OVER BERLIN, MARCH 2, 2006, AT 19.00 (2006) alongside concrete, Perspex

*CAROL BOVE, GOOOOOOR! GOOOOOOOOO! GOOOOOOOO!, 2009, collage, 11 x 10 1/2" / Collage, 28 x 26,7 cm.*



*from left to right / von links nach rechts*
*CAROL BOVE, LA TRAVERSÉE DIFFICILE, detail, 2008, driftwood, brass, sand dollar, wax, postcard, silver; TOUCH TREE, 2008, driftwood, steel, 117 x 18 x 39", UNTITLED, 2009, found metal, steel, concrete, bronze, 68 x 12 x 12", studio view / SCHWIERIGE ÜBERFAHRT, Detail, Treibholz, Messing, Sanddollar, Wachs, Postkarte, Silber; BERÜHRUNGS-BAUM, Treibholz, Stahl, 297 x 45,7 x 99 cm; OHNE TITEL, gefundenes Metall, Stahl, Beton, Bronze, 172,7 x 30,5 x 30,5 cm, Studioansicht.*

cubes, and peacock feathers, or the etiolated woody verticals she showed in the 2008 Whitney Biennial. There was no particular rationale for the rise of driftwood back in the seventies—and yet a feeling for nature has arisen among consumers today as well. But why? Is it an instinctive, mass-cult version of the same impulses that led to Earth Art? Or was it decided on Madison Avenue?

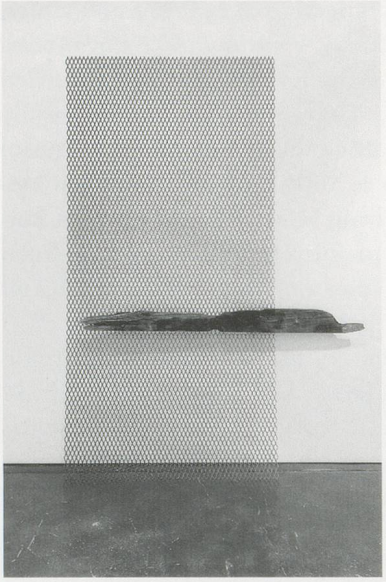
And, if the latter, would that matter? Mainstream taste, Bove implicitly argues, is a double-edged sword. On the one hand, her unraveling of a decade—the one that ended as she was born, leaving her with a sense of having just missed something; the one that feels like a whirlpool at the century's center, the one that bridges the modern and postmodern eras, is an attempt to figure unreachable time as denser and trickier than popular history allows. The story of the sixties is partly that of how a counterculture got packaged and purveyed, how cautious individualists ended up with driftwood in their houses and *The Prophet* on their shelves. It isn't quite that straightforward, though. When Bove made COMPOSITION WITH MY MOTHER'S SPIRITUAL MANUAL (2002), an earth-toned confection of string, Knoll tables, and a copy of Philip Kapleau's *The Three Pillars of Zen: Teaching, Practice, and Enlightenment* (1966), she released a bouquet of mixed emotions—about Berkeley as home and as reviled hippie hideaway—that continues to gust through her work. There was a lot of good in the ethics of the counterculture, even if the generation that subsequently outgrew its youthful enthusiasms can be heavily faulted on other grounds. There is, furthermore, an implicit sadness, speaking of human desire and human loneliness, in buying what everyone else has, particularly when what's bought is wholly irrational—it speaks, plaintively, of wanting to belong. (See Bove's CORAL SCULPTURE (2008), a chunk of the undersea world on a high plinth and a flashback to the days when everyone had conches, etc. in their bathrooms.)

And one more thing: when we talk about the past, sometimes that's not all we are referring to. Hovering above the distribution of historicized material in Bove's THE NIGHT SKY OVER BERLIN was the aspect of the work that keys off its title. For several years now, Bove has used star charts for a given night as templates for dangling arrangements of brass rods—wind chimes manqué—positioned to mirror those constellations when they are exhibited. When one of these hung in the aforementioned Berlin show, viewers were not only ushered towards the past in the newly palimpsestic form in which Bove presented it, but reminded of the present moment (albeit in a form that references New Age). Here, strung between times, is where the work enacts itself. Bove's art, then, is a wormhole—in the sense that relativity theory intends it, though it doesn't hurt that worm-eaten wood is among her standbys—into an expanded sixties, concerned with the manipulation of mass taste and a decade's reduction into a caricature by historians and the nostalgia industry (and the vested interests that attend them). But it is also concerned, in the name of defensive awareness, with right now—for we are still pliable consumers leaving traces of period taste, though the details have changed—and with now-as-futurity. Concerned, that is, with what tomorrow will make of our today; with the motivating forces, analogous to Surrealism, which future historians will plough under in seeking to make this moment legible. And with how our present may be sold again, someday, to those born after it ended, dreaming of a world they never saw.

1) Robert Lumb, *The Magic and Making of Driftwood Sculptures* (Tunbridge Wells: Midas, 1983), p. 81.
2) Michael McClure, *Ghost Tantras* (San Francisco: City Lights Books, 1964), p. 109.
3) Aubrey Beardsley (1872–98), the most controversial illustrator of the Art Nouveau era, became notorious for his erotic prints, particularly his visual accompaniments to Aristophanes' *Lysistrata* and Oscar Wilde's *Salomé*.
4) Alyce Mahon, *Surrealism and the Politics of Eros*, 1938–1968 (London: Thames & Hudson, 2005), p. 12.

# Die Wurmlochtheorie

*MARTIN HERBERT*



*CAROL BOVE, COLLAGE, 2007, driftwood, steel, 96 x 72" / Treibholz, Stahl, 243,8 x 182,8 cm.*

Wüssten Sie, welchen Titel Sie einer Skulptur aus Treibholz geben sollen? Wie Robert Lumb in seinem Buch *The Magic and Making of Driftwood Sculptures* (1983) schreibt, «gibt es ein alterprobtes Geheimrezept, das besagt: ‹Schlaf mit einem Treibholztalisman unter dem Kopfkissen und öffne deinen Geist dem Universum.› Es scheint zu funktionieren.»[1] Lumbs Buch ist nicht etwa, wie man denken könnte, 1969 erschienen, sondern 1983; Carol Bove war damals zwölf und lebte in Berkeley, Kalifornien, wo die 60er-Jahre ebenfalls noch nicht definitiv vorüber waren. Direkt vor der Stadt, auf den Emeryville-Watt-Flächen, standen noch bis in die 90er-Jahre Treibholzskulpturen – Friedenssymbole und dergleichen, die von den gegen den Vietnamkrieg protestierenden Berkeley-Studenten in den 60er- und 70er-Jahren aufgestellt worden waren; von der nach San Francisco und über die San Francisco-Oakland Bay Bridge führenden Interstate-Autobahn aus waren sie gut zu sehen. In dem Teil Kaliforniens, wo Bove aufwuchs (und wo die Gegenkultur von Anfang an die üppigsten Blüten trieb), endete das bewegte Jahrzehnt erst nach einem langen gemächlichen Spaziergang in den Sonnenuntergang hinein: Jahrzehnte der Kaftane und Campingfahrzeuge und eines Mystizismus light, dem es weniger um Engagement als um Nostalgie und apolitischen Rückzug ging. Mit ihrer Verwendung von Holz, das vom Meer angeschwemmt wurde, schafft Bove unter anderem Skulpturen, in denen Geschichtliches mitschwingt. Von Zufall kann da keine Rede sein.

«Every A-Frame had your number on the wall (In jedem A-Frame-Haus stand deine Nummer an der Wand», sang Steely Dan über den LSD-Pionier Augustus Owsley Stanley, nachdem dessen Blütezeit von der Anomie der 70er-Jahre verdrängt worden war. Trotz aller Individualismusrhetorik hatte die Hippiekultur auch eine konformistische Seite: «Everyone in this room is wearing a uniform and don't kid yourself», verkündete Frank Zappa seinem Publikum 1967 von der Bühne herab. («Jeder in diesem Raum trägt eine Uniform, macht

*MARTIN HERBERT* ist Publizist und lebt in Tunbridge Wells, England.

*CAROL BOVE, LESLIE, 2006, ink on paper, 22 x 16" / Tinte auf Papier, 55,9 x 40,6 cm.*

euch bloss nichts vor.») In jedem bunt bemalten VW-Bus in Berkeley fand sich auch eine mit Eselsohren versehene Ausgabe von Khalil Gibrans Der Prophet (1923), das beim Durchschnittshippie beliebt war, weil die glatte Spiritualität seiner Verse beliebige Projektionen zuliess. Nähme man Boves streng minimalistische, aus 68 crèmefarbenen Hardcover-Ausgaben dieses Buches bestehende Säule, TOWER OF THE PROPHET (Turm des Propheten, 2002), auseinander, würde man entdecken, dass deren Besitzer die Texte des libanesisch-amerikanischen Dichters oft an exakt denselben Stellen markierten – genau wie Bove, als sie die in Gebrauchtwarenläden reichlich vorhandenen Bände aufzukaufen begann (denn was einen Höhenflug erlebt, muss auch wieder runterkommen, und wer liest heute noch Gibran?). Befreie deinen Geist, so scheint es, und der Geist der Herde wird dir folgen. Es ist bezeichnend für Bove, dass dieses Beispiel einer verbreiteten Lieblingslektüre bereits 1923 erschienen ist, also ein eigentliches Sinnbild für eine verspätete Reaktion und Wiederkehr, welche die glatte Linearität durchkreuzt. Die 60er-Jahre waren kein Neuanfang, sondern ein zeitlicher Flickenteppich: Weder waren sie 1969 vorbei, noch hätte es sie ohne vielerlei Vorläufer je gegeben, und sie waren nicht unbedingt die radikalen Acid-und-Anti-Establishment-Jahre, wie man allgemein glaubt.

*CAROL BOVE, INNERSPACE BULLSHIT, 2007, wood and metal shelves, 14 books, comic book, bronze sculpture, stone, sea shell, seeds, mirror, pamphlet, 42 x 35 x 12" / INNENRAUM-UNSINN, Holz- und Metallregale, 14 Bücher, Comic-Album, Bronzeskulptur, Stein, Muschel, Samen, Spiegel, Broschüre, 106,7 x 88,9 x 30,5 cm.*

Im Lauf der letzten Jahre hat Bove dieses historische Missverständnis und den möglichen Erkenntnisgewinn einer anderen Sichtweise in zunehmend komplexerer Form abgehandelt. Ihre wunderbar körperlos wirkenden Zeichnungen aus den Jahren unmittelbar nach 2000 – mit Tusche auf Velinpapier wiedergegebene *Playboy*-Aktphotos aus den 60er- und 70er-Jahren, die in die Vergangenheit ein- oder aus ihr aufzutauchen scheinen – melden Widerspruch an, indem sie daran erinnern, dass in dieser Ära des Aufruhrs und der bahnbrechenden Fortschritte in Sachen sexueller Befreiung und Gleichberechtigung auch die Pornographie populärer war als je zuvor. In den auf Regalen präsentierten Buch- und Objektarrangements, die schon früh zu ihrem Markenzeichen wurden und die sie weiterhin produziert, kombiniert Bove eine Vielzahl von Indizien, die quasi Düfte vergangener Zeiten freisetzen – die 60er-Jahre stehen dabei im Zentrum; das ergibt eine Mischung, die allerlei Assoziationen auslöst. In INNERSPACE BULLSHIT (2007) finden sich beispielsweise vom Zahn der Zeit gezeichnete Eintagsfliegen, wie Gregory Battcocks ur-ökologisches Buch *Idea Art* (1973), ein Magazin eines Kleinverlags mit dem Namen Grope (zu deutsch Begrapschen: auch hier wieder die implizite Vermischung von Sexismus und Radikalismus), Michael McClures Gedichtband *Ghost Tantras* (1964) sowie eine pseudokubistische Skulptur der 60er-Jahre aus Europa. Vor allem die beiden zuletzt genannten Elemente dürften für Boves Tun und das Spezifische ihrer Forschungsarbeit aufschlussreich und einer eingehenderen Betrachtung würdig sein.

McClure ist eine Art Ikone der 60er-Jahre, aber eine in der sehr viel Beat steckt – also viele Züge der 40er- und 50er-Jahre: Er las am legendären Poesie-Abend der Gallery Six 1955 in San Francisco, wo die Beatniks zusammenfanden. (Die Drogenfreiheiten der 60er-Jahre wurden schon um die 10 Jahre früher von dieser Gruppe eingeübt, der es gelang, ihren Einfluss bis ins folgende Jahrzehnt hinein zu verlängern: nicht zuletzt durch Jack Kerouacs Muse Neal Cassady, der auch Ken Keseys LSD-Pioniere, The Merry Pranksters, in ihrem Bus durchs Land chauffierte.) McClure weist den Leser darauf hin, dass der Zweck der fröhlichen, lautmalerischen, fast vorsprachlichen Gedichte in *Ghost Tantras* der sei, «Schönheit zu verbreiten und die Gestalt des Universums zu verändern», bemerkt dann aber, dass er sich unter anderem von William Blake und «den visionären Surrealisten» habe inspirieren lassen.[2)] Derweil ist die in die Jahre gekommene kubistische Skulptur nicht weniger unzeitgemäss und schlüpfrig: Hier sind die 60er- von den 1910er-Jahren durchdrungen, so wie sie durch McClures klar benannte Vorgänger mit der Romantik und den surrealistischen 30er-Jahren verflochten sind; in jedem Fall sind es die Taten älterer Vorläufer, die in den 60er-Jahren weiterwirken und dafür sorgen, dass diese Zeit für frühere Perioden offen ist.

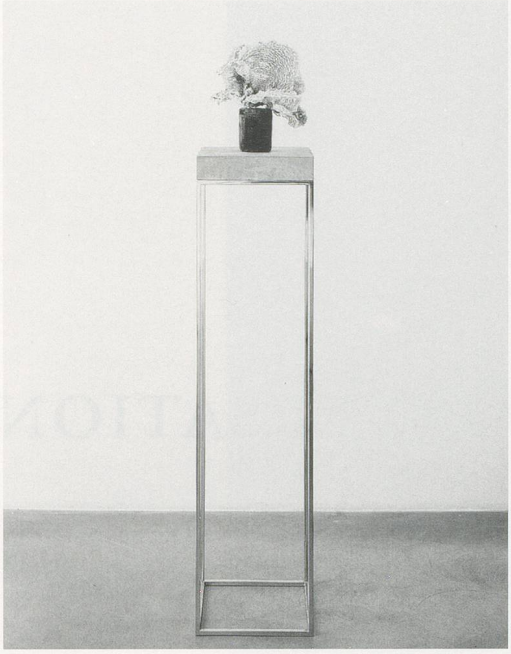
Bove scheint von der Idee des Surrealismus und seinen Innovationen fasziniert zu sein, besonders wenn er als eine Art unterschwelliger Impuls auftritt – wie in den 60er-Jahren und ganz allgemein im letzten Jahrhundert. «SETTING» FOR A. POMODORO («Szenischer Rahmen» für A. Pomodoro, 2005–2007) – ein typisches Beispiel für die jüngst entstandenen, umfassenderen Objektarrangements am Boden oder auf einer Bühne – ist eine ausladende Komposition aus Bahnschwellen, spindeldürrem Treibholz, massigen Betonklötzen, der Miniaturversion einer Kugelskulptur von Arnaldo Pomodoro und – in einer späteren Version

*CAROL BOVE, Tate St. Ives, Cornwall, 2009, exhibition view / Ausstellungsansicht. (PHOTO: COURTESY OF THE ARTIST AND TATE ST. IVES)*

– Pfauenfedern. Erneut prallen Anspielungen auf unterschiedliche Zeiten aufeinander – es steckt eine Portion Minimalismus drin und in Gestalt des Treibholzes auch ein Stück ländliche Hippiekultur; die Federn beschwören auf einen Schlag die Dekadenz der 20er-Jahre, das Aubrey-Beardsley-Revival der 60er- und den Augenersatzfetisch der Surrealisten herauf.[3] Die gesamte Anordnung erinnert vage an Giorgio de Chiricos rätselhafte Piazze d'Italia, aber vielleicht noch stärker an eine vergrösserte surrealistische Tischskulptur. (Ursprünglich kam Bove die Idee zu dieser Arbeit, als sie im New Yorker Museum of Modern Art von ganz oben auf den von Philip Johnson gestalteten Skulpturengarten hinunterschaute und die Skulpturen aus der Entfernung wie Spielzeug aussahen.)

Vermutlich ist es der Latenzcharakter des Surrealismus (nicht zu reden von seinem Beigeschmack des Verbotenen, aus der Mode Gekommenen, der auch ihren Treibholzarbeiten anhaftet), der Bove anspricht: der Umstand, dass er bestens geeignet ist, Zeitperioden, die wir bereits zu kennen glauben, in neuem Licht erscheinen zu lassen. Sie ist nicht die einzige, die die heimliche Ausweitung dieser Bewegung auf das gesamte zwanzigste Jahrhundert bemerkt hat: Alyce Mahons Buch, *Surrealism and the Politics of Eros*, 1938–1968, geht diesem Thema auf den Grund und geht sogar so weit, zu behaupten, dass jene Studenten, die Graffiti an die Wände der Sorbonne malten, in denen die Manifeste der Surrealisten nachhallten, den Kampf der Surrealisten für das revolutionäre Begehren klar erkannt hätten[4] Der Surrealismus ist natürlich auch die Bewegung des Unbewussten und Boves Kunst befasst sich intensiv mit den Auswirkungen des vorbewussten Denkens. Boves Verwendung von Treibholz – meist in Gestalt langer, dürrer Formen auf Trägerelementen – lässt an eine versöhnliche Annäherung zwischen minimalistischer Formstrenge und einem populäreren Geschmack der späten Hippiezeit denken, doch es ist mehr. Beim Durchblättern alter Innenarchitekturzeitschriften fiel Bove auf, dass in den Innenausstattungen plötzlich vermehrt Treibholz auftauchte. Mit einem Mal war es schick, ein Stück wurmzerfressenes Holz im Wohnzimmer zu haben, das den Holzstücken gleicht, die zusammen mit Beton, Perspexkuben und Pfauenfedern in Boves Bodeninstallation THE NIGHT SKY OVER BERLIN, MARCH 2, 2006, AT 19.00 (Der Nachthimmel über Berlin, 2. März 2006, 19 Uhr, 2006) auftauchen; oder in den ausgezehrten, holzartig wirkenden Vertikalelementen, die sie an der Whitney Biennale 2008 ausstellte. Es gibt keinen spezifischen Grund für den Trend zum Treibholz in den 70er-Jahren – gewiss, die Konsumenten legten eine neue Sensibilität für die Natur an den Tag, aber warum? Ist es eine instinktive, die Massen bewegende Variante derselben Impulse, die zur Earth Art führten? Oder wurde es einfach an der Madison Avenue beschlossen?

Aber würde es eine Rolle spielen, wenn Letzteres der Fall wäre? Der gängige Geschmack, behauptet Bove implizit, ist ein zweischneidiges Schwert. Ihr Aufrollen dieses Jahrzehnts – das eben zu Ende ging, als sie geboren wurde, gab ihr das Gefühl, etwas knapp verpasst zu haben; das den Eindruck eines Strudels in der Jahrhundertmitte erweckt, aber auch den Übergang zwischen Moderne und Postmoderne markiert – ist einerseits ein Versuch, sich eine in unerreichbare Ferne gerückte Zeit komplexer und vertrackter vorzustellen, als die gängige Geschichtsschreibung es zulässt. Die Geschichte der 60er-Jahre erzählt auch, wie eine Gegenkultur verpackt und verkauft wurde oder wie zurückhaltende Individualisten zu Leuten mit Treibholzdekor im Wohnzimmer und Gibrans Der Prophet im Bücherregal wurden. Ganz so einfach ist es jedoch nicht. Als Bove COMPOSITION WITH MY MOTHER'S SPIRITUAL MANUAL (Komposition mit dem spirituellen Leitfaden meiner Mutter, 2002) schuf, eine erdfarbene Mischung aus Fadenskulptur, Knoll-Tischen und einer Ausgabe von Philip Kapleaus *The Three Pillars of Zen: Teaching, Practice, and Enlightenment* (1966), setzte sie einen



*CAROL BOVE, CORAL SCULPTURE, 2008, coral, driftwood, concrete, bronze, 61 x 12 x 12" / KORALLENSKULPTUR, Koralle, Treibholz, Beton, Bronze, 154,9 x 30,5 x 30,5 cm.*

ganzen Strauss gemischter Gefühle frei – über Berkeley als Wohnort und viel geschmähtes Refugium für Hippies –, die in ihrem Werk immer wieder auftauchen. Die Ethik der Gegenkultur hat viel Gutes bewirkt, obwohl die Generation, nachdem sie ihrem jugendlichen Enthusiasmus entwachsen war, sich in anderen Bereichen harte Kritik gefallen lassen muss. Schliesslich hat das Kaufen dessen, was alle anderen haben, etwas sehr Trauriges, das auf eine menschliche Sehnsucht und Einsamkeit hindeutet, besonders wenn das Gekaufte völlig irrational ist – eigentlich ist es eine Klage, ein Ausdruck des Dazu-gehören-Wollens. (Man vergleiche dazu Boves CORAL SCULPTURE (Korallenskulptur, 2008), ein Stück Unterwasserwelt auf einem hohen Sockel und Rückblende in eine Zeit, als alle Muscheln und Ähnliches in ihren Badezimmern hatten.)

Und noch ein Letztes: Wenn wir über die Vergangenheit reden, ist das manchmal nicht alles, was wir meinen. Über der verteilten historisch verorteten Materie in Boves THE NIGHT SKY OVER BERLIN schwebte jenes Element der Arbeit, das den Titel erschliesst. Bove verwendet nun schon einige Jahre lang Sternkarten mit Nachthimmelkonstellationen als Vorlagen für hängende Arrangements aus Messingstäben – quasi verhinderte Windspiele; deren Anordnung entspricht jeweils der Sternenkonstellation zum Zeitpunkt der Ausstellung. Als eine dieser Arbeiten in der bereits erwähnten Berliner Ausstellung hing, wurden die Betrachter durch die neuartige palimpsestähnliche Form der Präsentation nicht nur in die Vergangenheit geführt, sondern auch an den gegenwärtigen Moment erinnert (wenn auch in einer auf die New-Age-Philosophie anspielenden Form). Genau hier, aufgespannt zwischen den Zeiten, entfaltet dieses Werk seine Kraft. Boves Kunst ist also ein Wurmloch – im Sinn der Relativitätstheorie, obschon wurmzerfressenes Holz zu ihren Hilfsmitteln zählt. Ein Wurmloch, das in die erweiterten 60er-Jahre führt, wo es um die Manipulation des Massengeschmacks geht und um die von Historikern und dem Geschäft mit der Nostalgie (im Verbund mit dahinterstehenden handfesten Interessen) betriebene Reduktion eines Jahrzehnts auf eine Karikatur. Aber es geht, im Namen eines Wissens um die Gefährdung, auch um das Hier und Jetzt – denn wir sind nach wie vor fügsame Konsumenten und hinterlassen Spuren unseres Zeitgeschmacks, auch wenn sich die Details verändert haben – und um das Jetzt als Zukunft. Das heisst, es geht darum, wie das Morgen unser Heute sehen wird; um die Beweggründe, die zukünftige Historiker analog dem Surrealismus einsetzen werden, um diesen Moment zu entschlüsseln; und darum, dass auch unsere Gegenwart eines Tages an später Geborene verkauft werden könnte, die von einer Welt träumen, die sie selbst nie erlebt haben.

*(Übersetzung: Suzanne Schmidt)*

1) Robert Lumb, *The Magic and Making of Driftwood Sculptures*, Midas, Tunbridge Wells 1983, S. 81.
2) Michael McClure, *Ghost Tantras*, City Lights Books, San Francisco 1964, S. 109.
3) Aubrey Beardsley (1872–98), der umstrittenste Illustrator der Jugendstil-Ära, war berühmt-berüchtigt für seine erotischen Druckgraphiken, insbesondere für seine Illustrationen zu Aristophanes' *Lysistrata* und Oscar Wildes *Salomé*.
4) Alyce Mahon, *Surrealism and the Politics of Eros*, 1938–1968, Thames & Hudson, London 2005, S. 12.

# STYLE AND PASTICHE: A CONVERSATION

*CAROL BOVE & BETTINA FUNCKE*

BETTINA FUNCKE: You have spoken about a sense of seeing through time by having physical contact with old objects. This makes me think of the idea of the fetish object. According to William Pietz, the word fetish comes from the pidgin word *fetisso*, derived from the Portuguese word *feitiço*, which in the Middle Ages meant "magical practice" or "witchcraft." Pietz explains that the concept of the fetish emerged in the seventeenth century, far before Freud and Marx, on the African coast where there was a series of confusing encounters between Africans, Portuguese traders, and their middlemen.

CAROL BOVE: Confusing encounters? I would say that the confusing encounter is the force by which meaning emerges! The receiver—the product of projection—sometimes supplies much more to this process than the maker. The realm of the unintentionally expressed is so unstable and potentially vast. Art objects can be blank, dumb, opaque, inert... but it is the viewer's imagination and cultivation that will them to be otherwise. Of course, there has to exist a belief that a sense-life has already been invested in the object, and that conjuring belief in this object could be something of the "magical" or "fetishistic" presence you're talking about. But it seems to me that the field where the artist can act is in the context of framing the object as o p p o s e d to the substance of the thing itself.

BF: Back in the Middle Ages, the fetish came to designate the problem of value, which existed on the cusp between materiality and abstraction. Value was relative and differentiating to circuits of exchange. If we inquire about the meaning of art, we could say that artists put an excess of meaning into art objects through processes of selecting and positioning, thereby transforming them into charged presences.

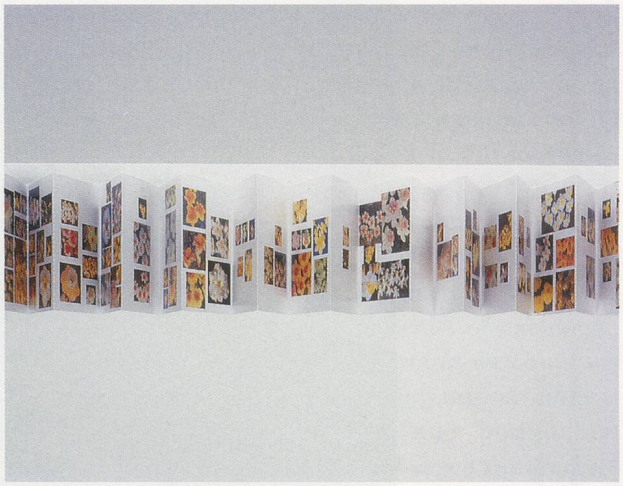
CB: Can you explain the problem of value as relative and differentiating to circuits of exchange?

BF: The value of, say, a nail man (one of the earliest fetish objects: a wooden figure into whom nails were driven like curses) is relative in relation to its context: it can be a village's most valued object, but once it is taken out of its context and arrives in Europe, its value shrinks to that of wood and nails, and is raised once more when a curator decides to include it, or to frame it, within a museum collection. And as an object the nail man differentiates its viewers and users through knowing or not knowing or, let's say, it

*BETTINA FUNCKE* is *Parkett's* Senior Editor in the US.

*CAROL BOVE, "SETTING" FOR A. POMODORO, 2006–2007, Arnaldo Pomodoro sculpture, concrete, driftwood, wood, steel, bronze, gold, glass, dimensions variable / Skulptur von Arnaldo Pomodoro, Beton, Treibholz, Holz, Stahl, Bronze, Gold, Glas, Masse variabel.*

*CAROL BOVE and JANINE LARIVIERE,* Plants & Mammals, *catalogue; JANINE LARIVIERE,* Twentieth Century Narcissus, *catalogue, exhibition view Horticultural Society of New York, 2009, New York* / Pflanzen und Säugetiere, Narzissen des zwanzigsten Jahrhunderts, *Kataloge, Ausstellungsansicht.*



*JANINE LARIVIERE,* Twentieth Century Narcissus, *2009, Horticultural Society of New York, 8 $^{1}/_{2}$ x 250"* / Narzissen des zwanzigsten Jahrhunderts, *21,6 x 635 cm.*

accommodates different kinds of knowledge or experience. The instability of meaning, as you said, is vast. Can we talk more about your process of selecting or finding objects, materials, things for your work?

CB: I had a very interesting experience a couple of weeks ago. I was at the harbor in search of rusty pieces of metal to make junk assemblages and I ran into somebody I hadn't seen since high school. I realized the last time I had seen him I was doing the exact same thing, wandering around an industrial neighborhood, looking for pieces of rusty junk to make assemblages out of. I was really taken aback to make this connection because until that moment I didn't think there was anything of value that I could bring forward from my high school art-making practices or preoccupations. I thought I had thoroughly exorcized my ridiculous, embarrassing former interests, but now I find that I'm literally engaged in the exact same activities. It's shocking that the activity is the same and it's shocking that I could have been blind to the reappearance of the impulse.

The experience makes me think the impulse to make something comes before the ideas. The ideas, rules, parameters that govern an art practice are the architecture that allows the impulse to take a shape. The impulse is primary, but without the constraints of the rules, it's just a formless mess. It makes me think of universal principles of expansion and compression.

BF: Pastiche, in a way?

CB: One of my rules is that I don't want to be inventive or, more precisely, I want to avoid needless innovation. For a long time I only re-presented things that I found, but at a certain point, when I felt a strong pull towards making things, I loosened the constraint. So now it's okay to invent a form, but I

have to feel like it existed in advance of me. I think that's some version of pastiche, however vague the source forms may be.

The vagueness is important. The sculptures are always trying to pass as something other than what they are, but it's not as if there's some "real" identity they can ever revert to. Your very clear description of the relative and differential in circuits of exchange gives me some bearing where I've been feeling most lost in thinking about this idea. I imagine the shifts in context you describe occurring in a fairly compressed dimension—the realm of contemporary and modern art. And in my own viewing, the journey from naive to educated viewer is part of this differential. My developing attitude about junk assemblage, for example—from attraction to revulsion and back again—finds its way into the form. Why did you say pastiche? What are you thinking of?

BF: I think of it as a bridge between finding objects from various sources and framing them so that they don't add up. Your work might be seen as a pastiche of various known styles such as Surrealism, eighties window display, or chandelier design from the Four Seasons Hotel bar or Lincoln Center. Your work is related to, but different from, appropriation and objet trouvé. Pastiche works on the level of embracing or imitating styles while keeping the objects' identities unstable. In your work, I see how you allow each object you use and place in specific arrangements to retain its contradictory histories—be it a rusty piece of metal, a book, a concrete stand, or a modernist chandelier.

CB: I guess I want to feel you out for the potential fashionability of that word. Part of what I think of when I hear the word pastiche is the eighties, as in "pastiche and parody." Generally the eighties are fashionable again, but I have the impression that pastiche hasn't been or can't be recuperated, like some of the other strategies and concerns from then which will never have a resurgence.

BF: Well, pastiche did not ring as particularly fashionable to me, but maybe you're right and it is our unconscious history right now, still too close to fully see and reflect upon, haunting us. We have not found the next thing yet. What we seem to be dealing with now is a more slippery form that references both history and its malleability, particularly in respect to the digital format and the internet. It seems like we are just on the cusp of something. The television series *Mad Men* comes to mind, where highly sophisticated reflections on fifties and sixties cultural history merge with mass entertainment; historical fact, soap opera, display strategies, design, and lifestyle are pastiched, taken as given formats to build a story. These elements merge without resolve—we don't know the degree of historical precision and the degree of fictionalizing for entertainment's sake—adding up to a totally slick and successful TV series. It's so revealing to see employers of the ad company sneak into their boss's office to catch a glimpse of his new Rothko painting; they perform the radicality of the painting when it was first made—on television!

CB: Maybe this word pastiche is actually the elephant in the room.

BF: Let's jump back in time. Your work relates to the objet trouvé or the found object, but more generally to a post-war translation of European modernism into its American version, where you see traces of the historical avant-gardes—Russian Constructivism, Bauhaus, and Surrealism—resonating through swaths of U.S. sixties culture, be it esoteric or mystical beliefs and practices, be it about architecture, design, or lifestyle.

CB: I can't get away from the sixties somehow. It's where I begin thinking about history, but my focus has shifted more to the backgrounding and foregrounding decades. THE NIGHT SKY OVER BERLIN (2006) was one of the first pieces where I made this adjustment to a longer timeframe. First I built a full-scale model of the tiny exhibition space in my studio, then I erected a plane that bisected the space at eye-level. Because of its odd shape, there was an automatic suggestion of a stage in forced perspective. The whole piece is a tableau, which I consider a Surrealist form, but the driftwood pieces resemble California junk assemblage of the sixties as closely as they do European Surrealism. And the concrete blocks recall Constructivist primary structures. There is absolutely no effort toward illusionism, but the small objects feel like models for something monumental and projecting oneself into the space comes naturally. (I think this action explains the Surrealist

affinity for chess, to a certain extent.) The horizontal plane became the twentieth century, and I organized the forms around this idea I had about the relationship between the Italian Futurists, specifically Umberto Boccionis's UNIQUE FORMS OF CONTINUITY IN SPACE (1913), and Arnaldo Pomodoro's spheres of the sixties and seventies, which I consider a late-flowering instantiation of Futurism. I was working on this idea of repressing discontinuity from the historical to the neo-avant-garde over World Wars I and II, but the phantom framing text was Star Wars, because supposedly UNIQUE FORMS is the inspiration for Darth Vader and Pomodoro's spheres are the inspiration for the Death Star, and these two pieces roughly bracket all of the avant-gardes. The fact that George Lucas (or his art directors) made these two artworks the emblems of space-fascism in 1977 was an irresistible plaything for me throughout 2006.

I'm thinking about the translation of European modernism to the U.S. but I wouldn't like to make the choice between that and the kind of appropriation seen in the Pictures Generation—I'm working with the persistence of each of these movements. The eighties are the bedrock stratum of my whole mentality, so the Pictures Generation is definitely as important to me as the other avant-gardes. Just to register a few examples: I've been trying to be conscious about the ideas around "display strategies" that developed in the eighties and to make that awareness a perceptible quality in my work. Commodity fetishism and display strategies are close cousins and perennial interests. I've always blatantly copied Haim Steinbach, who's not Pictures Generation per se, but there are contingencies and affinities. And I've always tried to imitate Louise Lawler.

BF: Louise Lawler? How interesting—I had never thought of her in relation to your work but it makes so much sense. Is she particularly inspiring because you have the freedom to interpret her two-dimensional work with your three-dimensional work, going from photos of displayed artworks in highly aestheticized rooms, to your arrangements of objects in stage-like settings?

CB: I hadn't explicitly made that connection, but I wish I had. My feeling is that she is so scrupulous in her attention to the conditions of the exhibition context that none of her pieces ever actually exist as finished works of art in themselves, but as gestures that have beginnings and ends. They could always be re-presented and re-activated of course, but only in response to and transformed by a different set of contingencies. I think the first thing I respond to in artwork is tone. Her work is inflected with a balanced array of tones: it's good-natured and funny, dry, cerebral, serious and warm, but also a little cruel. She makes different types of movements as an artist—I think of her as being very agile and flexible—but a constant feature is that she gets other people to be in the frame while she steps out of the way. It's a somewhat different approach to appropriation from the other Pictures Generation people.

BF: This is something you share with her: the ability to subtly make space for someone else, be they dead or alive. I'm thinking here of how you place other people's work in your installations, from books to artworks like the Pomodoro sculpture, but also how you invite people to collaborate with you. Janine Lariviere was a collaborator on your first book, *Below Your Mind* (2004), and you invited her to be part of your show at New York's Horticulture Institute, for which you produced her book *Twentieth-Century Narcissus* (2009) on the history of breeding daffodils. Twelve feet long when its fifty accordion pages are unfolded, it was displayed like a sculpture among some of your own work, and you literally embraced the book by packaging it within a box you designed and titled like the exhibition, *Plants and Mammals* (2009).

That's different from appropriating material, where the gesture is more about taking on the power of authorship or declaring ownership. Maybe it's more in the tradition of appropriating style, which brings us back to pastiche and to Louise Lawler, and even to the way you saturate objects and materials with historical weight. A quote by Douglas Crimp from his essay "Pictures" comes to mind: "Needless to say, we are not in search of sources or origins, but of structures of signification: underneath each picture there is always another picture."[1)]

CB: Yes. It reminds me also of how important and mind-altering "The Allegorical Impulse" by Craig Owens[2)] was to me as a student. Re-reading it now, I'm struck by how accurately it articulates the men-

*CAROL BOVE, from left to right, UNTITLED, NETTING, FIGURE, ESCAPE FROM FREEDOM, all 2009, driftwood, rope, silver, wood, steel, peacock feathers, concrete, bronze, found metal, dimensions variable, studio view / OHNE TITEL, NETZ, FIGUR, FLUCHT AUS DER FREIHEIT, Treibholz, Seil, Silber, Holz, Stahl, Pfauenfedern, Beton, Bronze, gefundenes Metall, Masse variabel.*

tality of appropriation at that moment (and also, the perpetual relevance of Walter Benjamin). The idea of having to "read" everything—from pictures to events and so on—is so much a part of the training of our generation, we will have a hard time ever seeing outside of that paradigm. I wonder if that methodology is as ingrained in younger artists.

There's something about the difference in position between 1980 and now that might be addressing itself to that mandate: that one must read. I think our position now is, one can't help but read and one should also engage below or outside the level of intellect. Ideology gives itself so easily to forms and images, which are born as adults dressed for battles (just like in ancient myths where Athena was born out of the head of Zeus), but analytic evaluation requires time for construction. I'm not able to see the contours of that essential added component; it's too close.

I've turned this Lao-Tzu phrase over in my head for some time: "Woe to him who willfully innovates while ignorant of the constant."[3] I have the feeling that it contains an important mystery about appropriation. What could "the constant" be? I get close to it but it slips away. I think Lawler's work comes close to a Taoist approach—action through inaction. It reveals the fullness of meaning that works of art or objects acquire in context, and the action she imposes, i.e. observation, is a receptive one.

But I wonder what you mean by "appropriating style"? I think I might have missed the point of your proposition in my response so far. Are you suggesting that I could be pastiching "appropriation style" as a way of extending the form into this time, in the way that making an elaborate setting around Pomodoro talks about the persistence of Futurism into the eighties?

BF: Yes, I kind of was.

1) Douglas Crimp, "Pictures," *October*, vol. 8 (Spring, 1979), pp. 87 (originally published in the 1977 Artists Space catalogue).
2) Craig Owens,"The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism," *October*, vol. 12 (Spring 1980), pp. 67–86.
3) Lao-Tzu, *Tao Te Ching*, trans. D.C. Lau (London: Penguin, 1963), p. 20.

# STIL UND PASTICHE:

## EIN GESPRÄCH

*CAROL BOVE & BETTINA FUNCKE*

BETTINA FUNCKE: Du hast davon gesprochen, bei körperlichem Kontakt mit alten Sachen durch die Zeit hindurchsehen zu können. Das erinnert mich an den Begriff des Fetischobjekts. Laut William Pietz kommt das Wort Fetisch vom Pidgin-Wort *fetisso*, das seinerseits vom portugiesischen Wort *feitiço* abgeleitet ist, was im Mittelalter soviel wie «magischer Kult» oder «Zauberkunst» bedeutete. Pietz erklärt, dass der Begriff des Fetischs im 17. Jahrhundert – lange vor Freud und Marx – an der afrikanischen Westküste auftauchte, wo es zu einer Reihe verwirrender Begegnungen zwischen Afrikanern, portugiesischen Händlern und ihren Mittelsmännern kam.

CAROL BOVE: Verwirrende Begegnungen? Ich würde sagen, die verwirrende Begegnung ist die Kraft, die Bedeutung erst entstehen lässt! Der Empfänger – das Produkt der Projektion – steuert manchmal viel mehr zu diesem Prozess bei als der Erzeuger. Der Bereich des ungewollt Gesagten ist äusserst unbeständig und potenziell unermesslich. Kunstobjekte können noch so leer, stumm, opak, träge sein, aber Phantasie und Bildung des Betrachters zwingen sie dazu, anders zu sein. Natürlich muss die Überzeugung vorhanden sein, dass dem Objekt im gewissen Sinne ein Leben mitgegeben wurde, und genau dieser beschwörende Glaube an ein Objekt könnte ein Teil dieser «magischen» oder «fetischistischen» Präsenz sein, die du meinst. Doch mir scheint, das Aktionsfeld des Künstlers tut sich dort auf, wo er ein Objekt als ein der Substanz des Dings an sich e n t g e g e n g e s e t z t e s inszenieren kann.

BF: Im Mittelalter markierte der Fetisch das Problem von Wertvorstellung, das sich am Übergang zwischen Stofflichkeit und Abstraktion stellte. Werte waren (und sind) relativ und je nach Tauschkreislauf verschieden. Wenn wir nach der Bedeutung der Kunst fragen, könnten wir sagen, dass Künstler ihre Kunstobjekte durch Selektions- und Platzierungsprozesse mit einem Übermass an Bedeutung versehen und ihnen damit eine aufgeladene Präsenz verleihen.

CB: Kannst du das Problem der Wertvorstellungen hinsichtlich ihrer Relativität und Verschiedenheit je nach Tauschkreislauf etwas ausführen?

BF: Der Wert eines, sagen wir, Nagelfetischs (eines der ältesten Fetischobjekte überhaupt: eine Holzfigur, in die als Flüche Nägel eingeschlagen wurden) ist relativ, das heisst vom Kontext abhängig: Er kann das wertvollste Objekt eines Dorfes sein, aber sobald er aus seinem Kontext gerissen wird und nach Europa kommt, schrumpft sein Wert zu dem von Holz

*BETTINA FUNCKE* ist Redaktorin von *Parkett* in New York.

*CAROL BOVE, from left to right, FIELD FIGURES, 2008, steel, driftwood, 156 x 132 x 84", THE NIGHT SKY OVER NEW YORK, OCTOBER 21, 2007, steel, bronze, 168 x 144 x 96", exhibition view Whitney Biennial, 2008 / FELDFIGUREN, Stahl, Treibholz, 396 x 335 x 213 cm / DER NACHTHIMMEL ÜBER NEW YORK, 21. OKTOBER, Stahl, Bronze, 1006 x 851 x 541 cm, Ausstellungsansicht.*

und Nägeln und steigt wieder, falls ein Kurator beschliesst, ihn in die Sammlung eines Museums aufzunehmen, das heisst ihm einen Rahmen gibt. Und als Objekt schafft der Nagelfetisch unter seinen Betrachtern und Anwendern eine Differenz, die von deren Wissen oder Unwissen abhängt, beziehungsweise er befriedigt unterschiedliche Arten von Wissen oder Erfahrung. Die Unbeständigkeit der Bedeutung ist, wie du gesagt hast, unermesslich. Können wir noch etwas darüber reden, wie du die Objekte, Materialien und Dinge für deine Arbeit auswählst und findest?

CB: Vor ein paar Wochen habe ich eine sehr interessante Erfahrung gemacht. Ich war am Hafen auf der Suche nach rostigen Metallteilen für Schrott-Assemblagen und traf jemanden, den ich seit meiner Highschool-Zeit nicht mehr gesehen hatte. Mir wurde bewusst, dass ich bei unserer letzten Begegnung genau dasselbe getan hatte: Ich streifte durch ein Industriequartier und hielt nach rostigen Schrottstücken Ausschau. Ich war echt bestürzt, als ich diese Verbindung herstellte, denn bis zu dem Moment hatte ich nicht gedacht, dass irgendetwas Wertvolles in der künstlerischen Tätigkeit oder den Beschäftigungen meiner Schulzeit stecken könnte. Ich dachte, ich hätte mir meine lächerlichen, peinlichen früheren Interessen gründlich ausgetrieben, und nun ertappe ich mich dabei, dass ich exakt dasselbe tue wie damals. Es ist schockierend, dass ich dasselbe tue, und es ist schockierend, dass ich das Wiederaufleben dieses Impulses überhaupt nicht bemerkt habe.

Die Erfahrung hat mich gelehrt, dass der Impuls, etwas zu machen, vor den Ideen da ist. Die Ideen, Re-

*CAROL BOVE, "The Middle Pillar," 2007, exhibition view, Maccarone Gallery, New York, mixed media, including a collage by Bruce Conner, dimensions variable / Der mittlere Pfeiler, Ausstellungsansicht, verschiedene Materialien, mit einer Collage von Bruce Conner, Masse variabel.*

geln, Parameter, welche die künstlerische Arbeit leiten, sind die Architektur, die dem Impuls ermöglicht Gestalt anzunehmen. Der Impuls ist das Usprüngliche, aber ohne die Begrenzung durch Regeln bleibt er ein ungestaltes Durcheinander. Ich muss dabei an die universalen Prinzipien von Ausdehnung und Verdichtung denken.

BF: Also eine Art Pastiche?

CB: Eine meiner Regeln lautet, dass ich nicht erfinderisch sein will, oder genauer: Ich will unnötig Innovatorisches vermeiden. Lange Zeit re-präsentierte ich ausschliesslich gefundene Dinge, aber an einem gewissen Punkt, als ich einen starken Drang spürte, Dinge zu schaffen, lockerte ich diese Auflage. Deshalb ist es jetzt in Ordnung, eine Form zu erfinden, aber ich muss das Gefühl haben, dass sie schon vorab existierte. Ich glaube, das ist eine Form von Pastiche, wie vage die ursprünglichen Formen auch immer sein mögen.

Das Vage ist wichtig. Die Skulpturen versuchen immer, sich als etwas anderes auszugeben, als sie tatsächlich sind, doch es ist nicht so, dass es eine «wahre» Identität gäbe, zu der sie je zurückkehren könnten. Deine sehr klare Beschreibung der Relativität und Differenz in Tauschkreisläufen gibt mir etwas Halt, wo ich mich vorher beim Nachdenken äusserst verloren fühlte. Ich stelle mir die Kontextwechsel, die du beschreibst, in einer ziemlich verdichteten Dimension vor: im Bereich der zeitgenössischen und modernen Kunst. Und meiner Ansicht nach ist der Weg vom naiven zum gebildeten Betrachter Teil dieser Differenz. Meine Haltung bei der Entwicklung einer Schrott-Assemblage beispielsweise – von Anziehung zu Abscheu und wieder zurück – fliesst in die Form ein. Weshalb sagtest du Pastiche? Woran hast du dabei gedacht?

BF: Ich verstehe es als Brücke zwischen dem Finden von Objekten unterschiedlicher Herkunft und ihrer Zusammenführung, so dass sie nicht in einem Ganzen aufgehen. Man könnte deine Arbeit als ein Pastiche aus verschiedenen bekannten Stilen verstehen, wie Surrealismus, Schaufensterdekoration der 80er-Jahre oder dem Kronleuchterdesign der Four-Seasons-Hotelbar in New York oder des Lincoln Centers. Deine Arbeit hat einen Bezug zur Appropriation und zum objet trouvé und ist doch anders. Das Pastiche funktioniert auf der Ebene der Übernahme oder Nachahmung von Stilen, wobei die Identität der Objekte in der Schwebe gehalten wird. Bei deinen Arbeiten sehe ich, dass du jedem Objekt, das du verwendest und in spezifischen Arrangements unterbringst, erlaubst, seine widersprüchlichen Geschichten beizubehalten – sei es ein rostiges Metallteil, ein Buch, ein Betonsockel oder ein modernistischer Kronleuchter.

CB: Ich will dich wahrscheinlich auf den potenziel-

len Modecharakter dieses Wortes abtasten. Wenn ich das Wort Pastiche höre, denke ich zum Teil an die 80er-Jahre, etwa bei «Pastiche und Parodie». Die 80er-Jahre sind allgemein wieder im Trend, doch ich habe den Eindruck, dass das Pastiche seine Kraft nicht wiedererlangt hat oder nicht wiederherstellbar ist, so wie auch einige andere Strategien und Anliegen jener Zeit nie wiederaufleben werden.

BF: Nun für mich klingt Pastiche nicht besonders trendy, aber vielleicht hast du recht und wir werden von unserer unbewussten Vergangenheit heimgesucht, die noch zu nahe ist, um voll überblickt und reflektiert zu werden. Das zeitlich Nächste haben wir noch nicht gefunden. Zurzeit scheinen wir es mit einer schwer fassbaren Form zu tun zu haben, die sowohl auf die Geschichte wie auf ihre Formbarkeit verweist, insbesondere im Hinblick auf das digitale Format und das Internet. Es ist, als stünden wir gerade am Scheitelpunkt einer Entwicklung. Dazu fällt mir die TV-Serie *Mad Men* ein, die höchst differenzierte Reflexionen über die Kulturgeschichte der 50er- und 60er-Jahre mit simpler Unterhaltung kombiniert; historische Fakten, Seifenoper, Präsentationsstrategien, Design und Lifestyle werden zusammengewürfelt und als bestehende Formate zur Konstruktion der Story verwendet. Diese Elemente verschmelzen ganz zwanglos – wir wissen nicht, wieweit sie der historischen Realität entsprechen und wieweit sie um der Unterhaltung willen fiktionalisiert wurden – zu einer total cleveren und erfolgreichen TV-Serie. Es ist so entlarvend zu sehen, wie die Angestellten der Werbeagentur ins Büro ihres Chefs schleichen, um einen Blick auf seinen neuen Rothko zu erhaschen; sie führen die Radikalität des Bildes zur Zeit seiner Entstehung vor – und das im Fernsehen!

CB: Es ist wohl doch das Wort Pastiche, das als unübersehbares Problem im Raum steht.

BF: Machen wir einen Zeitsprung rückwärts. Deine Arbeit hat einen Bezug zum objet trouvé oder Fundgegenstand oder – etwas allgemeiner gefasst – zur Übersetzung der europäischen Moderne in deren amerikanische Version nach dem Krieg. Letztere weist noch Spuren der historischen Avantgardebewegungen auf – russischer Konstruktivismus, Bauhaus und Surrealismus –, die in weiten Teilen der US-amerikanischen Kultur der 60er-Jahre anklingen, sei es in esoterischen oder mystischen Überzeugungen und Praktiken, sei es in Architektur, Design oder Lifestyle.

CB: Irgendwie komme ich von den 60er-Jahren nicht los. Sie haben mich dazu gebracht, über Geschichte nachzudenken, aber mein Interesse hat sich mittlerweile mehr auf die Jahrzehnte in ihrem Hinter- und Vordergrund verlagert. THE NIGHT SKY OVER BERLIN (Der Nachthimmel über Berlin, 2006) war eines der ersten Werke, wo ich auf diesen grösseren Zeitrahmen umstellte. Zuerst baute ich in meinem Atelier ein massstabgetreues Modell des winzigen Ausstellungsraums, dann zog ich eine Ebene ein, die den Raum auf Augenhöhe zweiteilte. Wegen deren seltsamer Form entstand von selbst die Assoziation einer Bühne in übertriebener Perspektive. Das ganze Werk ist ein Tableau, das ich als surrealistische Form betrachte, doch die Treibholzstücke erinnern mindestens ebenso sehr an eine Strandgut-Assemblage aus Kalifornien wie an den europäischen Surrealismus. Und die Betonblöcke erinnern an die elementaren Formen der Konstruktivisten. Es gibt absolut keinen Versuch in Richtung Illusionismus, doch die kleinen Objekte erwecken den Eindruck von Modellen für etwas Monumentales und man projiziert sich wie von selbst in den Raum hinein. (Ich glaube, dieser Effekt erklärt auch bis zu einem gewissen Grad die Affinität der Surrealisten zum Schachspiel.) Die horizontale Ebene war das 20. Jahrhundert und ich platzierte die übrigen Formen entsprechend meiner Vorstellung über die Beziehung der italienischen Futuristen, insbesondere Umberto Boccionis FORME UNICHE DELLA CONTINUITÀ NELLO SPAZIO (1913), zu Arnaldo Pomodoros Sphären der 60er- und 70er-Jahre; Letztere halte ich nämlich für eine Spätblüte des Futurismus. Ich befasste mich mit dieser Idee, die Diskontinuität zwischen der historischen und der Neo-Avantgarde über die Weltkriege hinweg zu verdrängen, doch der Phantom-Rahmentext war Star Wars, da FORME UNICHE angeblich die Vorlage für Darth Vader lieferte und Pomodoros Sphären jene für den Todesstern, und weil diese beiden Werke zeitlich sämtliche Avantgardeströmungen umschliessen. Die Tatsache, dass George Lucas (oder seine Art Directors) diese beiden Kunstwerke 1977 zu Emblemen des Weltraumfaschismus machten, war für mich

das ganze Jahr 2006 hindurch ein unwiderstehliches Spielzeug.

Ich mache mir Gedanken über die Übertragung der europäischen Moderne auf die USA, aber ich möchte mich nicht entscheiden müssen zwischen diesem Phänomen und der Art von Appropriation, die in der «Pictures Generation» von 1974 bis 1984 betrieben wurde – ich arbeite mit der Beharrlichkeit jeder dieser Strömungen. Die 80er-Jahre sind die Urgesteinsschicht meiner gesamten Mentalität, deshalb ist die «Pictures Generation» für mich natürlich genauso wichtig wie andere Avantgarde-Bewegungen. Nur um einige Beispiele zu nennen: Ich versuchte mir die Ideen rund um die «Präsentationsstrategien», die in den 80er-Jahren entwickelt wurden, zu vergegenwärtigen und dieses Bewusstsein als Qualität in meiner Arbeit sichtbar zu machen. Warenfetischismus und Präsentationsstrategien sind eng miteinander verwandt und nach wie vor interessant. Ich habe immer und ganz offen Haim Steinbach kopiert, der zwar nicht eigentlich zur «Pictures Generation» gehört, aber es gibt überraschende Affinitäten. Und ich habe immer versucht Louise Lawler zu imitieren.

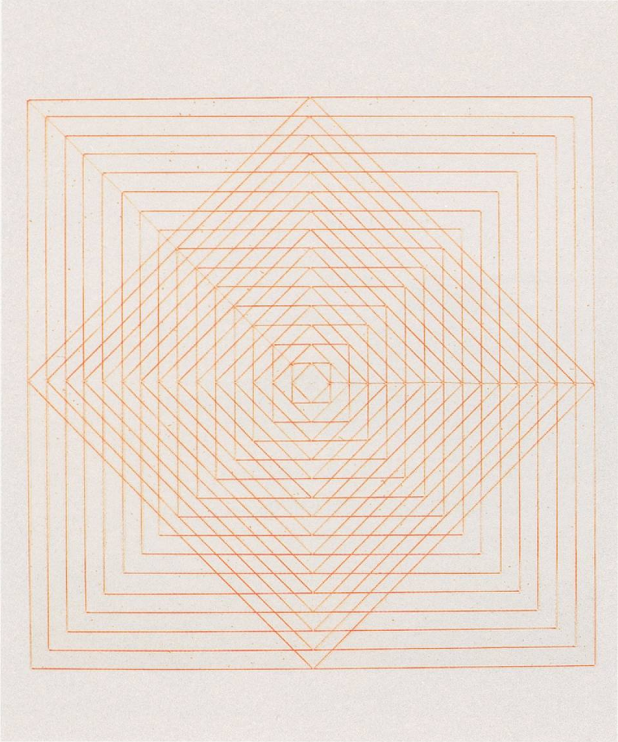
BF: Louise Lawler? Interessant – an sie hätte ich im Zusammenhang mit deiner Arbeit nie gedacht, aber das passt absolut. Wirkt sie besonders inspirierend, weil du die Freiheit hast, ihre zweidimensionale Arbeit in deiner dreidimensionalen Arbeit zu interpretieren, indem du von ihren Photos ausgestellter Kunstwerke in extrem ästhetisierten Räumen ausgehst, um zu deinen Objektarrangements in bühnenähnlichen Szenarien zu gelangen?

CB: Ich habe das nie so explizit miteinander verknüpft, aber ich wünschte, ich hätte es getan. Nach meinem Empfinden achtet sie so peinlich genau auf die Bedingungen des jeweiligen Ausstellungskontexts, dass keine ihrer Arbeiten je wirklich ein vollendetes in sich geschlossenes Kunstwerk ist, sondern immer Gesten mit einem Anfang und einem Ende sind. Sie könnten natürlich jederzeit wieder neu präsentiert und reaktiviert werden, aber immer nur als Reaktion auf eine andere Kombination von Umständen, wodurch sie entsprechend verändert würden. Ich glaube, das Erste, worauf ich bei einem Kunstwerk reagiere, ist sein Tonfall. Ihr Werk spielt ein ausgewogenes Spektrum von Tonfällen durch: Es ist wohlwollend und witzig, trocken und durchdacht, ernst und warmherzig, aber auch ein bisschen grausam. Als Künstlerin macht sie verschiedene Arten von Bewegungen – ich stelle sie mir äusserst beweglich und geschmeidig vor –, aber es ist ein durchgehender Zug ihrer Werke, dass sie andere Leute ins Bild rückt und sich selbst herausnimmt. Das ist ein etwas anderer Appropriationsansatz als bei den übrigen Vertretern der «Pictures Generation».

BF: Das ist etwas, was ihr gemeinsam habt: die Fähigkeit, unauffällig jemand anderem Platz zu machen, egal ob es sich um Tote oder Lebende handelt. Ich denke dabei daran, wie du Arbeiten anderer Leute in deine Installationen integrierst, von Büchern bis zu Kunstwerken, wie der Pomodoro-Skulptur, aber auch daran, wie du Leute einlädst, mit dir zusammenzuarbeiten. Janine Lariviere hat an deinem ersten Buch, *Below Your Mind* (2004), mitgewirkt, und du hast sie zur Teilnahme an deiner Ausstellung im New Yorker Gartenbauinstitut eingeladen, für die ihr gemeinsam das Buch *Twentieth-Century Narcissus* (Die Narzisse im 20. Jahrhundert, 2009), geschaffen habt – über die Geschichte der Narzissenzucht. Wenn alle seine fünfzig Leporelloseiten entfaltet sind, ist es fast vier Meter lang. Es war mit einigen deiner eigenen Werke wie eine Skulptur ausgestellt, und du hast das Buch buchstäblich eingebunden, indem du es in eine selbst entworfene Box verpackt und ihm denselben Titel gegeben hast wie der Ausstellung: *Plants and Mammals* (Pflanzen und Säugetiere, 2009).

Das ist etwas anderes als eine Appropriation von Material, bei der es eher um eine Geste der Machtübernahme, im Sinne des Ansichreissens der Autorschaft geht, oder um eine explizite Inbesitznahme. Vielleicht steht es eher in der Tradition der Appropriation von Stil, was uns zurück auf das Pastiche bringt und zu Louise Lawler, und vielleicht auch zu deiner Art, Objekte und Materialien mit historischem Gewicht zu sättigen. Dazu fällt mir ein Zitat von Douglas Crimp aus seinem Katalogessay zur Ausstellung «Pictures» (1977) ein: «Wir suchen nicht nach Quellen und Ursprüngen, sondern nach Bedeutungsstrukturen: hinter jedem Bild steckt immer ein anderes Bild.»[1)]

CB: Ja. Mich erinnert es auch daran, wie wichtig Craig Owens' Essay «The Allegorical Impulse: Toward a



*CAROL BOVE, ORANGE MANDALA, 2003, thread, pins, 30 x 30" / ORANGES MANDALA, Faden, Stecknadeln, 76,2 x 76,2 cm. (PHOTO: COURTESY OF THE ARTIST AND HOTEL)*

Theory of Postmodernism» für mich als Studentin war, wie er mein Bewusstsein veränderte.[2] Wenn ich ihn heute wieder lese, bin ich verblüfft, wie akkurat er das appropriative Denken zum damaligen Zeitpunkt erfasst (und auch die anhaltende Bedeutung von Walter Benjamin). Der Gedanke, alles «lesen» zu müssen – von Bildern bis zu Ereignissen und so fort –, ist so sehr Bestandteil der Ausbildung unserer Generation, dass es uns schwerfallen wird, je wieder anders sehen zu können. Ich frage mich, ob dieses Denkmuster bei jüngeren Künstlern ebenso tief sitzt. Etwas an der Differenz zwischen der Haltung von 1980 und heute könnte mit diesem Gebot – dass man lesen muss – zusammenhängen. Ich glaube, unsere heutige Situation ist die, dass man gar nicht anders kann, als die Dinge zu lesen, aber zugleich auch tiefer schürfen oder über den reinen Intellekt hinausgehen muss. Das ideologische Denken hängt sich so gern an Formen und Bilder, die als zum Kampf gerüstete Erwachsene das Licht der Welt erblicken (genau wie Athene in der altgriechischen Sagenwelt dem Kopf von Zeus entsprang), doch die analytische Auswertung braucht eine gewisse Zeit um Form anzunehmen. Ich bin nicht in der Lage, die Umrisse dieser entscheidenden neu hinzugekommenen Komponente zu sehen; der Abstand fehlt.

Folgender Spruch von Laotse will mir seit einiger Zeit nicht aus dem Kopf: «Erkennt man das Ewige nicht, so kommt man in Wirrnis und Sünde.»[3] Ich habe das Gefühl, dass sich darin ein wichtiges Geheimnis der Appropriation verbirgt. Was könnte mit dem «Ewigen» gemeint sein? Manchmal bin ich nahe dran, aber es entschlüpft mir immer wieder. Ich glaube, Lawlers Kunst kommt diesem taoistischen Ansatz nahe: Aktivität durch Inaktivität. Sie enthüllt den ganzen Bedeutungsreichtum, den Kunstwerke oder Objekte im Kontext erlangen, und die Aktivität die sie uns auferlegt, nämlich zu beobachten, ist eine rezeptive.

Doch ich frage mich, was du unter «Appropriation von Stil» verstehst? Möglicherweise habe ich den entscheidenden Punkt deines Vorschlags mit meiner Antwort bisher nicht getroffen. Willst du andeuten, dass ich «die Appropriation von Stil» auf dem Weg des Pastiche bis in die heutige Zeit hinein verlängere, ähnlich wie eine aufwändige Inszenierung rund um Pomodoro die Fortdauer des Futurismus bis in die 80er-Jahre hinein zum Ausdruck bringt?

BF: Ja, so etwa meinte ich das.

*(Übersetzung: Suzanne Schmidt)*

1) Douglas Crimp, «Pictures», Artists Space, Committee for the Visual Arts, New York 1977 (Zitat aus dem Engl. übersetzt).
2) Craig Owens, «The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism», *October*, Vol. 12 (Frühjahr 1980), S. 67–86.
3) Lao Tse, *Tao Te King*, übers. von Richard Wilhelm, Diederichs-Verlag, München 1919, Vers 16 (hier zit. nach: http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=3135&kapitel=1#gb_found). Die im engl. Text zitierte Übersetzung von D.C. Lau (Penguin, London 1963, S. 20) unterscheidet sich von allen anderen gängigen Übersetzungen im Deutschen wie im Englischen. Sie lautet: «Woe to him who willfully innovates while ignorant of the constant», also etwa: «Wehe dem, der willkürlich Neues einführt, ohne um das Bleibende zu wissen.» Sie hat den Vorteil, dass sie frei ist von den biblisch-religiösen Assoziationen, die wir unweigerlich mit Ewigkeit und Sünde verbinden.

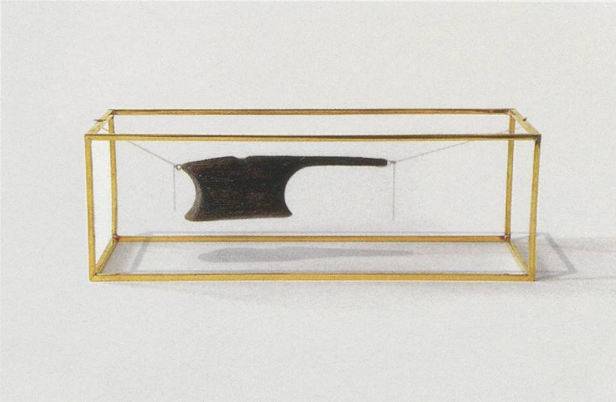
EDITION FOR PARKETT 86

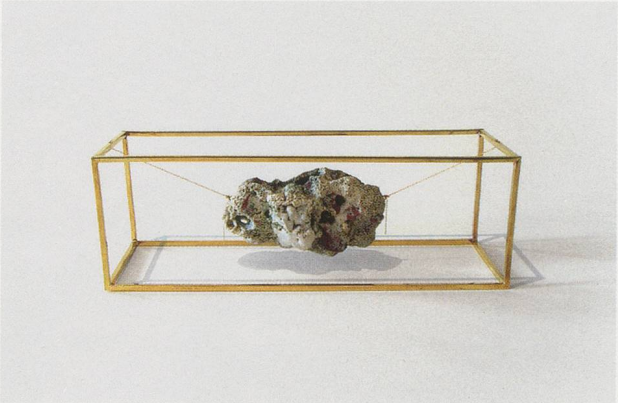
CAROL BOVE

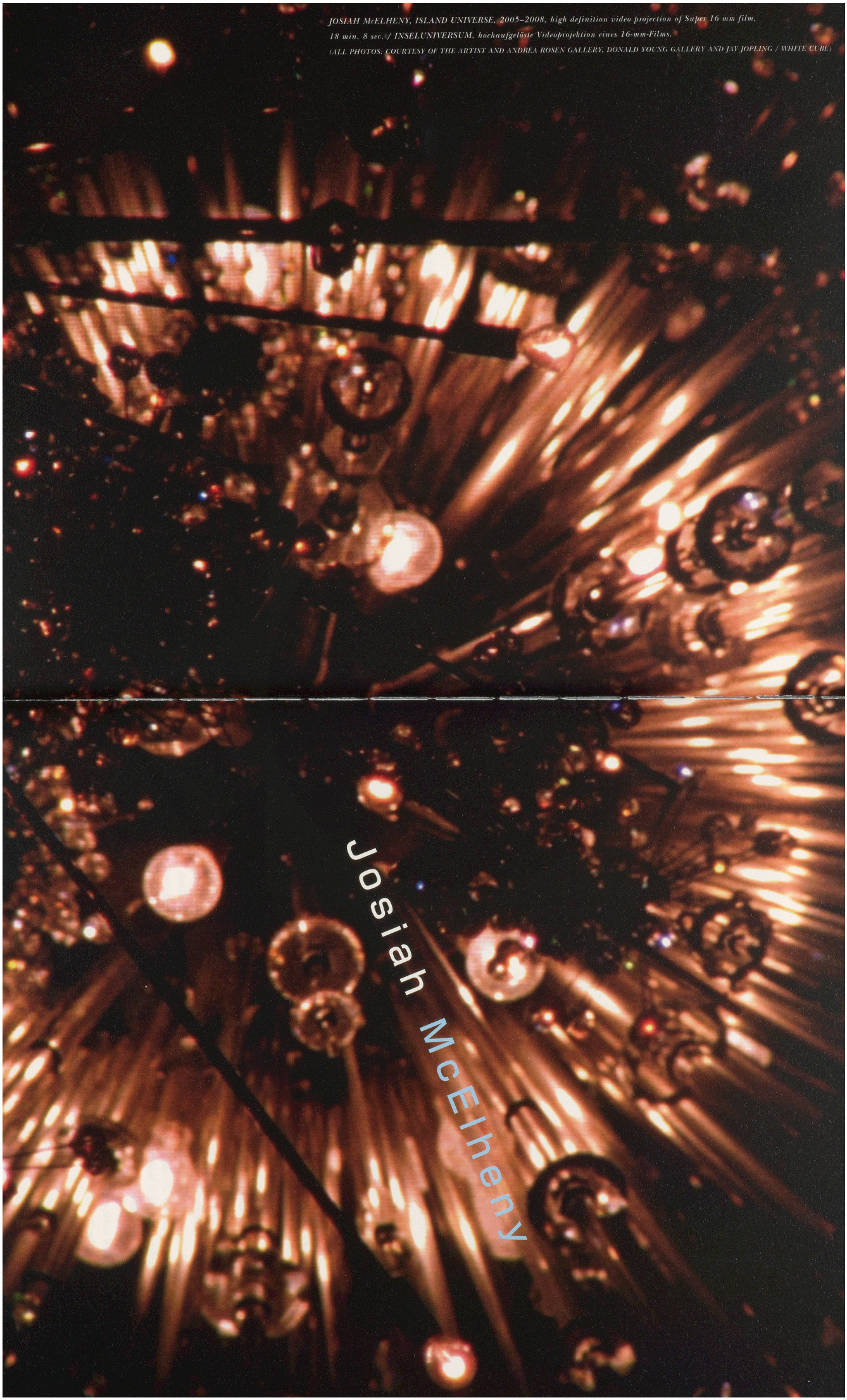
UNTITLED, 2009

Brass, mixed media, each work unique,
brass frame: 8 5/8 x 3 1/8 x 3",
object: approx. 2 3/8 x 1 1/4 x 11 7/8".
Edition of 35/XX, signed and numbered certificate

Messing, verschiedene Materialien, Unikate,
Messingrahmen: 22 x 8 x 7,5 cm,
Objekt ca.: 6 x 3 x 30 cm.
Auflage 35/XX, signiertes und nummeriertes Zertifikat.








*JOSIAH McELHENY, ISLAND UNIVERSE, 2005–2008, high definition video projection of Super 16 mm film, 18 min. 8 sec. / INSELUNIVERSUM, hochaufgelöste Videoprojektion eines 16-mm-Films.*

*(ALL PHOTOS: COURTESY OF THE ARTIST AND ANDREA ROSEN GALLERY, DONALD YOUNG GALLERY AND JAY JOPLING / WHITE CUBE)*

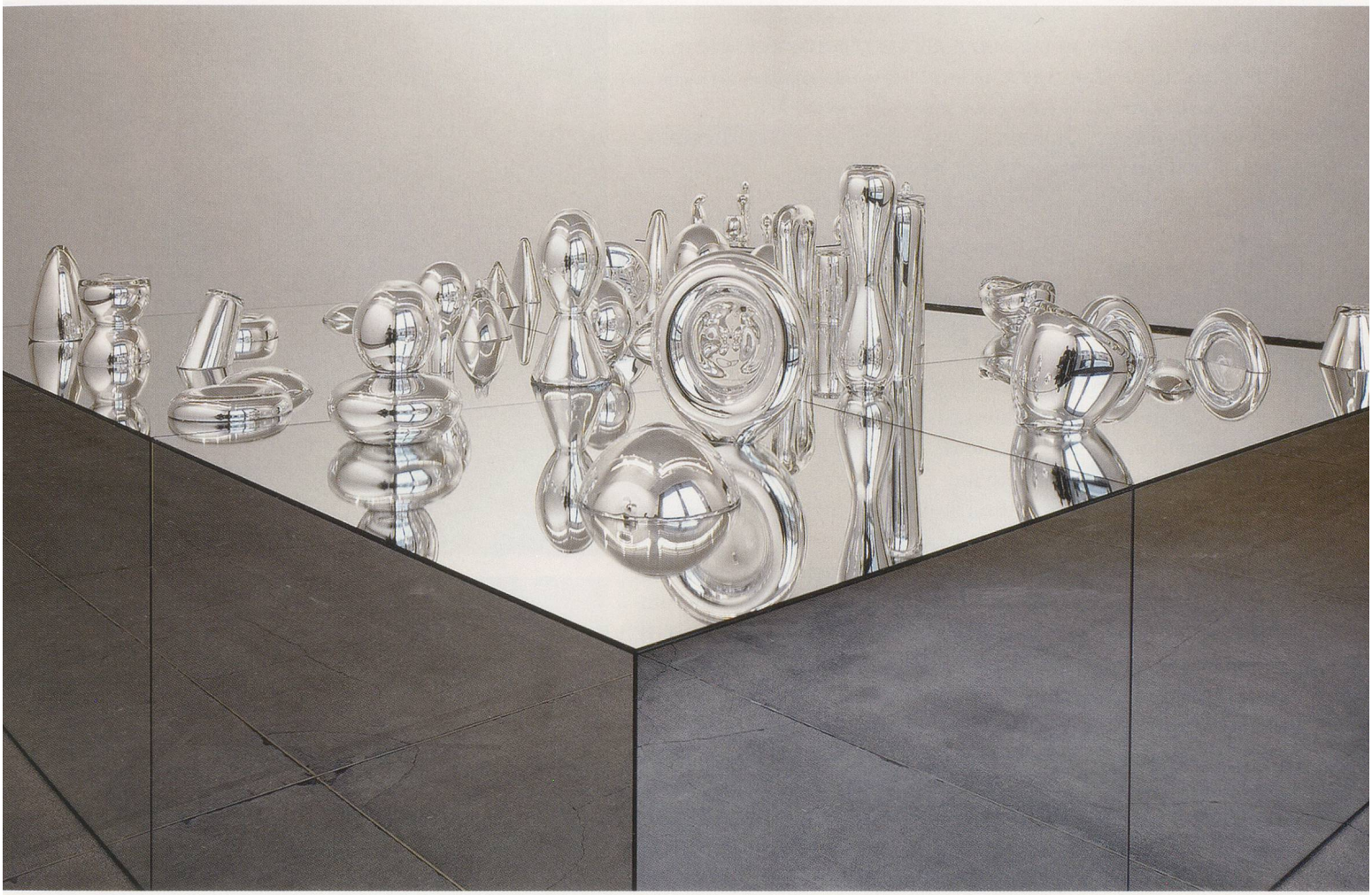
# *Shadow Play*

*TOM McDONOUGH*

In June 1927 Isamu Noguchi was a young sculptor in Paris, serving as an assistant to Constantin Brancusi. He would regularly visit the annual salon where the latter's polished bronze LEDA (1926) was on display, in order to buff its surface to the smoothness of a looking glass. LEDA's reflective shell dissolved the absolute geometries of its solid form in an inexact, unstable gleam, the certain shape of the sculpture giving way to accidental, distorted patterns of light and dark reflected from the space of the room in which it was exhibited. In optics the shiny polished metal favored by Brancusi would be called a specular surface, one that tends toward a perfect, mirror-like reflection of light. Noguchi could not help but notice the absence of shadows in his daily inspection of the work, or rather, the fact that shadows were no longer projected from within the work, as the kinds of pockets of darkness normally produced across the planes of a sculpture, but instead could only be cast onto the work as reflections from the outside. And that casting was somehow cinematic, with Noguchi's movements—his transitory, mobile reflection—"recorded" upon LEDA's immaculate, polished surfaces.[1)]

When Noguchi returned to New York in 1929, the implications of Brancusi's polished bronze sculpture were radicalized upon meeting Buckminster Fuller in a bohemian Greenwich Village tavern whose walls had been covered with shiny aluminum paint by the utopian visionary. Noguchi would soon repeat the gesture in his own small studio, "so that one was almost blinded," he later recalled, "by the lack of shadows."[2)] It was there that he made his famous portrait bust, R. BUCKMINSTER FULLER (1929), plating its bronze—upon Fuller's suggestion—in the relatively inexpensive chrome that Henry Ford had begun using on the radiator grilles of his Model A cars. As Fuller explained, "sculptors, through the ages, had relied exclusively upon negative light"—that is, shadows—as a tool in the perception of three-

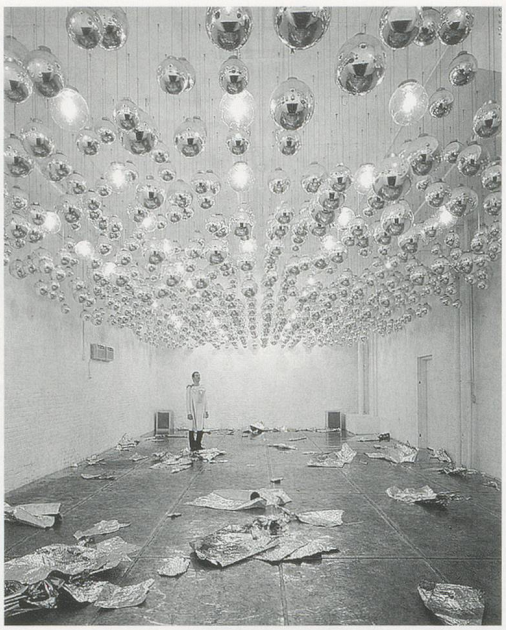
*TOM McDONOUGH* is Associate Professor of Art History at Binghamton University, State University of New York, and an editor at *Grey Room*.



*JOSIAH McELHENY, EXTENDED LANDSCAPE MODEL FOR TOTAL REFLECTIVE ABSTRACTION, 2004, hand-blown mirrored glass objects, industrial mirror, wood, metal, 24 x 108 x 92" / ERWEITERTES LANDSCHAFTSMODELL FÜR EINE TOTAL REFLEXIVE ABSTRAKTION, mundgeblasene verspiegelte Glasobjekte, Industriespiegel, Holz, Metall, 61 x 274,3 x 233,7 cm.*

dimensional form; Noguchi's turn to positive light reflections was a shift toward a "fundamental invisibility of the surface," a sculpture that communicated only via "a succession of live reflections of images surrounding it."[3] A dematerialized sculpture, then, or a cinematic (from the Greek, *kinein*, "to move") one, whose effects would rely not upon form but solely upon luster, the mobile highlights on the now invisible work that move as the spectator's position shifts. Illumination would be set free to become what art historian Michael Baxandall described as "light at large, enfranchised or footloose light."[4]

Needless to say, Noguchi and Fuller's plans for an invisible sculpture of generalized specular reflection—their idea of a reflective form in a reflective environment—went unrealized. The very idea lay dormant, barely acknowledged, until spring 2003, when Josiah McElheny first exhibited BUCKMINSTER FULLER'S PROPOSAL TO ISAMU NOGUCHI FOR THE NEW ABSTRACTION OF TOTAL REFLECTION (2003), an array of mirrored reflective glass objects

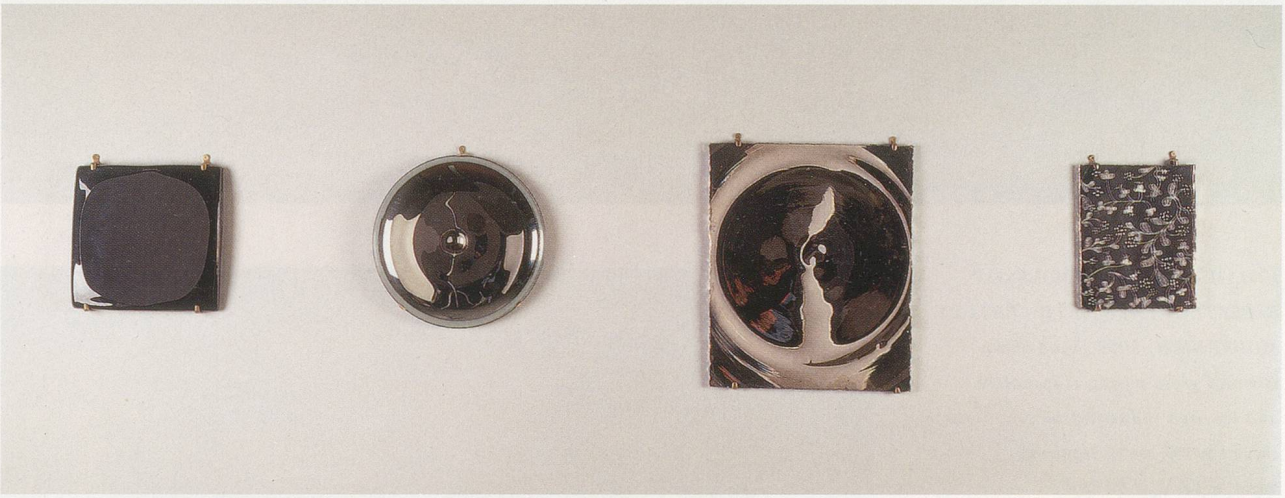


*JOSIAH McELHENY, THE METAL PARTY: RECONSTRUCTING A PARTY HELD IN DESSAU ON FEBRUARY 9, 1929 (2001), mixed media installation, costumes, music, participatory performance, dimensions variable / DAS METALLISCHE FEST: REKONSTRUKTION EINES AM 9. FEBRUAR 1929 IN DESSAU STATTGEFUNDENEN FESTES, Installation, verschiedene Materialien, Kostüme, Musik, partizipatorische Performance, Masse variabel.*

reminiscent of Noguchi's biomorphic forms placed atop a mirror display box. Each one presents a distorted reflection of the viewer, of the sheet of mirrored glass upon which it sits, and of the surrounding environment; meanwhile the objects themselves are doubled by reflections in the mirrored surface below them. The visual result is paradoxical: while shape seems to alter continually depending on the way light falls on the surface, the work resists optical penetration, rebuffing the gaze with its icy reflections. This late realization of the 1929 dreams of Noguchi and Fuller was instigated by curator Ingrid Schaffner, who had cited the exchange between artist and engineer in an essay commissioned by the artist for the post-exhibition book on THE METAL PARTY (2001–02). McElheny's performance/ installation reprised an event at the Bauhaus (also held in the fateful year of 1929). In the wake of that project, the artist was already considering "the idea that metallic-ness and reflective surfaces are physical expressions of the modern."[5] Such a statement is deceptively simple: while it seems to conjure up the long appreciation of metal as a paradigmatically modern material—think of Walter Benjamin's or Sigfried Giedion's writings on construction in iron and steel, or of the metal books produced by the Italian futurist Tullio d'Albisola—McElheny emphasizes not its constructive, tectonic aspect but its surface gleam, not metal's solidity but the sparkle of "metallic-ness." For him, physically reflective surfaces rhyme with the mental act of self-examination, and indeed since THE HISTORY OF MIRRORS (1998) he has explored technologies of mirroring and the nature of images that are at once the same, and not the same, as us.

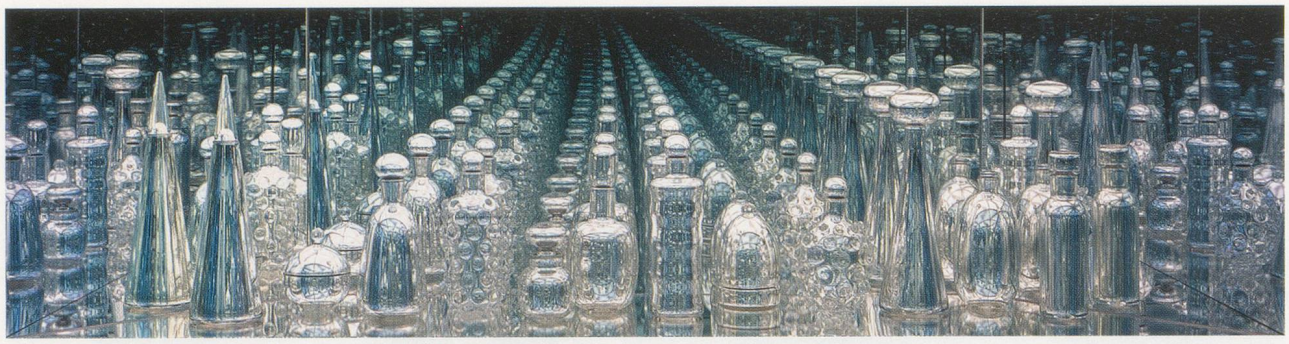
But the series of works inaugurated by THE METAL PARTY are fundamentally about something different. Indeed, what they imagined in playful form, echoing the early twentieth-century optimism of the Bauhaus itself, becomes at once seductive and nightmarish in BUCKMINSTER FULLER'S PROPOSAL TO ISAMU NOGUCHI and the related EXTENDED LANDSCAPE MODEL FOR TOTAL REFLECTIVE ABSTRACTION (2004).We might characterize these works as environments wholly given over to the invisibility of objects, objects whose immaculate surfaces seem to deny any human point of origin. "A reflective object," McElheny has observed, "one without shadow, and a liquid, fugitive surface could represent capitalism's false promise that all evidence of human labor could be erased."[6] There is an evident irony here, for the artist, who spent a year in his foundry making this and related works, puts the perfection of his skills as an artisan in the service of mimicking the precision of the industrial object.

*JOSIAH McELHENY, THE HISTORY OF MIRRORS, 1998, hand-blown, mirrored, polished, and engraved glass, hardware, dimensions variable / DIE GESCHICHTE DER SPIEGEL, mundgeblasenes verspiegeltes Glas, poliert und graviert, Halterungen, Masse variabel.*



Indeed, in their well-nigh fetishistic flawlessness, these works appear to approach the realm of industrial branding and commodity design. Nowhere is that irony more evident than in MODERNITY, MIRRORED AND REFLECTED INFINITELY (2003), a wall-mounted display case whose eight mirrored, blown-glass decanters are echoed ad infinitum inside their mirrored surround. Here, reflection becomes the endless repetition of the same, in an adaptation of an aesthetic pioneered two decades earlier by Jeff Koons or Haim Steinbach. But whereas those artists had frequently played with the most demotic of commodity forms, McElheny looks instead to the pinnacles of mid-twentieth-century good taste—Italian or Swedish art glass—that he now renders as unlovely, mirrored objects. This self-contained world of luxury is accentuated by McElheny's use of a two-way mirrored front for the vitrine, which refuses our reflection on these vessels; they exist in an airless world all their own. The glass decanters perform in a miniature theater, a cinema of infinite space in which modernism's image of the good life becomes an alien realm of chilling, frozen perfection.

If one line of development from BUCKMINSTER FULLER'S PROPOSAL TO ISAMU NOGUCHI points toward the display cases of MODERNITY, MIRRORED AND REFLECTED INFINITELY, MODERNITY CIRCA 1952, MIRRORED AND REFLECTED INFINITELY (2004), or ENDLESSLY REPEATING TWENTIETH CENTURY MODERNISM (2007), another line leads us to those works inspired by his fascination with science and cosmology, most notably the spectacular installation AN END TO MODERNITY (2005), THE LAST SCATTERING SURFACE (2006), and ISLAND UNIVERSE (2008). Much has been written on his modeling of the expansion of the universe from a primordial hot, dense state, which McElheny developed in collaboration with an astronomer at Ohio State University.[7] Yet what has been less remarked upon are the features it shares with the works of reflective abstraction—not merely a commonality of mirrored materials, but an underlying conceptual continuity. For all these works partake of an identical concern with homogeneity and isotropy as fundamental assumptions of modernity. We find them manifest in the infinite reflections of his vitrines, but they are also subtly encoded within the structure



*JOSIAH McELHENY, ENDLESSLY REPEATING TWENTIETH CENTURY MODERNISM, 2007, hand-blown mirrored glass objects, transparent and low-iron industrial mirror, chrome metal, wood, lighting, 94 1/2 x 92 3/4 x 92 3/4" / ENDLOS WIEDERHOLTER MODERNISMUS DES ZWANZIGSTEN JAHRHUNDERTS, mundgeblasene verspiegelte Glasobjekte, transparenter und eisenarmer Industriespiegel, Chrom, Holz, Licht, 240 x 235,5 x 235,5 cm.*

of AN END TO MODERNITY, as precisely the simplifications that allowed the model of the Big Bang to be formulated in the first place. At mid-century, when the phrase "Big Bang" was itself coined, both modernist design and science shared a kind of inhuman elegance that is the very basis on which the techno-scientific and the aesthetic meet. It is this, rather than the technicalities of astrophysics, which the artist has been exploring these past five years.

The Bauhaus marked one instance of such a conjunction and the meeting of Fuller and Noguchi another. The Sputnik-like chandeliers of New York's Metropolitan Opera House (designed by Hans Harald Rath of J. & L. Lobmeyr for the building's 1966 opening), McElheny's inspiration for his recent work, are of course a third. Each, we might say, promised a world of light and order, a world of transcendence and invisibility, through the aestheticized echo of advanced technology, but those promises of modernity went unfulfilled and in fact what was delivered was an increasingly closed system of cultural administration. McElheny

*JOSIAH McELHENY, ENDLESSLY REPEATING TWENTIETH CENTURY MODERNISM, 2007, details / ENDLOS WIEDERHOLTER MODERNISMUS DES ZWANZIGSTEN JAHRHUNDERTS, Details.*
*(Image courtesy of Museum of Fine Arts, Boston)*

has spent recent years exploring this realm through his specular surfaces, imitating in miniature the techno-scientific utopias of the last century. His works remind us that modernity's beliefs in the power of illumination and the promise of seeing as a transcendental experience (as embodied in glass, "pure, clear and invisible, empty of symbols") were subtended by the dispelling of shadow as imperfection, unevenness, as a "hole in light."[8] Noguchi's intuition before Brancusi's polished bronze, amplified to an environmental scale by Fuller, was precisely of a world of the complete and utter provision of light. But what is lost through the absence of shadows? We experience shadow as uncanny, as ghost, secret, threat, but it is—or rather could be—a source of enlightenment itself. McElheny's reflective work returns us to this other of modernity and asks us, to quote Baxandall, "to think about how shadow c o u l d bear us knowledge."[9]

1) This discussion of Brancusi is indebted to the work of Rosalind E. Krauss, *Passages in Modern Sculpture* (New York: Viking Press, 1977), pp. 85–87, 99; and Benjamin H.D. Buchloh, "Gerhard Richter's Eight Gray: Between Vorschein and Glanz" in *Gerhard Richter: Eight Gray*, eds. Meghan Dailey, Elizabeth Franzen, and Stephen Hoban (Berlin: Deutsche Guggenheim Berlin, 2002), p. 20.
2) Isamu Noguchi, quoted in *Buckminster Fuller: An Autobiographical Monologue/Scenario*, ed. Robert Snyder (New York: St. Martin's Press, 1980), p. 62.
3) R. Buckminster Fuller, "Foreword" in *Noguchi, A Sculptor's World* (New York and Evanston: Harper & Row, 1968), p. 8.
4) Michael Baxandall, *Shadows and Enlightenment* (New Haven and London: Yale University Press, 1995), p. 131.
5) "Q&A with Josiah McElheny" in *Josiah McElheny: The Metal Party*, ed. Apollonia Morrill (New York: Public Art Fund and San Francisco: Yerba Buena Center for the Arts, 2002), p. 59.
6) McElheny, "Projects 84: Josiah McElheny: Artists and Models," lecture, Museum of Modern Art, New York, 12 March 2007.
7) See David Weinberg, "The Glass Universe: Where Astronomy Meets Art," *New Scientist* no. 2685 (December 7, 2008), pp. 46–47.
8) McElheny quoted in McElheny and Louise Neri, "The Glass Bead Game" in *Josiah McElheny*, ed. Maria do Céu Baptista and McElheny (Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea and Xunta de Galicia, 2002), p. 79.
9) See note 4, p. 145.

TOM McDONOUGH

# Schattenspiel

Als junger Bildhauer war Isamu Noguchi im Juni 1927 in Paris als Assistent für Constantin Brancusi tätig. In dessen Auftrag begab er sich regelmässig in den alljährlichen Salon, um Brancusis dort ausgestellte LEDA (1926), eine Skulptur aus polierter Bronze, auf Hochglanz zu bringen. Die spiegelnde Haut der LEDA löste die strengen Geometrien ihrer festen Form in einem ungenauen, instabilen Schimmer auf und die eindeutige Gestalt der Skulptur wich verzerrten Zufallsmustern von reflektiertem Licht und Schatten aus dem Raum, in dem sie ausgestellt war. In der Optik würde man das von Brancusi bevorzugte polierte Hochglanzmetall als spekulare Fläche bezeichnen, das heisst eine Oberfläche, die zu perfekter, spiegelähnlicher Lichtreflexion tendiert. Bei seiner täglichen Inspektion der Arbeit konnte Noguchi nicht umhin, das Fehlen von Schatten zu bemerken, oder genauer: das Fehlen von Eigenschatten in Form jener dunklen Partien, die sich üblicherweise auf den Flächen von Skulpturen ergeben. Er erkannte, dass Schatten tatsächlich nur als Reflexionen von aussen auf das Werk fielen und dass dieser Schattenwurf irgendwie etwas Filmisches an sich hatte, da Noguchis Bewegungen – deren flüchtige, bewegliche Spiegelung – auf den makellos polierten Flächen der LEDA gleichsam «aufgezeichnet» wurden.[1)]

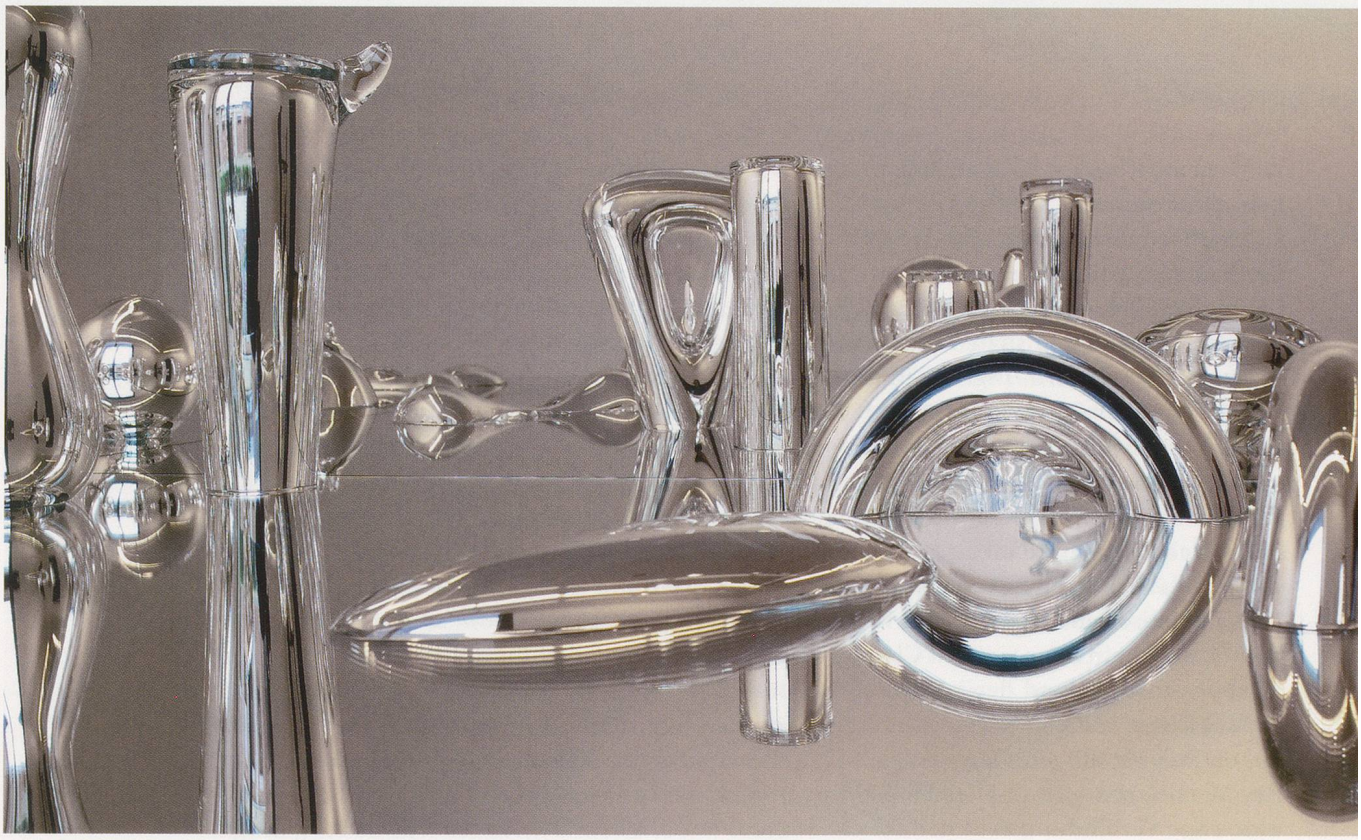
Als Noguchi 1929 nach New York zurückkehrte, dachte er im Anschluss an die Begegnung mit Buckminster Fuller in einer Künstlerkneipe im Greenwich Village, deren Wände der utopistische Visionär mit glänzender Aluminiumfarbe übermalt hatte, das in Brancusis Skulptur Angedeutete einen entscheidenden Schritt weiter. Bald wiederholte er im eigenen kleinen Atelier die fullersche Geste, sodass man, wie Noguchi sich später erinnerte, «durch das Fehlen von Schatten geradezu geblendet wurde».[2)] Dort schuf er auch die berühmte Porträtbüste R. BUCKMINSTER FULLER (1929), bei der er die Bronze auf Fullers Anregung hin mit dem relativ preiswerten Chrom überzog, das Henry Ford gerade für die Kühlergrills seiner A-Modell-Automobile zu verwenden begann. Durch die Epochen hatten die Bildhauer, wie Fuller erklärte, «stets ausschliesslich auf negatives Licht», das heisst auf Schatten, «als Hilfs-

*TOM McDONOUGH* lehrt Kunstgeschichte an der Binghamton University, State University of New York, und ist Mitherausgeber der Zeitschrift *Grey Room*.

mittel bei der Wahrnehmung dreidimensionaler Formen gesetzt»; Noguchis Hinwendung zu positiven Lichtreflexen bedeute eine Verschiebung hin zu «einer grundsätzlichen Unsichtbarkeit der Oberfläche», zu einer Plastik, die nur an Hand «eines Nacheinanders unmittelbarer Spiegelungen von Motiven in ihrem Umraum» kommuniziere.[3] Eine entmaterialisierte Plastik also, beziehungsweise eine filmische oder «cinematische» (abgeleitet von *kinein*, dem griechischen Wort für «sich bewegen»), deren Wirkung nicht in der Form gründe, sondern einzig und allein im Glanz, in den beweglichen Schlaglichtern auf dem nunmehr unsichtbaren Werk, die sich mit dem wechselnden Standpunkt des Betrachters verlagern. Damit werde das Licht befreit und könne zu dem werden, was der Kunsthistoriker Michael Baxandall als «freigesetztes, ungebundenes oder fussloses Licht» bezeichnet hat.[4]

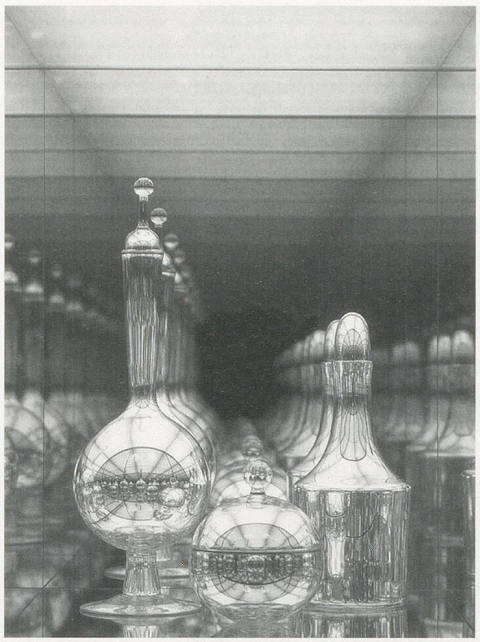
Die Pläne von Noguchi und Fuller für eine unsichtbare Plastik der umfassenden spekularen Reflexion blieben natürlich unrealisiert. Die Idee schlummerte kaum beachtet dahin, bis Josiah McElheny im Frühjahr 2003 erstmals die Arbeit BUCKMINSTER FULLER'S PROPOSAL TO ISAMU NOGUCHI FOR THE NEW ABSTRACTION OF TOTAL REFLECTION (Buckminster Fullers Vorschlag an Isamu Noguchi für die neue Abstraktion der totalen Reflexion) ausstellte, eine Reihe verspiegelter reflektierender Glasobjekte, die, jeweils auf eine Spiegelfläche gestellt, an Noguchis biomorphe Formen erinnern. Jedes der Objekte zeigt ein verzerrtes Spiegelbild

*JOSIAH McELHENY, EXTENDED LANDSCAPE MODEL FOR TOTAL REFLECTIVE ABSTRACTION, 2004, detail, hand-blown mirrored glass objects, industrial mirror, wood, metal, 24 x 108 x 92" / ERWEITERTES LANDSCHAFTSMODELL FÜR EINE TOTAL REFLEXIVE ABSTRAKTION, Detail, mundgeblasene verspiegelte Glasobjekte, Industriespiegel, Holz, Metall, 61 x 274,3 x 233 cm.*



*JOSIAH McELHENY, LANDSCAPE MODEL FOR TOTAL REFLECTIVE ABSTRACTION (I), 2004, detail, hand-blown mirrored glass objects, industrial mirror, wood, metal, 14 x 87 x 57" / LANDSCHAFTSMODELL FÜR TOTAL REFLEXIVE ABSTRAKTION (I), Detail, mundgeblasene verspiegelte Glasobjekte, Industriespiegel, Holz, Metall, 35,5 x 220,9 x 144,8 cm.*

des Betrachters, der Spiegelglasscheibe, auf dem es steht, und seines Umraums; gleichzeitig kommt es zu einer Verdoppelung des Objektes selbst durch seine Widerspiegelung in der Spiegelfläche unter ihm. Das Resultat ist eine paradoxe optische Erfahrung: Während sich die Form ständig zu wandeln scheint, je nachdem wie das Licht auf die Oberfläche fällt, bleibt das Werk visuell undurchdringlich, weil es den Blick mit seinen eisigen Spiegelungen abblitzen lässt. Diese späte Umsetzung von Noguchis und Fullers Idee aus dem Jahr 1929 war von der Kuratorin Ingrid Schaffner angeregt worden, die in einem Text zu THE METAL PARTY (Das Metallfest, 2001/02), McElhenys installativer Nachinszenierung eines (ebenfalls im Schicksalsjahr 1929) am Bauhaus abgehaltenen Festes, auf den Gedankenaustausch zwischen dem bildenden Künstler und dem Ingenieur eingegangen war. Schon dieses Projekt liess in McElheny den Gedanken aufkommen, dass «das Metallische und reflektierende Oberflächen materieller Ausdruck des Modernen sind»[5] – eine Behauptung, die trügerisch schlicht daherkommt, scheint sie doch die alteingeführte Wertschätzung des Metalls als eines paradigmatisch modernen Materials zu beschwören (man denke etwa an die Schriften von Walter Benjamin oder Sigfried Giedion über den Eisen- und Stahlbau oder an die metallenen Bücher von der Hand des italienischen Futuristen Tullio d'Albisola). Tatsächlich aber geht es McElheny mit seiner Aussage nicht in erster Linie um den konstruktiven, tektonischen Aspekt des Metalls, sondern vielmehr um dessen Oberflächenglanz, nicht um die Festigkeit des Metalls, sondern um das Funkeln oder Schimmern des «Metallischen». Für ihn besteht eine enge Verbindung zwischen reflektierenden materiellen Oberflächen und dem geistigen



*JOSIAH McELHENY, EARLY MODERNISM MIRRORED AND REFLECTED INFINITELY, 2004, detail of an edition of 10, hand-blown mirrored glass objects, transparent and industrial mirror, chrome metal, wood, lighting, 29 x 24 x 18" / FRÜHER MODERNISMUS ENDLOS GESPIEGELT, Detail, mundgeblasene verspiegelte Glasobjekte, transparente Industriespiegel, Chrom, Holz, Licht, 73,6 x 61 x 45,7 cm.*

Akt der Selbstbetrachtung, und seit THE HISTORY OF MIRRORS (Die Geschichte der Spiegel, 1998) hat er tatsächlich verschiedene Techniken der Spiegelung und das Wesen von Abbildern, die gleichzeitig uns entsprechen und uns nicht entsprechen, zum Gegenstand seiner Untersuchung gemacht.

Die Serie von Arbeiten, die auf THE METAL PARTY folgte, dreht sich aber um etwas ganz anderes. Tatsächlich gerät der in spielerischer Form evozierte Anklang an den Optimismus des Bauhauses im frühen 20. Jahrhundert in BUCKMINSTER FULLER'S PROPOSAL TO ISAMU NOGUCHI und der verwandten Arbeit EXTENDED LANDSCAPE MODEL FOR TOTAL REFLECTIVE ABSTRACTION (Erweitertes Landschaftsmodell zur total reflexiven Abstraktion, 2004) zu etwas gleichzeitig Verführerischem und Albtraumhaftem. Sie werden zu Landschaften, die ganz der Unsichtbarkeit von Gegenständen anheim gegeben sind, Gegenständen, deren makellose Oberflächen jede menschliche Herkunft zu leugnen scheinen. «Ein reflektierender Gegenstand, ein Gegenstand ohne Schatten und mit einer flüssigen, flüchtigen Oberfläche könnte», so hat McElheny festgestellt, «das f a l s c h e Versprechen des Kapitalismus verkörpern, demzufolge sich jede Spur menschlicher Arbeit tilgen lasse.»[6] Darin steckt eine offensichtliche Ironie, denn der Künstler, der ein Jahr lang in seiner Giesserei mit der Herstellung dieser und verwandter Arbeiten beschäftigt war, stellt sein vollendetes handwerkliches Können just in den Dienst der Nachahmung der Präzision des industriell hergestellten Objektes. Tatsächlich nähern sich diese Arbeiten in ihrer nachgerade fetischistischen Makellosigkeit dem Bereich des industriellen Marken- und Konsumartikel-Designs an. Diese Ironie ist nirgendwo so offensichtlich wie bei der Arbeit MODERNITY, MIRRORED AND REFLECTED INFINITELY (Das Moderne, unendlich gespiegelt und reflektiert, 2003), einer an der Wand angebrachten Vitrine mit acht Karaffen aus geblasenem Glas, die sich in den sie umgebenden Spiegelwänden bis ins Unendliche wiederholen. Reflexion wird hier zur endlosen Repetition des Gleichen, und zwar in Anlehnung an die Ästhetik, in der zwei Jahrzehnte zuvor Künstler wie Jeff Koons oder Haim Steinbach bahnbrechende Arbeit geleistet hatten. Während diese aber vielfach mit den gängigsten Konsumartikeln ihr Spiel trieben, nimmt McElheny vielmehr Inbegriffe des guten Geschmacks der Zeit um die Jahrhundertmitte in den Blick, nämlich Beispiele italienischen oder schwedischen Glaskunsthandwerks, die er jetzt als reizlose gespiegelte Objekte wiedergibt. Die in sich geschlossene Welt des Luxus erfährt noch eine Überhöhung dadurch, dass McElheny die Vitrine vorne mit einem Einwegspiegel versehen hat, die eine Spiegelung des Betrachters in diesen Gefässen nicht zulässt. Die Glaskaraffen existieren mit anderen Worten in einer luftleeren Welt für sich: Präsentiert auf einer Miniaturbühne; in einem Kino des grenzenlosen Raums wird das Sinnbild modernen Lebensgenusses zu einem fremden Reich der eiskalten, abweisenden Perfektion.

Während ein Entwicklungsstrang von BUCKMINSTER FULLER'S PROPOSAL TO ISAMU NOGUCHI zu den Vitrinen von MODERNITY, MIRRORED AND REFLECTED INFINITELY oder MODERNITY CIRCA 1952, MIRRORED AND REFLECTED INFINITELY (2004) führt, bringt uns ein anderer zu jenen Arbeiten, die von McElhenys Begeisterung für die Naturwissenschaft und Kosmologie inspiriert sind, insbesondere der spektakulären Installation AN END TO MODERNITY (Ein Ende des Modernen, 2005) und THE LAST SCATTERING SURFACE (Die Oberfläche des letzten Streuakts, 2006). Über das von McElheny in Zusammenarbeit mit einem Astronomen der Ohio State University entwickelte Modell – der von einem heissen, dichten Urzustand ausgegangenen Ausdehnung des Universums – ist ausgiebig geschrieben worden.[7] Weit weniger kommentiert jedoch wurden die Gemeinsamkeiten dieses Modells mit den Werken einer reflektierenden Abstraktion – nicht nur die Gemeinsamkeit der verspiegelten Materialien, sondern eine zu Grunde liegende konzeptuelle Kontinuität. Denn all diese Werke verbindet das gleiche Interesse an Homogenität und Isotropie als grundlegenden Prämissen des Modernen. Diese kommen in den endlosen Spiegelungen seiner Vitrinen zum Ausdruck, sind aber unterschwellig auch in die Struktur von AN END TO MODERNITY eingeschrieben – in Form ebenjener Vereinfachungen, die die Ausformulierung des Urknall-Modells erst möglich machten. Mitte des Jahrhunderts, als der Begriff des «Urknalls» geprägt wurde, verband das moderne Design und die Naturwissenschaften eine Art von unmenschlicher Eleganz: Genau in ihr besteht der Berührungspunkt zwischen dem Technisch-Wissenschaftlichen und dem Ästhetischen. Diesem Berührungspunkt und weniger den technischen Fragen der Astrophysik ist der Künstler in den vergangenen vier Jahren in seiner Arbeit nachgegangen.

Das Bauhaus ist ein Beispiel für ein solches Zusammentreffen, die Begegnung zwischen Fuller und Noguchi ein anderes. Ein drittes Beispiel boten die Sputnik-Leuchter des Metropolitan Opera House in New York (entworfen von Hans Harald Rath von der Firma J. & L. Lobmeyr für die Eröffnung des Opernhauses im Jahr 1966), die McElheny zu seiner jüngsten Arbeit anregten. In allen drei Fällen gab es das Versprechen einer Welt des Lichtes und der Ordnung, der Transzendenz und Unsichtbarkeit kraft des ästhetisierten Anklangs an neueste Technik. Dieses Versprechen des Modernen blieb jedoch jedesmal unerfüllt; was sich tatsächlich einstellte, war ein zunehmend geschlossenes System der kulturellen Verwaltung. An Hand seiner spekularen Flächen setzt sich McElheny in letzter Zeit mit diesem Bereich auseinander, indem er die technisch-wissenschaftlichen Utopien des vergangenen Jahrhunderts im Kleinen nachbildet. Seine Arbeiten erinnern uns daran, dass der moderne Glaube an die Macht des Lichtes und das Versprechen einer transzendentalen Seherfahrung (wie das Glas – «rein, klar und unsichtbar, frei von Symbolen» – es verkörperte) durch die Vertreibung des Schattens als Makel oder Unebenheit, als «Loch im Licht», konterkariert wurde.[8] Was Noguchi angesichts von Brancusis polierter Bronze erahnte und Fuller auf die Dimensionen eines Environments erweiterte, war eben die Ahnung einer Welt des stets und überall endlos verfügbaren Lichtes. Was aber geht durch das Fehlen von Schatten verloren? Schatten muten uns unheimlich an, wir erleben sie als gespenstisch, mysteriös, bedrohlich. Tatsächlich jedoch ist der Schatten seinerseits, zumindest potenziell, eine Quelle der Erleuchtung oder Aufklärung. Das reflektierende Werk McElhenys führt uns zurück zu diesem Anderen des Modernen und ermutigt uns, in den Worten Baxandalls, «darüber nachzudenken, wie der Schatten uns Wissen vermitteln k ö n n t e».[9]

*(Übersetzung: Bram Opstelten)*

1) Diese Ausführungen zu Brancusi stützen sich auf Überlegungen von Rosalind E. Krauss in *Passages in Modern Sculpture*, Viking Press, New York 1977, S. 85–87, 99, und von Benjamin H.D. Buchloh in dem Katalogbeitrag «Gerhard Richter's Eight Gray: Between Vorschein and Glanz», in *Gerhard Richter: Eight Gray*, hg.v. Meghan Dailey, Elizabeth Franzen und Stephen Hoban, Deutsche Guggenheim, Berlin, 2002, S. 20.
2) Isamu Noguchi, zit. in *Buckminster Fuller: Autobiographical Monologue/Scenario*, hg.v. Robert Snyder, St. Martin's Press, New York 1980, S. 62.
3) R. Buckminster Fuller, «Foreword», in *Noguchi, A Sculptor's World*, Harper & Row, New York und Evanston 1968, S. 8.
4) Michael Baxandall, *Löcher im Licht. Der Schatten und die Aufklärung*, Fink-Verlag, München 1998, S. 144.
5) «Q&A with Josiah McElheny», in *Josiah McElheny: The Metal Party*, hg.v. Apollonia Morrill, Public Art Fund, New York, und Yerba Buena Center for the Arts, San Francisco 2002, S. 59.
6) McElheny, «Projects 84: Josiah McElheny: Artists and Models», Vortrag, Museum of Modern Art, New York, 12. März 2007.
7) Siehe David Weinberg, «The Glass Universe: Where Astronomy Meets Art», in *New Scientist*, Nr. 2685 (7. Dezember 2008), S. 25.
8) McElheny zit. bei McElheny und Louise Neri, «The Glass Bead Game», in *Josiah McElheny*, hg.v. Maria do Céu Baptista und McElheny, Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, und Xunta de Galicia, 2002, S. 79.
9) Siehe Anm. 4, S. 157.

*JOSIAH McELHENY, AN END TO MODERNITY, 2005, chrome-plated aluminum, hand-blown and molded glass, lighting, steel, rigging, 16 1/2 x 12 1/2', hung 6" from floor / DER MODERNE EIN ENDE, verchromtes Aluminium, mundgeblasenes und geformtes Glas, Licht, Stahl, Aufhängung, 503 x 381 cm.*

# A Conversation

*JOSIAH McELHENY & LYNNE COOKE*

LYNNE COOKE: I'd like to start this discussion by asking about a phrase I've often heard you use: "quixotic confluences"—which, I think, means things that, having come together in totally unforeseen ways, continue to resonate. You once told me that sometimes you begin a work by responding to a story or an event and that during the course of this pursuit, something else frequently comes up which overlays the piece. This was the case when your multi-part sculpture ISLAND UNIVERSE (2008) was installed in the Palacio de Cristal in Madrid. Siting the work in this historic building introduced a set of references to architectural traditions involving glass and its ideologies that had not been envisioned at the beginning of the project.

JOSIAH McELHENY: This takes me back to my piece FROM AN HISTORICAL ANECDOTE ABOUT FASHION (2000), which began with a simple discovery I made while walking through an exhibition. Reading a museum label for a 1950s or 1960s vase, I was surprised that it said the form was based on a design by the workers, who were inspired by the dresses worn by the factory owner's wife. That was so striking and I set out to make something more out of the story—something that, in a nod to realism, would remain faithful to the factory's design aesthetics as well as to the fashions (in general) of that era. But it became immediately apparent that I would have to choose among many strains of mid-century fashion. While researching the period I kept coming across the phrase, the "New Look," which originally comes from the American editor of *Vogue*. In a phone call (or cable) from Paris in the spring of 1947 to her Manhattan office, she said about Christian Dior's first collection: "It's the New Look." I then found out that Dior's fashion, this "New Look," resulted in actual protests throughout the United States against Dior and then, paradoxically, widespread acceptance! Finally the term became a kind of catch-all for the return to optimism after the war. This seems to me a rare historical moment when fashion had found itself at the center of the cultural dialogue. So I thought I should attempt to meld, ad hoc, all of these unrelated, somewhat accidental and circumstantial notions, with my observation about an ostensibly minor event, building these associations into something larger.

LC: Did it ever occur to you that the wall label might be false or that it might be a disingenuous fabrication? Would it have mattered if someone had been playing games with the truth?

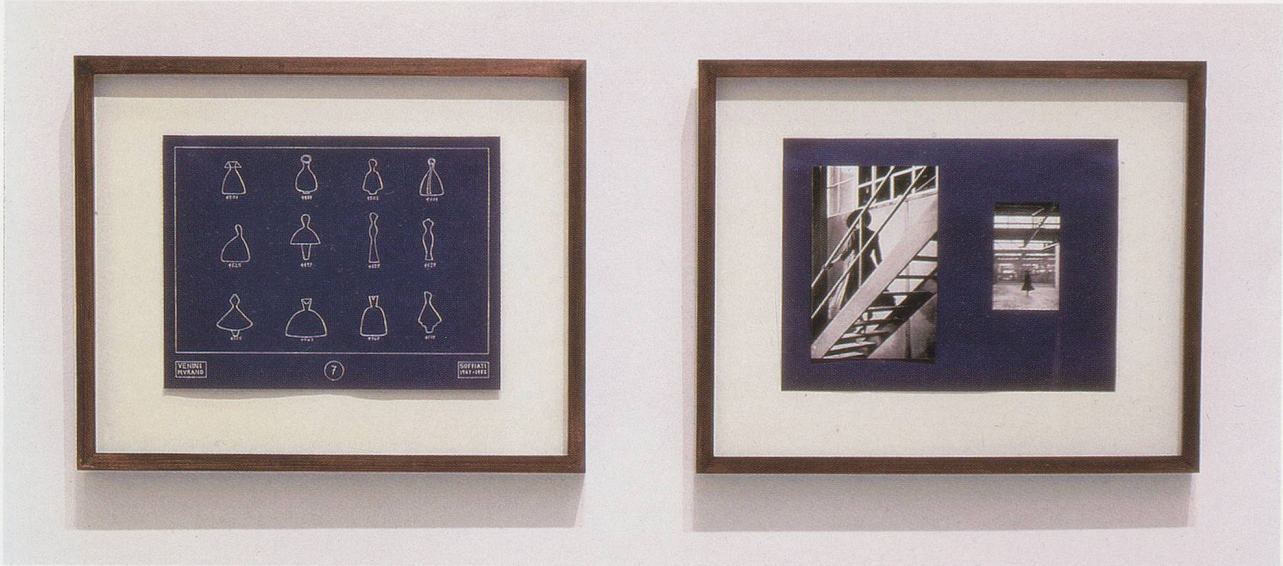
JM: Well, actually, you caught me because what the label really said—I told the story in "my" way—is that the vase was designed by the owner's wife.

LC: Oh.

JM: A friend who had worked in the factory in the fifties told me that the label was not true. I pressed

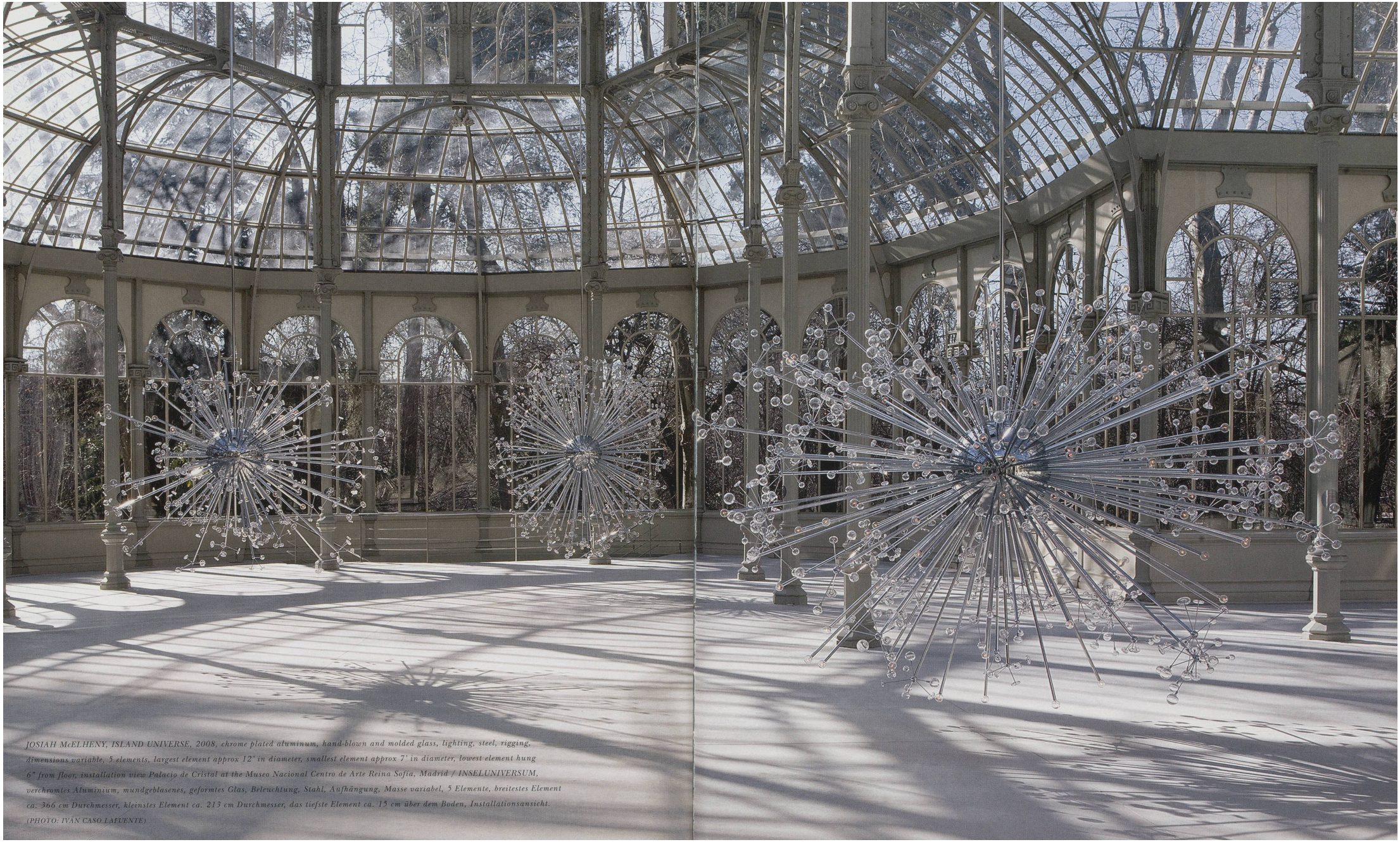
*LYNNE COOKE* is Chief Curator and Deputy Director of the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, and Curator-at-large, Dia Art Foundation, New York.

# about Overlapping Cultural Histories of Production in Art, Design and Fashion



*JOSIAH McELHENY, AN HISTORICAL ANECDOTE ABOUT FASHION, 1999, detail, hand-blown glass objects, display case, drawing, photographs, text, dimensions variable / EINE HISTORISCHE ANEKDOTE ÜBER DIE MODE, Ausschnitt, mundgeblasene Glasobjekte, Vitrine, Zeichnungen, Photographien, Masse variabel.*

him on it, and he told me the name of the worker who had actually designed and made the vase. It all boils down to very strict class distinctions, to the idea that it was impossible for any factory worker to design anything. So the owner's wife had to take credit for the design, for recognizing it as something good enough for the factory to produce. Even more surprisingly though, he told me that this sort of thing happened all the time; workers would go and see the latest couture in shop windows—he mentioned that he was particularly interested in Courrèges—and then go right back to the factory and make something inspired by that at lunchtime. So you're right; it doesn't matter whether the label is true or not. What's important is that it's completely unpredictable how ideas will move through culture and end up being expressed, how ideas will twist and sometimes eventually become something else altogether.



*JOSIAH McELHENY, ISLAND UNIVERSE, 2008, chrome plated aluminum, hand-blown and molded glass, lighting, steel, rigging, dimensions variable, 5 elements, largest element approx 12' in diameter, smallest element approx 7' in diameter, lowest element hung 6" from floor, installation view Palacio de Cristal at the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid / INSELUNIVERSUM, verchromtes Aluminium, mundgeblasenes, geformtes Glas, Beleuchtung, Stahl, Aufhängung, Masse variabel, 5 Elemente, breitestes Element ca. 366 cm Durchmesser, kleinstes Element ca. 213 cm Durchmesser, das tiefste Element ca. 15 cm über dem Boden, Installationsansicht.*

*(PHOTO: IVÁN CASO LAFUENTE)*

LC: The protests against the "New Look" in both the United States and France had to do with the vast amount of cloth it took to make Dior's particular version of a ballooning skirt. This happened shortly after the war when rationing had only recently ended. In addition, the French government had continued to offer economic support for the couture industry (because of the jobs and manufacturing it stimulated) whereas the British and American governments did not support their fashion industries financially. So the French had an advantage in the marketplace. There was thought to be an ethical basis to the protests on both these counts. Looking at these vases, which are extraordinary luxury objects, and thinking about the factory owner's wife's dresses, remind us that today Dior's look has ironically become the hallmark of the early post-war era. It was a look designed exclusively for the upper classes—though of course, there were replicas and knock-offs—and in that, essentially, it was about excess. Does your installation of refined glass vases pertain to this same luxury culture? Or is there a degree of ironic self-reflexivity? As we consider not only the vases but the way that you have chosen to display them, it's hard to ignore the status of their prototypes.

JM: I think it is relevant that they are self-reflexive and perhaps ironic. I found out later that the owner's wife's daughter believed I had missed the central point, which was that the factory workers hated their employer's wife. I had depicted them as lusting after her, but they were Communists and she was the owner. And so these ironies, too, become part of the piece.

*JOSIAH McELHENY, FROM AN HISTORICAL ANECDOTE ABOUT FASHION, 2000, detail, hand-blown glass objects, display case, 5 framed digital prints, dimensions variable, display case, 72 x 120 x 27", digital prints 18 x 25 1/2" each / AUS EINER HISTORISCHEN ANEKDOTE ÜBER DIE MODE, Ausschnitt, mundgeblasene Glasobjekte, Vitrine, 5 gerahmte digitale Prints, Masse variabel, Vitrine, 183 x 305 x 68,5 cm, digitale Drucke, je 45,7 x 64,7 cm.*

*JOSIAH McELHENY, CHARLOTTE PERRIAND, CARLOS SCARPA, OTHERS (WHITE), 2000, hand-blown glass objects, painted wood and metal shelf, 89 1/2 x 93 1/2 x 15" / mundgeblasene Glasobjekte, bemaltes Holz und Metallregal, 227,3 x 237,5 x 38 cm.*

This little history says something about the amorality of ideas. Once absorbed into other fields, even ideas with an ethical basis can become disconnected from their original morality, and thereby hopefully more generative. The notion that all ideas should retain their original moral structure is, on some level, dangerous.

LC: We have been reviewing this artwork in terms of luxury artifacts that belong to a particular history of design. What happens when we flip our perspective and start to think of it as sculpture? Should we now talk about the vases as non-functional objects? Thinking of them in sculptural terms introduces notions that don't connect with the sorts of epithets we relate to luxury goods and their display. This is due to the relationship between the categories of design and fine art, and the conventional hierarchies that subtend those categories.

JM: In the past fifty years, there's been a huge increase in the number of people visiting art museums. But feeling connected to fine art is still confined to a relatively narrow band of society, whereas design—as a set of aesthetics that gets copied and repeated—influences all kinds of activities throughout society. Since the twentieth century, luxury goods are no longer the province of just the wealthy. They may be invented with the financial backing of the wealthy, but they inevitably get dispersed within society till they reflect the broad spectrum of all that is happening at that time.

LC: Within modernist design history, some of the best known early works came from the Bauhaus and similar groups who advocated a socially utopian role for design: they intended, or at least hoped, to better living standards by making works that would be available to a wide range of people. Venini glass belongs to a different history. Perhaps it depends on what kind of history one is writing, but I would not be inclined to place Venini in the same history as the Bauhaus, Charles and Ray Eames, and like-minded designers.

JM: It's not unlike the field of art in the sense that there are so many trajectories and circles of art practice.

LC: In the histories of modernist art we prioritize radicality and innovation—whereas in design, the value of an object generally relates not only to its aesthetic but to its potential to be inexpensively mass-produced. This underlies, for example, the way we look at Bauhaus objects, like Wagenfeld's glass designs. By contrast, when we look at Venini, we are confronted with an extraordinary level of craftsmanship and a realm of tremendous privilege, almost an haute couture of objects. Don't we ultimately look at these artifacts in somewhat different terms?

JM: I would argue that our apprehension of these objects is almost always factually wrong—the truth is often the flip side of what we think. Aside from Breuer's tubular metal furniture, most of what was designed at the Bauhaus was only produced in small

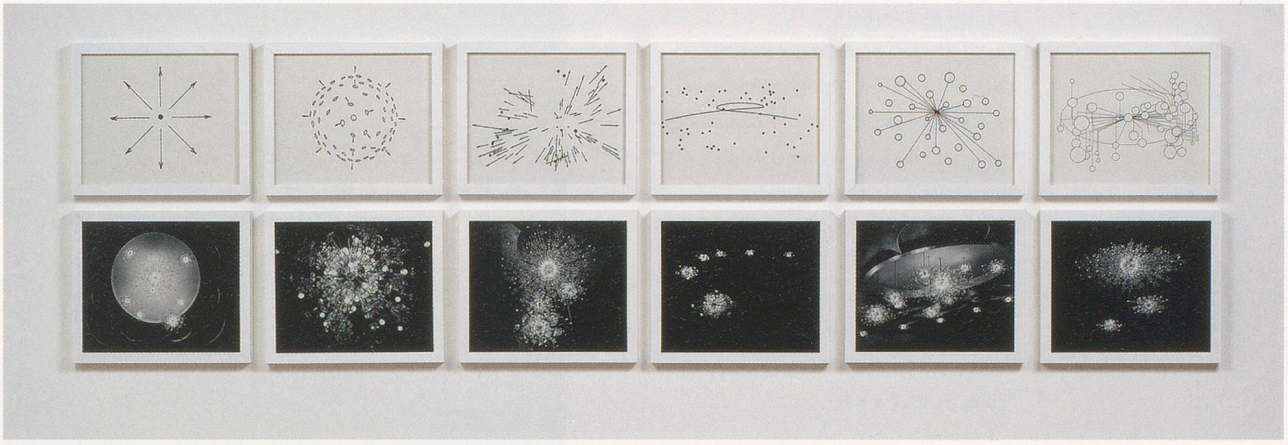
quantities and never achieved any kind of broad influence until much later with Herman Miller or Knoll, or maybe now, with something like Ikea. Take Josef Hoffmann, for instance, whose work was made in small workshops that were located in the same building where he was designing them. Or Charlotte Perriand and Jean Prouvé, who also produced their own designs in very small numbers. I would be curious to know how many of Le Corbusier's furniture pieces were really made when they were initially designed. In Venini's case where the production was definitely in relatively small numbers, it nonetheless involved a factory with multiple teams of five to eight people working in shifts. While there is an intense collaboration among skilled workers and a very high level of workmanship, the process still takes place inside a factory. Our typical assumptions and perceptions about these issues are quite mixed up and do not necessarily line up with the truth of how things are made, the truth of the circumstances of an object's production.

LC: Would you agree that, at the current moment, there is a greater distance than usual between artists who have access to extraordinary resources for the production of objects (not only film and video or related technology-based works employing special effects) and more modest forms of production? Is there a wider spectrum now than there was, say, in the sixties? Compare the fabrication of Judd's works in the sixties, which required a skilled set of people to produce, with an artist like Richard Tuttle, who was using the equivalent of cast-offs. And then consider the spectrum today. There seems to be an even wider division between, say, Matthew Barney and Olafur Eliasson, whose production costs are very high, and others like Francis Alÿs and Joëlle Tuerlinckx who, perhaps partly for ideological reasons, deliberately choose to limit the resources they utilize in any particular piece.

JM: We are now seeing a wider spread because society has a wider division of wealth between the working class and the upper class. But, on the other hand, it may not be so different: there were always artists who ended up gravitating towards highly sophisticated production. As Judd, for example, started to have more involved relationships with the people making and installing his work, it appears that the work became closer to how he really intended it to be. This is partly because he began making decisions in direct collaboration with specific people who were extremely knowledgeable about craft. But in order to do this he had to essentially take over a small metal working company. Similarly, Jeff Koons claims that his work has evolved to be more the way he wants it to be, but this has required immense monetary resources. So perhaps the scale has changed, but the idea of utilizing expensive skilled fabrication techniques has not changed so much. From the opposite point of view I would argue that Matthew Barney—even though there is so much money necessary for his films—is deeply involved with his own studio in the making of his hybrid sculptural objects, both props and sculptures, and has an intensive relationship to them. The significant difference now results from true outsourcing—of artists claiming not to care how the work looks. "Here is a drawing. Come back with the finished version; however it turns out is fine." This is a different development from the idea of building a support structure that allows one to get closer to the utopian goal of making an artwork look exactly the way it does in the imagination.

LC: Where does this situation leave painting? Whether a Susan Rothenberg or a Caravaggio, doesn't it still comprise, more or less, a piece of cloth with some colored dirt applied to it? Not only are the materials similar, but so is what it takes to acquire those materials and to work on them. Painting therefore seems to be in a totally different place from other art forms in today's spectrum.

JM: The system of painting has not changed much since the Renaissance, but at that time it was actually incredibly difficult to produce a painting—to get the pigments, the labor, the commission to, let's say, do a fresco or to pay for all the assistants it took to create a large history painting. But we have so much more wealth now and, at least in the West, we can leverage so much more labor than they could in the days of Rubens. You can get so much more "productivity" now for the same amount of money. There is an infinitely greater amount of material abundance now—paint and canvas (and time) are so much cheaper for us in Western society than they were back then. Paint-



*JOSIAH McELHENY, DRAWINGS AND PHOTOGRAPHS FOR A CHANDELIER, 1965 (2004), edition of 10, each consisting of 12 digital C-prints, 10 x 12" each / ZEICHNUNGEN UND PHOTOGRAPHIEN FÜR EINEN LEUCHTER, 12 digitale C-Prints, je 25,4 x 30,5 cm.*

ing sits in an economic situation that has a different relationship to history. In that sense the question of how it relates to production is a very old one.

LC: If you consider a shorter time span, a modernist history, does this situation change? Beginning with Manet, or, better, with the Impressionists, painting has remained relatively unchanged in terms of scale of production: Picasso and Amy Sillman need more or less the same resources and amounts of stuff to make their works. With sculpture it may be similar. Given the fact that Rodin didn't actually carve or cast his bronzes—his stone carvings were done by specialized craftsmen, as were his bronze casts—the scale and composition of his workshop and studio were not so different from some of those we see today, whether that of Koons or your own somewhat different situation.

JM: I would return to the idea that the economic and labor issues are not always what they appear to be. I believe that these are important questions because so much of the information about production that is visible within the artwork ends up becoming part of its content. We make a lot of assumptions from that information. Take, for instance, a Luc Tuymans painting. Part of our response to it involves a consideration of its modesty—even if we are mistaken about the work's actual economic, labor, or production values.

LC: Does that mean that a certain pathos surrounds painting today?

JM: Well, yes, because a lot of these questions have to do with the idea of what we as individuals can do. Compared to other times in history, we don't do very much. We have become so specialized that, as a result, we are severely limited in terms of what any of us can do. Painting, however, still represents something that we intuitively feel can be done by the individual. And in terms of sculpture, this constant question of what can be made by an individual or small group remains paramount even as production in the twenty-first century evolves further away? from people. A hundred years ago, in this very spot where we're sitting in Brooklyn, virtually every single everyday item would have been made within a two- or three-hundred mile radius, if not down the street. And that would have been true, more or less, in any other urban environment, but it's absolutely not true now.

LC: This seems compounded by the fact that, in many instances today, most of us can't tell how something has been made. Nor can we precisely identify its materials, nor can we understand the processes by which—especially with electronic goods—it functions. Perhaps that's partly why we often savor things made by hand—painting included.

*JOSIAH McELHENY, FROM AN HISTORICAL ANECDOTE ABOUT FASHION, 2000, hand-blown glass objects, display case, 5 framed digital prints, dimensions variable; display case, 72 x 120 x 27"; digital prints 18 x 25 1/2" each / AUS EINER HISTORISCHEN ANEKDOTE ÜBER DIE MODE, mundgeblasene Glasobjekte, Vitrine, 5 gerahmte digitale Prints, Masse variabel, Vitrine, 183 x 305 x 68,5 cm, digitale Prints, je 45,7 x 64,7 cm.*

# Über die ineinandergreifenden Kulturgeschichten der Produktion in Kunst, Design und Mode

LYNNE COOKE: Beginnen möchte ich dieses Gespräch mit der Frage zu einer Formulierung, die ich oft aus deinem Mund gehört habe: «donquichottische Zusammenflüsse» – ich glaube, damit sind Dinge gemeint, die auf völlig unvorhergesehene Weise zusammengekommen sind und dann nachhallen. Du hast mir einmal erzählt, dass dir manchmal eine Geschichte oder ein Ereignis den Anstoss zu einem Werk gibt und dass dann im Lauf des Entstehungsprozesses häufig etwas anderes auftaucht und das Werk überlagert. Das war zum Beispiel der Fall, als deine mehrteilige Skulptur ISLAND UNIVERSE (Inseluniversum, 2008) im Palacio de Cristal in Madrid installiert wurde. Die Aufbauarbeiten in diesem historischen Gebäude brachten dich dazu, ein ganzes Bündel von Verweisen auf mit Glas zusammenhängende architektonische Traditionen und den damit verbundenen Ideologien einzubeziehen, die zu Beginn des Projekts noch nicht angedacht waren.

JOSIAH McELHENY: Das bringt mich auf meine Arbeit FROM AN HISTORICAL ANECDOTE ABOUT FASHION (Aus einer historischen Anekdote über die Mode, 2000) zurück, an deren Anfang eine einfache Entdeckung stand, die ich machte, als ich durch eine Ausstellung ging. Auf einem Begleitschild zu einer Vase aus den 50er- oder 60er-Jahren las ich zu meiner Überraschung, dass die Form auf einem Entwurf

*LYNNE COOKE* ist Chefkuratorin und stellvertretende Direktorin des Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, und ständige Gastkuratorin der Dia Art Foundation, New York.

# Ein Gespräch

*JOSIAH McELHENY & LYNNE COOKE*

der Arbeiter beruhte, die von den Kleidern inspiriert worden waren, die die Frau des Fabrikbesitzers trug. Das war verblüffend, und ich machte mich daran, etwas mehr aus dieser Geschichte herauszuholen, etwas, das – mit einer kleinen Verbeugung vor dem Realismus – der Designästhetik der Fabrik ebenso gerecht werden würde wie der Mode dieser Zeit im Allgemeinen. Aber sofort wurde mir klar, dass ich unter vielen Moderichtungen der Mitte des 20. Jahrhunderts eine Auswahl treffen musste. Bei meinen Recherchen über diese Zeit stiess ich immer wieder auf den Ausdruck «New Look», der seinen Ursprung in einem Anruf (oder Telegramm) der Chefredakteurin der amerikanischen *Vogue* hat. Nachdem sie im Frühjahr 1947 in Paris Christian Diors erste Kollektion gesehen hatte, liess sie ihr Büro in Manhattan wissen: «It's the New Look.» Diors Mode, dieser «New Look», hatte, wie ich herausfand, in den Vereinigten Staaten veritable Proteste zur Folge, bis er dann paradoxerweise eine breite Akzeptanz fand! Und schliesslich wurde dieser Ausdruck zu einer Art Oberbegriff für den neuen Optimismus nach dem Krieg. Mit einem Mal sah sich die Mode im Mittelpunkt des kulturellen Dialogs – ein wahrhaft seltener historischer Moment, so möchte ich meinen. Mir kam der Gedanke, den Versuch zu unternehmen, alle diese zusammenhanglosen, ein wenig akzidentiellen und nebensächlichen Begriffe *ad hoc* mit meinen Betrachtungen über etwas scheinbar Unbedeutendes zu verschmelzen und diese Assoziationen in etwas Grösseres einzubauen.

LC: Ist dir je in den Sinn gekommen, dass auf dem Wandschild möglicherweise ein Märchen erzählt wurde? Und wenn jemand tatsächlich ein Spiel mit der Wahrheit gespielt hätte?

JM: Jetzt hast du mich tatsächlich erwischt, denn ich habe die Geschichte auf meine Weise erzählt. In Wirklichkeit stand auf dem Schild, dass die Frau des Fabrikbesitzers die Vase gestaltet hatte.

LC: Oh.

JM: Ich habe mit jemandem gesprochen, der damals in dieser Fabrik arbeitete, und er erzählte mir, dass auf diesem Schild nicht die Wahrheit stand. Als ich nicht locker liess, nannte er mir den Namen des Arbeiters, der die Vase tatsächlich entworfen und ausgeführt hatte. Die ganze Geschichte läuft darauf hinaus, dass es vor dem Hintergrund der sehr starken Klassenunterschiede unvorstellbar war, dass ein Fabrikarbeiter als Gestalter hervortreten konnte, erst recht nicht für ein gewinnversprechendes Produkt. Deshalb musste der Entwurf der Frau des Besitzers zugeschrieben werden. Was aber noch erstaunlicher ist: Er erzählte mir, dass so etwas dauernd passierte. Die Arbeiter schauten sich die neueste Mode in den Schaufenstern an – besonders interessiert waren sie, wie er sagte, an Courrèges – und gingen dann gleich in die Fabrik zurück, um in der Mittagspause etwas zu machen, was davon inspiriert war. Du hast also recht; es spielt keine Rolle, ob das Schild die Wahrheit erzählt oder nicht. Wichtig ist, dass man überhaupt nicht vorhersehen kann, wie Ideen sich durch die Kultur hindurch bewegen und schliesslich zum

Ausdruck gebracht werden, wie Ideen sich winden und manchmal zu guter Letzt zu etwas völlig anderem werden.

LC: Sowohl in den Vereinigten Staaten als auch in Frankreich hatten die Proteste gegen den «New Look» damit zu tun, dass für Diors Version des ausschwingenden Rocks gewaltige Stoffmengen gebraucht wurden. Es war kurz nach dem Krieg, und die Rationierungen waren eben erst aufgehoben worden. Hinzu kam, dass die französische Regierung – anders als die britische oder die amerikanische – die Modeindustrie subventionierte (weil sie in Frankreich ein wichtiger Wirtschafts- und Arbeitsmarktfaktor war). Die Franzosen hatten also einen Marktvorteil. Der eine wie der andere Grund wurde als eine ethische Grundlage für die Proteste betrachtet. Sieht man sich diese Vasen an – Luxusobjekte par excellence – und stellt man sich die Kleider der Frau des Fabrikbesitzers vor, dann fällt einem ein, dass Diors Look heute ironischerweise zum Inbegriff der frühen Nachkriegszeit geworden ist. Es war eine ausschliesslich für die oberen Klassen entworfene Mode – auch wenn es natürlich Replikate und Imitate gab –, und insofern war sie im Wesentlichen ein Überflussphänomen. Ist deine Installation edler Glasvasen ein Teil eben dieser Kultur des Luxus? Oder gibt es darin ein gewisses Mass an ironischer Selbstreflexion? Wenn wir nicht nur die Vasen selbst betrachten, sondern auch deine Präsentationsweise, dann ist der Status ihrer Prototypen kaum zu übersehen.

JM: Ich glaube, es ist relevant, dass sie selbstreflexiv und vielleicht auch ironisch sind. Später fand ich heraus, dass die Tochter der Frau des Fabrikbesitzers glaubte, ich hätte den Kernpunkt nicht mitbekommen, dass nämlich die Fabrikarbeiter die Frau ihres Arbeitgebers hassten. In meiner Darstellung war sie für sie ein Objekt der Begierde, doch tatsächlich waren die Arbeiter Kommunisten und sie war die Besitzerin. Und so werden auch diese Ironien zu einem Bestandteil des Werks. Sind sie erst einmal in andere Bereiche eingedrungen, können sich selbst Ideen mit einer ethischen Basis von ihren ursprünglichen moralischen Grundsätzen lösen und dadurch, hoffentlich, generativer werden. Auf einer gewissen Ebene ist die Vorstellung gefährlich, dass alle Ideen ihre ursprüngliche moralische Struktur beibehalten sollten.

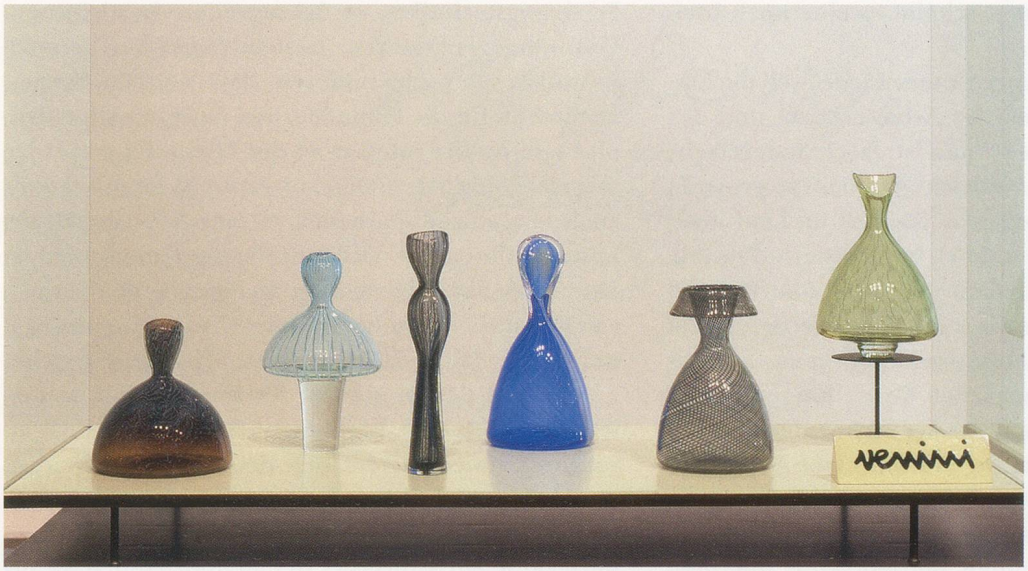
LC: Wir haben diese Arbeit als eine Installation aus Luxusartefakten betrachtet, die zu einer bestimmten Design-Epoche gehören. Was wäre, wenn wir die Perspektive wechseln und sie als Skulptur betrachten? Sollten wir jetzt über die Vasen als nicht-funktionale Objekte sprechen? Betrachtet man sie als Skulpturen, werden Begriffe eingeführt, die wir normalerweise nicht auf Luxusgüter und ihre Präsentation beziehen. Der Grund liegt in den Kategorien der Kunst und des Designs – und den konventionellen Hierarchien, die diesen Kategorien entgegengesetzt sind.

JM: In den letzten fünfzig Jahren ist die Zahl der Menschen, die Kunstmuseen besuchen, gewaltig angestiegen. Doch nach wie vor fühlt sich nur eine relativ kleine gesellschaftliche Gruppe mit der Kunst verbunden, während das Design – ein Miteinander ästhetischer Merkmale, das kopiert und wiederholt wird – auf gesellschaftliche Aktivitäten aller Art Einfluss nimmt. Seit dem 20. Jahrhundert sind Luxusgüter nicht mehr nur den Reichen vorbehalten. Obwohl sie mit Blick auf deren finanzielle Möglichkeiten entwickelt werden, durchdringen sie doch zwangsläufig die ganze Gesellschaft, bis sie sich auf ein breites Spektrum der Phänomene ihrer Zeit ausgedehnt haben.

LC: Einige der bekanntesten frühen Werke der modernistischen Designgeschichte kamen aus dem Bauhaus und ähnlichen Gruppen, die sich grundsätzlich für eine gesellschaftlich utopische Rolle des Designs aussprachen: Sie hatten die Absicht oder zumindest die Hoffnung, mit Werken, die für breite Bevölkerungsschichten erschwinglich waren, bessere Lebensstandards für diese Menschen zu ermöglichen. Venini-Glas gehört zu einer anderen Geschichte. Vielleicht hängt es davon ab, mit welcher Geschichte man sich beschäftigt, aber ich bin nicht geneigt, Venini in dieselbe historische Rubrik wie das Bauhaus, Charles und Ray Eames und ähnlich gesinnte Gestalter einzuordnen.

JM: Im Design ist es ähnlich wie im Bereich der Kunst, wo es ja auch so viele verschiedene Richtungen gibt.

LC: In der historischen Betrachtung der modernistischen Kunst setzen wir Radikalität und Innovation als Prioritäten – im Design dagegen bezieht sich der Wert eines Objekts nicht nur auf seine ästhetischen Qualitäten, sondern auch auf sein Potenzial, preis-




*JOSIAH McELHENY, FROM AN HISTORICAL ANECDOTE ABOUT FASHION, 2000, detail / AUS EINER HISTORISCHEN ANEKDOTE ÜBER DIE MODE, Detail.*

günstig in grossen Stückzahlen hergestellt zu werden. Dieser Aspekt liegt zum Beispiel unserem Blick auf Bauhaus-Objekte wie Wagenfelds Glas-Entwürfe zugrunde. Wenn wir dagegen ein Venini-Objekt betrachten, stehen wir vor einem ausserordentlich hohen Niveau der Kunstfertigkeit und einem Bereich gewaltiger Privilegiertheit, fast einer Haute Couture der Objekte. Sehen wir diese Objekte letzten Endes nicht doch mit anderen Augen?

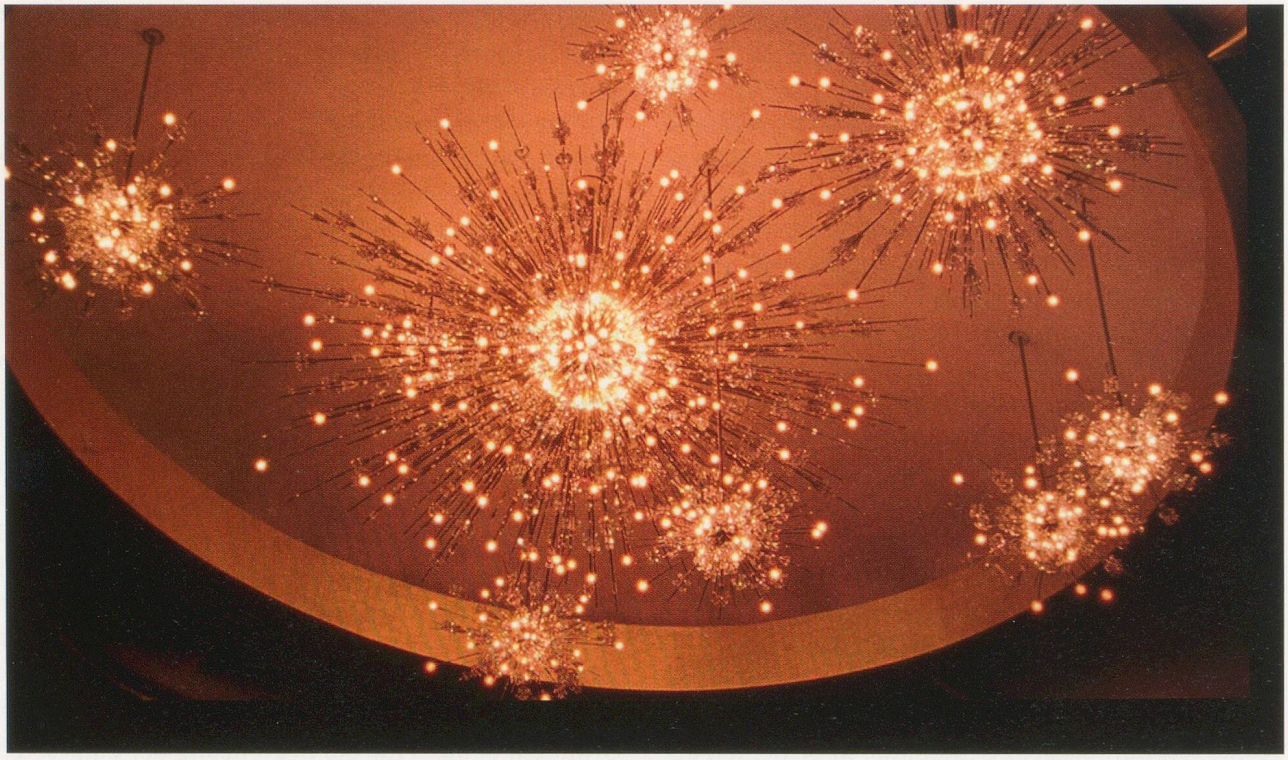
JM: Ich möchte behaupten, dass unser Verständnis dieser Objekte fast immer sachlich falsch ist – die Wahrheit ist oft das Gegenteil dessen, was wir vermuten. Abgesehen von Breuers Stahlrohrmöbeln wurde das meiste, was im Bauhaus entworfen wurde, ebenfalls nur in kleinen Mengen produziert und erreichte nie einen breiteren Einfluss, oder erst viel später mit Herman Miller oder Knoll oder heute vielleicht mit so was wie Ikea. Nimm zum Beispiel Josef Hoffmann: Seine Objekte wurden in kleinen Werkstätten gefertigt, die sich im selben Gebäude befanden, in dem er sie entwarf. Oder Charlotte Perriand und Jean Prouvé, die ihre Entwürfe ebenfalls in sehr kleinen Stückzahlen produzierten. Es würde mich interessieren, in welchen Stückzahlen Le Corbusiers Möbel ursprünglich hergestellt wurden. Was Venini betrifft, werden die Objekte zwar in relativ kleinen Stückzahlen produziert, aber in einer Fabrik, mit mehreren Teams von fünf bis acht Leuten, die in Schichten arbeiten. Auch wenn wir es hier mit einer intensiven Zusammenarbeit zwischen hoch qualifizierten Arbeitern und einem sehr hohen Niveau an Kunstfertigkeit zu tun haben, so findet der Prozess doch nach wie vor in einer Fabrik statt. Wie gesagt, unsere typischen Annahmen und Wahrnehmungen über diese Fragen sind ziemlich konfus und stimmen nicht unbedingt mit den tatsächlichen Fertigungsprozessen überein.

LC: Würdest du zustimmen, dass es heutzutage zwischen den Künstlern, die Zugang zu aussergewöhnlichen Ressourcen für die Produktion von Objekten haben (ich meine nicht nur Film und Video und ähnliche auf technischen Mitteln beruhende Werke mit Spezialeffekten), und denen, die sich mit bescheideneren Produktionsformen begnügen, eine grössere Distanz gibt? Gibt es heute ein breiteres Spektrum als beispielsweise in den 60er-Jahren? Damals brauchte Donald Judd zum Beispiel versierte Fachleute, um seine Werke fertigen zu lassen (sie wurden nicht wie serienmässig produzierte Objekte hergestellt), während Richard Tuttle mit billigsten Materialien arbeitete. Wenn man das heutige Spektrum dagegenhält – zwischen, sagen wir, Matthew Barney und Olafur Eliasson, deren Produktionskosten aussergewöhnlich hoch sind, und anderen wie Francis Alÿs und Joelle Tuerlinckx, die sich, teils vielleicht aus ideologischen Gründen, bewusst für die Begrenzung der eingesetz-

ten Mittel entscheiden –, scheint es eine noch breitere Kluft zu geben.

JM: Wir sehen deutlichere Unterschiede, weil die Einkommenskluft zwischen der Arbeiterklasse und der Oberschicht breiter geworden ist. Doch andererseits sind die Unterschiede vielleicht gar nicht so gross. Es hat immer Künstler gegeben, die sich im Lauf ihrer Karriere auf ausgefeilte, hoch spezialisierte Produktionsprozesse verlegt haben. Als Judd zum Beispiel enger mit den Leuten, die seine Werke fertigten und installierten, zusammenzuarbeiten begann, scheint sein Werk seinen eigentlichen Vorstellungen nähergekommen zu sein. Und das lag nicht zuletzt daran, dass er seine Entscheidungen in direkter Absprache mit ungemein versierten Fachleuten traf. Doch um das tun zu können, musste er im Grunde einen kleinen Metall verarbeitenden Betrieb selbst übernehmen. Bei Jeff Koons war es ähnlich; er selbst sagt, dass sein Werk sich stärker in eine Richtung entwickelt hat, die seinen Vorstellungen entspricht, doch dazu musste er immense finanzielle Mittel investieren. Die Massstäbe haben sich also vielleicht geändert, doch die Idee, auf kostspielige, hoch spezialisierte Fertigungstechniken zurückzugreifen, ist nicht neu. Vom entgegengesetzten Gesichtspunkt aus betrachtet würde ich argumentieren, dass Matthew Barney, auch wenn für die Filme sehr viel Geld benötigt wird, und sein Atelier intensiv an der Fertigung seiner hybriden skulpturalen Objekte – sowohl Requisiten als auch Skulpturen – arbeitet, er eine intensive Beziehung zu ihnen hat. Der signifikante Unterschied ist eine Folge des Outsourcings im eigentlichen Sinne – von Künstlern betrieben, denen es, wie sie sagen, egal ist, wie das Werk dann aussieht. «Hier hast du eine Zeichnung. Komm mit der fertigen Version wieder, ich bin mit jedem Ergebnis zufrieden.» Diese Entwicklung unterscheidet sich deutlich von der Idee, eine stützende Struktur aufzubauen, mit deren Hilfe man sich dann allmählich dem utopischen Ziel nähern kann, ein Kunstwerk hervorzubringen, das ganz genau so aussieht, wie man es sich vorgestellt hat.

*JOSIAH McELHENY, ISLAND UNIVERSE, 2005–2008, high definition video projection of Super 16 mm film, 18 min. 8 sec. / INSELUNIVERSUM, hochaufgelöste Videoprojektion eines 16-mm-Films.*



LC: Was bedeutet diese Situation für die Malerei? Setzt sich ein Gemälde, sei es von Susan Rothenberg oder Caravaggio, nicht noch immer mehr oder weniger aus einem Stück Stoff mit darauf aufgetragenem buntem Schmutz zusammen? Nicht nur die Materialien sind ähnlich, sondern auch die Beschaffung dieser Materialien und die Arbeit mit ihnen. Die Malerei scheint deshalb im heutigen Spektrum einen völlig anderen Platz einzunehmen als andere Kunstformen.

JM: Das Verfahren des Malens hat sich seit der Renaissance nicht geändert, damals war es tatsächlich unglaublich schwierig, ein Gemälde herzustellen – die Farben [Pigmente] zu bekommen, die ganze Arbeit, man bekam zum Beispiel den Auftrag für ein Fresko und man musste die Assistenten bezahlen, die man brauchte, um ein grosses Historiengemälde zu malen. Heute jedoch leben wir in einem sehr viel grösseren Wohlstand, und zumindest im Westen können wir so viel mehr Arbeit bewältigen als noch in Rubens' Tagen. Für dieselbe Geldmenge bekommt man heute eine viel grössere «Produktivität». Materialien gibt es heute in Hülle und Fülle, unendlich viel mehr als damals – Farben und Leinwände (und Zeit) sind heute für uns in der westlichen Gesellschaft so viel billiger als damals. Die Malerei befindet sich in einer ökonomischen Situation, die ein anderes Verhältnis zur Zeit hat. In diesem Sinne ist die Frage, wie sie sich zur Produktion bezieht, eine sehr alte.

LC: Wenn man eine kürzere Zeitspanne in der Geschichte der Moderne betrachtet, ändert sich dann diese Situation? Die Produktionsbedingungen der Malerei sind seit Manet, oder besser gesagt seit den Impressionisten, relativ unverändert geblieben: Picasso und Amy Sillman brauch(t)en für ihre Werke mehr oder weniger die gleichen Ressourcen und Materialmengen. In der Bildhauerei könnte es ähnlich sein. Angesichts der Tatsache, dass Rodin spezialisierte Handwerker beschäftigte, die seine Skulpturen meisselten und seine Bronzeplastiken gossen, sind, was die Grössenordnung und das Spektrum der Fachleute betrifft, die Unterschiede zwischen seiner Werkstatt und heutigen «Produktionsateliers» – das von Jeff Koons oder dein eigenes – vielleicht gar nicht so gross.

JM: Ich möchte auf den Gedanken zurückkommen, dass die ökonomischen und arbeitstechnischen Fragen nicht immer das sind, was sie zu sein scheinen. Ich glaube, das sind wichtige Fragen, weil die die Produktion betreffenden Informationen – welcher Art auch immer – letzten Endes in hohem Masse in den Inhalt des Werks eingehen. Aus diesen Informationen ziehen wir viele Schlussfolgerungen. Nimm zum Beispiel ein Gemälde von Luc Tuymans. Zu unserer Reaktion darauf gehören auch Überlegungen über den Eindruck der Bescheidenheit, den es hervorruft – auch wenn wir uns über die tatsächlichen ökonomischen und Produktionswerte und den Arbeitsaufwand täuschen mögen.

LC: Bedeutet das, dass die Malerei heute von einem gewissen Pathos umgeben ist?

JM: Hm, ja, weil viele dieser Fragen mit dem Gedanken zu tun haben, was wir als Einzelne tun können. Im Vergleich zu früheren Zeiten ist das nicht sehr viel. Wir sind so spezialisiert, dass das, was jeder Einzelne innerhalb der Produktionsprozesse tun kann, stark eingeschränkt ist. Die Malerei steht jedoch noch immer für etwas, das, wie wir intuitiv spüren, vom Einzelnen gemacht werden kann. Und im Bereich der Skulptur bleibt diese ständige Frage, was von einem Einzelnen oder einer kleinen Gruppe geleistet werden kann, von höchster Bedeutung, obwohl sich die Produktion im 21. Jahrhundert immer weiter von den Menschen fortentwickelt. An genau dieser Stelle in Brooklyn, wo wir jetzt sitzen, war vor hundert Jahren praktisch jeder einzelne Alltagsgegenstand in einem Umkreis von zwei bis dreihundert Meilen hergestellt worden, wenn nicht sogar noch auf derselben Strasse. Und das traf mehr oder weniger auch auf jede andere städtische Umgebung zu, heute jedoch absolut nicht mehr.

LC: Dazu gehört auch die Tatsache, dass die meisten Menschen in vielen Fällen heute nicht mehr wissen, wie etwas hergestellt wurde, wir können die Materialien nicht mehr genau identifizieren oder uns erklären, wie und warum etwas funktioniert – insbesondere bei elektronischen Dingen. Das ist vielleicht auch ein Grund dafür, dass wir von Hand gefertigte Dinge – wie eben auch Gemälde – oft so sehr schätzen.

*(Übersetzung: Wolfgang Himmelberg)*

*BRANDEN W. JOSEPH*

# PLAY and DISPLAY

Josiah McElheny's MODEL FOR A FILM SET (THE LIGHT SPA AT THE BOTTOM OF A MINE) (2008) consists of an irregular curtain wall of clear hexagonal glass bricks, forming a backdrop against which stacks of colored glass cubes and hexagons rise in a vaguely architectural scene. Like all of McElheny's work, MODEL's apparent simplicity opens onto complex interactions of abstraction and representation, art and design, objecthood and fiction. The "light spa" it ostensibly models is that of "The Light Club of Batavia," a "ladies' novelette" by visionary architect and writer Paul Scheerbart, which recounts a secret pact to transform an abandoned mine shaft into a fantastic setting of Tiffany glass.[1] McElheny's reference to Scheerbart, also invoked in THE ALPINE CATHEDRAL AND THE CITY-CROWN (2007), augments his sculpture's dialectical resonances. For although Scheerbart's ideas informed the glass and steel of International Style Modernism—inspiring the likes of Bruno Taut and Mies van der Rohe—they also envisioned an unrealized alternative of brightly-hued glass, enamel, porcelain, majolica, and ornamented concrete. "I should like to resist most vehemently the undecorated 'functional style,'" declared Scheerbart in no uncertain terms, "for it is inartistic."[2]

MODEL features in the movie LIGHT CLUB (2008), a collaboration between McElheny and Jeff Preiss, wherein a continuous panning and rotating shot renders its curtain wall a vitreous waterfall as well as an analogue for the filmstrip running through the projector. In its brightness, simplicity, tactility, and miniaturization, however, McElheny's sculpture calls to mind less a movie set than a set of children's blocks, arranged into an imaginary landscape for a model train. The resemblance only enhances McElheny's Scheerbartian reference. For according to Walter Benjamin, the oddly-formed beings who populate Scheerbart's science fiction—from the Vestians of "Malvu the Helmsman" to the Pallasians of Lesábendio—represent nothing other than the children of our posthuman future, "new, lovable, and interesting

*BRANDEN W. JOSEPH* is Frank Gallipoli Professor of Modern and Contemporary Art at Columbia University and author, most recently, of *Beyond the Dream Syndicate: Tony Conrad and the Arts after Cage* (Zone Books, 2008).

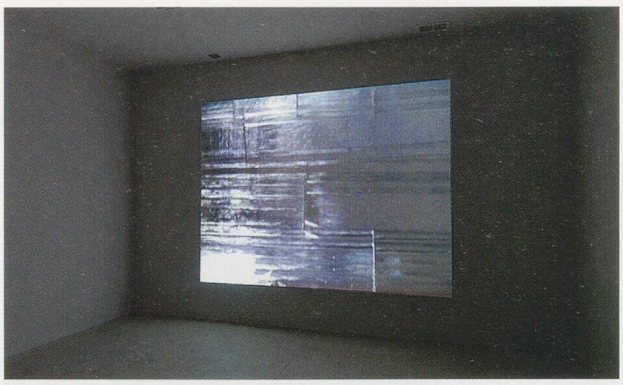
*JOSIAH McELHENY, MODEL FOR A FILM SET (THE LIGHT SPA AT THE BOTTOM OF A MINE), 2008, Hand-blown colored glass modules, cement, wood, 37 x 37 $^{1}/_{2}$ x 68" / MODELL FÜR EIN FILMSETTING (DAS LICHTBAD IN EINEM MINENSCHACHT), mundgeblasene Glasmodule, Zement, Holz, 94 x 95,3 x 172,7 cm.*

creatures" for whom "humanlikeness—a principle of humanism—is something they reject."[3]

McElheny has conjured stark and stunning visions of futuristic environments in his LANDSCAPE MODEL FOR TOTAL REFLECTIVE ABSTRACTION I-V (2004) and the SCALE MODEL FOR A TOTALLY REFLECTIVE LANDSCAPE (2007) series, dazzling topographies made entirely of mirrored glass. In their scale, horizontality, and formal vocabulary, they quote Isamu Noguchi's playground and furniture designs. For McElheny, these lesser-valued facets of Noguchi's work imply utilitarian and ludic interactions with quotidian objects. What he calls the "Useful Noguchi" "raises questions about the possible interactions between a work of art and the person encountering it, and... asks how that experience might end up influencing the way we relate to the ordinarily nonabstract, everyday world... [W]e are an integral part of the picture, welcome to explore, interact, and play around."[4]

McElheny's mirrored glass references Noguchi's 1929 chrome-plated bust of Buckminster Fuller, made following the latter's suggestion that a highly reflective object in a completely reflective space would eliminate shadows. In Fuller's vision of a "modernist utopia," all "dark space" would be eradicated, and the individual—endlessly reflected and refracted across various surfaces—would be shown in a state of constant transformation. "Wherever you look," notes McElheny of his sculptural realizations, "you are reflected hundreds of times—conventional mirrored reflections, but also distorted, abstracted, ever-changing reflections of yourself."[5]

The dialectics of Modernism played themselves out most insistently about the transformation of the human subject. To be modern was to contemplate



*JOSIAH McELHENY and JEFF PREISS, LIGHT CLUB, 2008, 16 mm film transferred to video, 72 min. / LICHTCLUB, 16-mm-Film transferiert auf Video.*

the birth of a "new man"—childlike in the ability to experience the environment wrought by twentieth century technologies of speed, communication, and reproducibility free from prejudice and tradition—whereas modernism was pedagogy, intended to instill a "new vision," the capacity to perceive one's surroundings from novel perspectives and in the "objectivity" of pure abstraction. Capitalism, with which modernism is inextricable, shared the goal of a subject without the drag (or ballast) of history, in a state of constant transformation, albeit yoked to the arbitrary (and profitable) alterations of fashion. Scheerbart pointedly allegorized the modern condition in "Malvu the Helmsman," where inhabitants of the asteroid Vesta not only transform continually (losing and regrowing limbs), but must be forever on the move across islands that are themselves constantly transported along swirling "electrified" seas.[6] As for any modern urban dweller, such perpetual movement induces stress. Scheerbart's main character, Malvu, helps the Vestians transcend constant activity for a life contemplating history, philosophy, and religion within the glass "lighthouses" that tower above the ocean's surface. Out of the incessant shocks of *Erlebnis*—the "lived throughness" that Benjamin saw as characteristic of modernity—the Vestians forge a new *Erfahrung*, the holistic, organic "experience" that, in its traditional form, modernity had destroyed.

In the literature thus far devoted to McElheny, much is made of his apprenticeship to master glassblowers, whose craft is handed down orally in a tradition reaching back to the Middle Ages, a form of knowledge impossible to transmit save for years of practice. Some have been quick to laud his work as a return to tradition, mastery, craft, and beauty for their own sakes, coupling their discussions with blanket dismissals of "postmodern" irony and relativism. McElheny's relationship to the postmodern legacy, however, proves more nuanced. His immense, hanging aluminum and glass sculptures, AN END TO MODERNITY (2005), THE LAST SCATTERING SURFACE (2006), THE END OF THE DARK AGES (2008), and ISLAND UNIVERSE (2008), model the Big Bang with scientific accuracy but derive their form from the chandeliers J. & L. Lobmeyr made in 1965 for the New York Metropolitan Opera. Like many artists of his generation, McElheny relates to such objects of mid-century design as what Benjamin called "dream images," dialectical objects that harbor the visionary futures of past eras but that also reveal the collapse and commingling of the supposedly autonomous realms of art and industrial design.[7] In addition to figuring the interpenetration of high and low (a signature postmodern insight), McElheny's works allegorize the breakdown of Modernism's linear notion of history (the advance of one avant-garde "-ism" after another) to create visual analogues of its fragmentation. "[T]he project was really about a change in the way of looking at the world," he explains:

*In 1965, while Lobmeyr was trying to grapple with the confirmation of Big Bang theory, other fields of inquiry were also laying waste to the modernist view of history as a single line of progressive development. Intellectual thought in the West was beginning to splinter in a way that echoed cosmology's concept of a decentered, non-hierarchical universe. The political ramifications of these ideologies turned into the centre of my thinking about this project.*[8]

That McElheny has endorsed the more inclusive political viewpoint that such realizations entail—"an infinite number of unique, true histories of the world"—should suffice to demonstrate his distance from his more reactionary supporters.[9]

If part of McElheny's project derives from art's passage through postmodernity, it is nonetheless true

that experience—signaled by, but not limited to, the integrally lived material knowledge of glassworking—remains one of McElheny's foremost artistic concerns. To see this as nostalgia for pre-industrial modes of production, however, is misleading. McElheny is interested in labor—human labor and the knowledge embedded in it—which persists within but is often forgotten by prevailing discussions of art after Pop and Minimalism. As McElheny has written about the context of Donald Judd's minimal sculpture, often described as exemplary of mechanical production:

*Most industry... consists of a complicated collaboration between machinery, automated or not, and people with accumulated knowledge and experience... An incredible amount of labor and care was taken to create Judd's works, from handling materials as they came into the shop to assembly, polishing, and shipping. If his works had truly been machine-made on an assembly line, they would actually be much more rustic, cheap, or tricky in how they would have had to hide the problems and flaws of production itself.*[10)]

By describing Judd's work as the product of fully industrialized manufacture, art historians inadvertently collaborate in the alienation they otherwise abhor, "capitalism's false promise that all evidence of human labor can be erased."[11)] Seen from this perspective, McElheny's combination of handcraft and Conceptualism provokes a more complex understanding of the manner in which past and future, residual and emergent, archaisms and neoformations, coexist within the contemporary socio-economic realm.

It is here that the potential affinity between McElheny's MODEL and children's toys proves more than an occasional observation. For according to Benjamin, toys instantiate an important aspect of the contemporary socio-economic dialectic.[12)] As made by adults for children, whether intended for progressive or regressive ends, toys impose upon their recipients a preformed imaginative content, thereby materializing ideology's reproductive force. As refunctioned by the child's imagination, however, either because of an inherent ambiguity or *détournement* through use, toys form the basis of collective mastery over the conditions of the contemporary, industrialized world: a locus, in other words, of renewed experience. Children's interactions with toys thus prefigure the adult's relation to those technologies Benjamin presciently foresaw "culminat[ing] in... the remote-controlled aircraft which needs no human crew" and that we now recognize in the cybernetics and computerization of control societies: "The origin of the second technology lies at the point where, by an unconscious ruse, human beings first began to distance themselves from nature. It lies, in other words, in play."[13)]

More recently, Italian philosopher Paolo Virno has emphasized the importance of Benjamin's insights into childhood.[14)] According to Virno, contemporary life can be understood as a struggle between, on the one hand, the enforced puerility of corporate and governmental infantilization (think only of the incredulity with which the press has greeted Barack Obama's propensity to speak to the public like adults) and, on the other, a renewed ludic experimentation he describes as "critical" childhood. The latter becomes particularly important in the aftermath of postmodernity, which saw the realm of communication so thoroughly saturated by commodification as to have eliminated any meaningful subjective distance from it.[15)] Like Scheerbart's Vestians, we find our "bodies and individual limbs" tightly wrapped in a "complicated pictographic script."[16)]

For Virno, child's play promises to dislocate preformed and manipulated environments, not merely to extract difference from repetition (for the child, the same bedtime story is forever new), but to create out of this difference an alternate "world." To seek to oppose the "objectivized codes and materialized grammars that... are enveloping us without residues, like an amniotic fluid," writes Virno, "means to reactivate childhood. Which is to say, to dissolve the viscous appearance of a 'linguistic environment,' rediscovering in language what dislocates and makes the 'world.' ... [C]hildhood lives on in the hypothetical language in which possibilities other than the present state of things come to the surface."[17)]

Following from his interest in the writings of Jorge Luis Borges, McElheny has long understood the type of dislocating power that language shares with mirrors to produce alternative worlds (see, for instance, FOUR MIRRORS AFTER A POEM BY JORGE LUIS BORGES [2000]). Indeed, much of his earli-

est work—as revealed in such pieces as VERZELINI'S ACTS OF FAITH (GLASS FROM PAINTINGS OF THE LIFE OF CHRIST) (1996) and AN HISTORICAL ANECDOTE ABOUT FASHION (1999), in which he shrouded his glass objects with fictional but nonetheless plausible histories—is predicated upon precisely this linguistic effect. Yet McElheny's fictions do not reside solely in the textual supplements to his glassware; they also inhere integrally within their physical design. For McElheny, design cannot be regarded solely as the capitalization of the lived environment. Rather, design objects, particularly in their manner of display, embody both ideology and experience.[18] Indeed, it is for that reason that a completely designed environment, one in which all experience is predetermined, is most nefariously dystopian.[19] Yet for McElheny, design and display are also the realms in which imaginative refashionings of the environment (whether democratic or despotic) meet quotidian resistance and reworking. From the simple vessels of HISTORY MODERNIZED (1998)—subtly altered to act as both mnemonic repositories of our actual past and figurations of virtual histories—to the complex cosmologies of ISLAND UNIVERSE—models of five possible cosmoses that may have appeared in the wake of the Big Bang—the significance of McElheny's work derives from the manner in which he mines history to reawaken the quest to imagine alternate futures and to contemplate other means of lived experience.

McElheny's ambition to revive and interrogate the promise of alternatives—in both utopian and dystopian guises, from individual interactions to the vastness of the cosmos—forms the most profound impulse behind his artistic practice, what he has characterized as "to describe in as clear and as extreme a way as possible how a changed world might look."[20] As such, McElheny finds himself once again allied with Scheerbart, of whose work his just-quoted words could not be a more concise or accurate description. Thus it is that we might wonder: in which glass galaxy of which of McElheny's ISLAND UNIVERSE sculptures is Malvu's Vesta to be found?

1) Paul Scheerbart, "The Light Club of Batavia: A Ladies' Novelette" in Josiah McElheny, *The Light Club of Batavia: A Project* (self-published, 2008), pp. 13–19.
2) Scheerbart, *Glass Architecture*, ed. Dennis Sharp, trans. James Palmes (New York: Praeger, 1972), p. 45.
3) Walter Benjamin, "Experience and Poverty" in *Selected Writings*, vol. 2: 1927–1934, ed. Michael W. Jennings, Howard Eiland and Gary Smith (Cambridge: Harvard University Press, 1999), p. 733. Benjamin likens Scheerbart's characters to the children born in Russia after the Revolution.
4) McElheny, "Useful Noguchi," *Artforum* 43, no. 3 (November 2004), p. 179.
5) McElheny, lecture at the Museum of Modern Art, New York, 12 March 2007. On the notion of "dark space," see Anthony Vidler, "Dark Space" in *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely* (Cambridge: MIT Press, 1992), pp. 167–175.
6) Scheerbart, "Malvu the Helmsman: A Story of Vesta" in *The Black Mirror and Other Stories: An Anthology of Science Fiction from Germany and Austria*, ed. Franz Rottensteiner (Hanover, NH: Wesleyan University Press, 2008), pp. 70–76.
7) See my "Future Anterior: History and Speculation in the Work of Angela Bulloch" in *Angela Bulloch: Prime Numbers* (Cologne: Verlag der Buchhandlung Walter König, 2006), pp. 31–84.
8) McElheny, in David Weinberg and McElheny, "The Development and Origins of Island Universe" in *A Space for Island Universe* (Madrid: MNCARS and Turner, 2009), p. 29.
9) Ibid., p. 25.
10) McElheny, "Invisible Hand," *Artforum* 42, no. 10 (summer 2004), p. 209. Liam Gillick makes a similar point about his own work: "Much of the critique of certain work is rooted in misunderstandings about the 'industrial' nature of its production. Most of my work is hand-made in a small workshop in Berlin by a small group of people. There is a difference between using precise forms with particular finishes and the notion of industrial production in the modern or contemporary sense" (e-mail between Gillick and McElheny, June 26, 2009).
11) McElheny, see note 5.
12) Benjamin's writings on toys include: "Old Toys" in *Selected Writings*, vol. 2: 1927–1934, pp. 98–102; "The Cultural History of Toys" in *Selected Writings*, vol. 2, pp. 113–116; and "Toys and Play" in *Selected Writings*, vol. 2, pp. 117–121.
13) Benjamin, "The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility: Second Version" (1936), trans. Edmund Jephcott and Harry Zohn, in *Selected Writings*, vol. 3, p. 107.
14) Paolo Virno, "Childhood and Critical Thought," *Grey Room* 21 (Fall 2005), pp. 7–12.
15) Ibid., p. 11.
16) Scheerbart, see note 6, p. 70.
17) Virno, see note 14, pp. 11–12.
18) McElheny, see note 10, p. 210.
19) Hal Foster, *Design and Crime (and Other Diatribes)* (London: Verso, 2002).
20) McElheny, see note 5.

*JOSIAH McELHENY, THE ALPINE CATHEDRAL AND THE CITY-CROWN, 2008, hand-blown glass, metal, painted wood, Plexiglas, colored lighting, 14 x 8 x 9 3/4" / DIE ALPINE KATHEDRALE UND DIE STADTKRONE, mundgeblasenes Glas, bemaltes Holz, Plexiglas, farbiges Licht, 426,3 x 243,8 x 297,2 cm.*

*BRANDEN W. JOSEPH*

# SPIEL und AUSLAGE

Josiah McElhenys MODEL FOR A FILM SET (THE LIGHT SPA AT THE BOTTOM OF A MINE) (Modell für ein Filmset [das Lichtbad im Minenschacht], 2008) besteht aus einer unregelmässigen Wand aus sechseckigen Glasblöcken, die eine Kulisse abgibt, vor der vier- und sechseckige Bausteine aus Buntglas zu einem architektonischen Ensemble gruppiert sind. Wie in allen Werken des Künstlers setzt auch hier die täuschende Einfachheit des Entwurfs eine komplexe Dialektik zwischen Abstraktion und Repräsentation, Kunst und Design, Objekthaftigkeit und Fiktion in Gang. Das massstäblich verkleinerte «Lichtbad» entstammt dem «Lichtklub von Batavia» aus der gleichnamigen «Damen-Novelette» des visionären Schriftstellers und Architekten Paul Scheerbart, die von der geheimen Abmachung erzählt, einen aufgelassenen Minenschacht in ein phantastisches Ambiente aus Tiffany-Glas zu verwandeln.[1] Wie schon bei THE ALPINE CATHEDRAL AND THE CITY-CROWN (Die alpine Kathedrale und die Stadtkrone, 2007) erweitert der Verweis auf Scheerbart das Assoziationsfeld der Skulptur. Denn obwohl dessen Ideen die modernistische Glas-und-Stahl-Ästhetik des Internationalen Stils – und Architekten wie Bruno Taut und Mies van der Rohe – angeregt haben, plädierten sie parallel dazu für eine nie verwirklichte Alternative aus Buntglas, Keramik, Porzellan, Majolika und Musterbeton. Scheerbart beteuerte, er wolle «in der hitzigsten Weise den ornamentlosen, sogenannten ‹Sachstil› bekämpfen, da er unkünstlerisch ist».[2]

MODEL FOR A FILM SET ist in dem Film LIGHT CLUB (Lichtklub, 2008) zu sehen, einem Gemeinschaftsprojekt von McElheny mit Jeff Preiss. Die Wand aus Glasblöcken wird durch eine kontinuierliche Schwenk- und Drehbewegung der Kamera zu einem gläsernen Wasserfall und zugleich zu einem Abbild des Filmstreifens, der durch den Projektor läuft. Hell, einfach, taktil und im Miniaturformat gehalten, ähnelt McElhenys Skulptur freilich weniger

*BRANDEN W. JOSEPH* ist Autor und Frank Gallipoli Professor of Modern and Contemporary Art an der Columbia University. Sein neuestes Buch trägt den Titel *Beyond the Dream Syndicate: Tony Conrad and the Arts after Cage* (Zone Books, 2008).

*JOSIAH McELHENY, THE ALPINE CATHEDRAL AND THE CITY-CROWN, 2008, detail, hand-blown glass, metal, painted wood, Plexiglas, colored lighting, 14 x 8 x 9 3/4' / DIE ALPINE KATHEDRALE UND DIE STADTKRONE, Detail, mundgeblasenes Glas, bemaltes Holz, Plexiglas, farbiges Licht, 426,3 x 243,8 x 297,2 cm.*

einem Filmset als einem Satz von Spielbausteinen, aus dem jemand eine phantasievolle Modellbahnlandschaft gebastelt hat. Diese Ähnlichkeit verweist erneut auf Scheerbart. Denn wie Walter Benjamin anmerkt, sind die seltsamen Gestalten, die – von den Vestabewohnern in «Steuermann Malwu» bis zu den Pallesianern in *Lesábendio* – Scheerbarts Science-Fiction bevölkern, nichts anderes als die Kinder unserer posthumanen Zukunft, «neue sehens- und liebenswerte Geschöpfe», die «die Menschenähnlichkeit – diesen Grundsatz des Humanismus» – ablehnen.[3)]

McElheny hat schon in LANDSCAPE MODEL FOR TOTAL REFLECTIVE ABSTRACTION (Landschaftsmodell zur total reflexiven Abstraktion, 2004) und SCALE MODELS FOR A TOTALLY REFLECTIVE LANDSCAPE (Massstabsgetreue Modelle für eine total reflexive Landschaft, 2007) futurische Weltvisionen von enormer Strenge und Anziehungskraft entworfen, Topographien aus Spiegelglas. Ihr Massstab, ihre horizontale Anordnung und ihr Formenvokabular erinnern an die Spielplätze und Möbel von Isamu Noguchi. Diese wenig beachteten Facetten von Noguchis Schaffen lassen die Benutzung und Bespielung einfacher Objekte zu. McElhenys Idee eines «nützlichen Noguchi» «stellt zur Diskussion, welche Wechselbeziehungen zwischen Kunstwerk und Betrachter möglich sind und ... wie eine solche Erfahrung dann unseren Umgang mit der nicht-abstrakten Alltagswelt beeinflussen kann. ... [W]ir sind als integraler Bestandteil des Bildes eingeladen, unserem Entdeckungs- und Spieltrieb freien Lauf zu lassen.»[4)]

Im Spiegelglas McElhenys glänzt die verchromte Büste, die Noguchi 1929 von Buckminster Fuller schuf, dessen These folgend, dass ein hoch reflektierendes Objekt in einem völlig verspiegelten Raum keine Schatten wirft. Aus der «modernistischen Utopie», wie sie Fuller vorschwebte, waren alle «dunklen Räume» verbannt. Der Einzelmensch, von Fläche zu Fläche bis ins Endlose gespiegelt und fragmentiert, befände sich in einem Zustand ständiger Verwandlung. Ganz ähnlich beschreibt McElheny die Wirkung seines plastischen Werks: «Wo immer du hinblickst, wirst du Hunderte Male reflektiert – gewöhnliche Spiegelbilder, aber auch verzerrte, abs-

trahierte, schwankende Vervielfältigungen deiner Gestalt.»[5]

Die Dialektik der Moderne betrieb mit grösster Energie die Umwandlung des Menschen. Modern sein hiess, an die Geburt eines neuen Menschen zu glauben: der die von den Geschwindigkeits-, Kommunikations- und Reproduktionstechnologien des 20. Jahrhunderts hervorgebrachte Umwelt wie ein Kind, frei von Vorurteil und Tradition, in sich aufnähme. Die Moderne war pädagogisch ausgerichtet, sie wollte eine neue Sichtweise lehren, die Wahrnehmung des Lebensraums aus ungekannten Perspektiven mithilfe des «objektiven» Instrumentariums der reinen Abstraktion. Auch der Kapitalismus, untrennbar mit der Moderne verbunden, wünschte sich ein Individuum frei vom Ballast der Geschichte und in ständigem Wandel begriffen, obschon an die (profitablen) Launen der Mode gekettet. Scheerbart zeichnet in seiner Erzählung «Steuermann Malwu» ein treffendes Bild des modernen Menschen: Die Bewohner des Asteroiden Vesta verändern nicht nur unausgesetzt ihre Gestalt (Gliedmassen fallen ab und wachsen wieder nach), sie sind dazu zur ewigen Wanderung über Inseln gezwungen, die im Strom des «elektrisch bewegten Meeres» treiben.[6] Die rastlose Aktivität erzeugt wie beim modernen Stadtbewohner Stress. Scheerbarts Titelheld Malwu hilft den Vestabewohnern, in gläsernen «Leuchttürmen» über dem Wasserspiegel ein ruhevolleres Leben zu finden, das Musse bietet für das Nachdenken über Geschichte, Philosophie und Religion. Die unausgesetzten Schocks des Erlebnisses – das Benjamin als Charakteristikum der Moderne wertet – verarbeiten die Vestabewohner zu einer neuen organischen und ganzheitlichen Erfahrung, die in ihrer traditionellen Form von der Moderne zerstört worden war.

In der Literatur zum Werk McElhenys wird wiederholt darauf hingewiesen, wie sehr er der Glasbläsertradition verpflichtet ist, die seit dem Mittelalter in jahrelanger Lehrzeit vom Meister an den Gesellen weitergegeben wird. Manche Kritiker schliessen vorschnell, McElheny kehre zum Handwerks- und Schönheitsideal früherer Zeiten zurück, und verquicken ihr Urteil mit einer pauschalen Absage an die Ironie und den Relativismus der Postmoderne. Dabei geht McElheny weitaus nuancierter mit dem postmodernen Erbe um. Seine grossen Hängeskulpturen aus Aluminium und Glas – AN END TO MODERNITY (Ein Ende des Modernen, 2005), THE LAST SCATTERING SURFACE (Die Oberfläche des letzten Streuakts, 2006) und ISLAND UNIVERSE (Inseluniversum, 2008) – stellen den Urknall mit wissenschaftlicher Präzision dar, sind jedoch eigentlich den 1965 von der Firma J. & L. Lobmeyr hergestellten Lüstern der Metropolitan Opera in New York nachempfunden. Wie viele andere Künstler seiner Generation deutet McElheny solche Kunstgegenstände der Nachkriegsära als Traumbilder im Sinne Benjamins, dialektische Objekte, ausgestattet mit den Zukunftsvisionen vergangener Epochen und hervorgegangen aus der Kreuzung der vorgeblich autonomen Disziplinen Kunst und Industriedesign.[7] Neben der wechselseitigen Durchdringung der bildenden und angewandten

*JOSIAH McELHENY, VERZELINI'S ACTS OF FAITH (GLASS FROM PAINTINGS OF THE LIFE OF CHRIST), 1996, hand-blown glass objects, wood display case, text, 79 x 73 x 15" / VERZELINIS GLAUBENSAKTE (GLAS VON GEMÄLDEN DES LEBENS CHRISTI), mundgeblasene Glasobjekte, Holzvitrine, Text, 200,6 x 185,2 x 38 cm.*

Künste (ein typischer Topos der Postmoderne) allegorisieren die Werke McElhenys auch das Ende des linearen Gesichtsbilds der Moderne (das Nacheinander avantgardistischer «Ismen») in visuellen Gleichnissen seiner Zersplitterung. «[E]s ging bei diesem Projekt primär um eine neue Art, die Welt zu sehen», erklärt der Künstler:

*Im Jahr 1965, als Lobmeyr nach Beweisen für die Urknalltheorie suchte, wurde die modernistische Auffassung eines linearen Geschichtsverlaufs von anderen Zweigen der Wissenschaft diskreditiert. Das westliche Denken begann zu zersplittern, es verhielt sich kosmologisch gesehen wie ein Universum ohne Zentrum und Hierarchie. Die politischen Konsequenzen dieser Ideologien bilden den Kern meines Konzepts für dieses Projekt.*[8)]

Dass McElheny die genannten politischen Konsequenzen vorbehaltlos und offen aufnimmt – «eine unendliche Anzahl singulärer, wahrer Geschichten der Welt» –, sollte ausreichen, um ihn von seinen reaktionären Fürsprechern zu distanzieren.[9)]

Wenn es auch stimmen mag, dass McElheny den Weg der Kunst durch die Postmoderne thematisiert, bleibt dennoch die Erfahrung – gekennzeichnet durch, jedoch nicht beschränkt auf die handwerkliche Beherrschung der Glasbläserei – eines seiner vordringlichen künstlerischen Anliegen. Es wäre gleichwohl verfehlt, dies als nostalgische Sehnsucht nach vorindustriellen Fertigungsmethoden zu deuten. McElhenys Interesse gilt der Arbeit – der menschlichen Arbeit mit den zugehörigen Fachkenntnissen –, die still fortdauert, in den Diskussionen um die Kunst nach Pop- und Minimal Art aber gerne übersehen wird. McElheny schrieb zur minimalistischen Skulptur von Donald Judd, die als Musterbeispiel für maschinell hergestellte Kunst gilt:

*Die meisten industriellen Prozesse ... verlangen ein kompliziertes Zusammenspiel von Maschine, automatisiert oder nicht, und Mensch, mit all seinem Wissens- und Erfahrungsschatz. ... In die Herstellung von Judds Werken floss ein enormes Pensum an Arbeit und Mühe, von der Zubereitung der Materialien in der Werkstatt bis zur Montage, Endbehandlung und Auslieferung. Wenn seine Werke wirklich Massenprodukte vom Fliessband wären, würden sie viel roher und billiger aussehen, und es würde ihnen wohl ziemlich schwerfallen, ihre Produktionsfehler und -mängel zu verbergen.*[10)]

Kunsthistoriker, die Judds Werke als reine Industrieprodukte hinstellen, machen sich ungewollt derselben Entfremdung schuldig, die sie sonst verabscheuen – «das falsche Versprechen des Kapitalismus, dass alle Zeichen der menschlichen Arbeit ausgelöscht werden können».[11)] So gesehen provoziert McElhenys Vermischung von Handwerks- und Konzeptkunst ein tieferes Verständnis der Frage, wie vergangene und zukünftige, rückständige und aufstrebende, archaische und sich neu herausbildende Tendenzen innerhalb der aktuellen sozioökonomischen Verhältnisse koexistieren können.

An diesem Punkt nimmt die Ähnlichkeit von McElhenys MODEL FOR A FILM SET mit Kinderspielzeug konkrete Form an. Denn nach Benjamin verkörpert das Spielzeug einen wichtigen Aspekt der sozioökonomischen Dialektik.[12)] Von Erwachsenen für Kinder gemacht, sei es mit progressiver oder regressiver Absicht, zwingt das Spielzeug der Vorstellung des Empfängers einen vorbestimmten Inhalt auf und materialisiert dadurch die Reproduktionskraft der Ideologie. Von der Phantasie des Kindes umfunktioniert, sei es aufgrund einer inhärenten Ambivalenz oder einer verwendungsbedingten Verschiebung, gerät das Spielzeug indessen zur Grundlage für eine kollektive Beherrschung der Bedingungen der industrialisierten Lebenswelt: also zum Ort einer erneuten Erfahrung. Das Spiel des Kindes mit dem Spielzeug nimmt also den Umgang der Erwachsenen mit jenen Technologien vorweg, deren Grosstat, wie Benjamin voraussah, «auf der Linie der fernlenkbaren Flugzeuge [liegt], die keine Bemannung brauchen». Uns zeigt sich diese Entwicklung in der kybernetisierten und computerisierten Organisation der Kontrollgesellschaft: «Der Ursprung der zweiten Technik ist da zu suchen, wo der Mensch zum ersten Mal und mit unbewusster List daran ging, Abstand von der Natur zu nehmen. Er liegt mit anderen Worten im Spiel.»[13)]

Der italienische Philosoph Paolo Virno hat jüngst auf die Bedeutung von Benjamins Kindheitsstudien hingewiesen.[14)] Virno deutet das heutige Leben als Konflikt zwischen dem von Staat und Wirtschaft oktroyierten Infantilismus (man denke nur an die perplexe Reaktion der Presse auf Barack Obamas Fähigkeit, die Öffentlichkeit wie Erwachsene anzusprechen) und einer neuen, verspielten Experimen-

tierfreude, die er als «kritische» Kindheit bezeichnet. Letztere erlangt besondere Bedeutung in der Zeit nach der Postmoderne, in der die gesamte Sphäre der Kommunikation eine derartige Kommodifizierung durchlaufen hat, dass es praktisch unmöglich geworden ist, eine subjektive Distanz zu ihr einzunehmen.[15] Wie Scheerbarts Vestabewohnern sind uns Streifen «einer komplizierten Bilderschrift ... um den Leib und um einzelne Gliedmassen» gebunden.[16]

Dem spielenden Kind kann es laut Virno gelingen, vorgegebene und gelenkte Lebensbedingungen abzufälschen, nicht nur um der Wiederholung eine Differenz abzugewinnen (denn das Kind erlebt dieselbe Gutenachtgeschichte jedes Mal neu), sondern auch um sich aus dieser Differenz eine alternative Welt zu schaffen. Jeder Widerstandsversuch gegen die «objektivierten Codes und materialisierten Grammatiken, die ... uns restlos umgeben wie Fruchtwasser», schreibt Virno, «reaktiviert die Kindheit. Das heisst, der zähflüssige Zustand der ‹sprachlichen Umwelt› löst sich auf und in der Sprache wird das wiederentdeckt, was die ‹Welt› versetzt und schafft. ... [D]ie Kindheit lebt fort in jener hypothetischen Sprache, die Möglichkeiten jenseits des Status zum Vorschein bringt.»[17]

*JOSIAH McELHENY, CHROMATIC MODERNISM (RED, BLUE, YELLOW), 2008, hand-blown glass, colored laminated sheet glass, low-iron sheet glass, anondized aluminum, lighting, 86 3/8 x 61 7/8 x 19 1/4" / CHROMATISCHER MODERNISMUS (ROT, BLAU, GELB), mundgeblasenes Glas, farbige laminierte Glasscheibe, eisenarme Glasscheibe, eloxiertes Aluminium, Beleuchtung, 219,4 x 155,8 x 48,9 cm.*

Als Kenner der Werke von Jorge Luis Borges versteht McElheny seit Langem die der Sprache wie dem Spiegel innewohnende Macht, mittels einer Verschiebung Gegenwelten zu schaffen (man betrachte etwa FOUR MIRRORS AFTER A POEM BY JORGE LUIS BORGES [Vier Spiegel nach einem Gedicht von Jorge Luis Borges, 2000]). Ein Gutteil seines Frühwerks beruht auf ebendiesem sprachlichen Effekt – das bestätigen Arbeiten wie VERZELINI'S ACTS OF FAITH (Verzelini's Glaubensakte, 1996) und AN HISTORICAL ANECDOTE ABOUT FASHION (Eine historische Anekdote über die Mode, 1999), in denen erfundene, aber glaubhafte Geschichten die Glasobjekte verschleiern. Der erzählerische Faden wird nicht nur vom Textmaterial aufgenommen, das McElhenys Glaskunst begleitet, er ist auch direkt in deren materielle Form eingewoben. Design ist für McElheny kein blosses Destillat der Lebenswelt. Kunstgegenstände verkörpern sowohl Ideologie als auch Erfahrung, speziell in der Art ihrer Präsentation.[18] Dies ist auch der Grund, warum eine völlig durchgeplante Umwelt, die keine spontanen Erfahrungen zulässt, zur schlimmsten Antiutopie entartet.[19] McElheny erkennt Design und Präsentation als Bereiche, in denen eine schöpferische Neugestaltung der Umwelt (sei es auf demokratischem oder despotischem Weg) auf praktische Widerstände und Korrekturen trifft. Von den einfachen Gefässen in HISTORY MODERNIZED (Modernisierte Geschichte, 1998) – kaum merklich modifiziert, um sie zu Gedenkurnen unserer realen Geschichte und zu Kristallbildungen virtueller Geschichten zu machen – bis zu den komplexen Kosmologien von ISLAND UNIVERSE – Modelle von fünf möglichen Weltentwicklungen nach dem Urknall – schöpfen die Werke McElhenys ihre Bedeutung aus dem Zurückgehen in die Geschichte, um aus ihr heraus erneut zur Suche nach alternativen Zukunftsvisionen und Lebenserfahrungen aufzubrechen.

McElhenys Wille, das Versprechen dieser Alternativen – in ihrer utopischen und antiutopischen Verkleidung, vom Mikrokosmos des menschlichen Treibens bis zum Makrokosmos des unendlichen Alls – wieder aufzugreifen und zu prüfen, bildet den Grundimpuls seiner künstlerischen Praxis. Er selbst setzt sich das Ziel, «möglichst klar und extrem zu beschreiben, wie eine veränderte Welt aussehen könnte.»[20] McElheny liegt hier einmal mehr auf einer Linie mit Scheerbart, dessen schriftstellerisches Werk der obige Vorsatz kurz und prägnant beschreibt. Somit bleibt nur noch die Frage: In welcher Glasgalaxie aus McElhenys ISLAND UNIVERSE zieht Malwus Asteroid Vesta seine Bahn?

*(Übersetzung: Bernhard Geyer)*

1) Paul Scheerbart, «The Light Club of Batavia: A Ladies' Novelette», in *Josiah McElheny, The Light Club of Batavia: A Project*, Selbstverlag, 2008, S. 13–19.
2) Paul Scheerbart, *Glasarchitektur*, Verlag der Sturm, Berlin 1914, S. 24
3) Walter Benjamin, «Erfahrung und Armut», in *Walter Benjamin. Ein Lesebuch*, Suhrkamp-Verlag, Frankfurt/M. 1996, S. 620/621. Benjamin vergleicht Scheerbarts Figuren mit russischen Kindern, die nach der Revolution geboren wurden.
4) Josiah McElheny, «Useful Noguchi», *Artforum* Nr. 43, Nr. 3 (November 2004), S. 179.
5) Josiah McElheny, Vortrag im Museum of Modern Art, New York, 12. März 2007. Zum Begriff des «dunklen Raums» vgl. Anthony Vidler, «Dark Space», in *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*, MIT Press, Cambridge 1992, S. 167–175.
6) Paul Scheerbart, «Steuermann Malwu. Eine Vesta-Novelle», in ders., *Münchhausens Wiederkehr. Phantastische Geschichten*, Eulenspiegel-Verlag, Berlin 1966, S. 91.
7) Vgl. Branden W. Joseph, «Future Anterior: History and Speculation in the Work of Angela Bulloch», in *Angela Bulloch: Prime Numbers*, Verlag der Buchhandlung Walter König, Köln 2006, S. 31–84.
8) Josiah McElheny zitiert nach David Weinberg und Josiah McElheny, «Origins and Development», in *Island Universe*, White Cube, London 2008, S. 32.
9) Ebenda S. 25.
10) Josiah McElheny, «Invisible Hand», *Artforum* Nr. 42, Nr. 10 (Sommer 2004), S. 209.
11) Siehe Anm. 5.
12) Benjamin hat unter anderem die folgenden Schriften über Spielzeug verfasst: «Altes Spielzeug. Zur Spielzeugausstellung des Märkischen Museums», in *Gesammelte Schriften*, Bd. IV/1, S. 511–515; «Kulturgeschichte des Spielzeugs», in: GS, Bd. III, S. 113–117; und «Spielzeug und Spielen. Randbemerkungen zu einem Monumentalwerk», in: GS, Bd. III, S. 127–132.
13) Walter Benjamin, «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit», in *Walter Benjamin. Ein Lesebuch* (wie Anm. 3), S. 322.
14) Paolo Virno, «Childhood and Critical Thought», *Grey Room* 21 (Herbst 2005), S. 7–12.
15) Ebenda S. 11.
16) Siehe Anm. 6, S. 90.
17) Siehe Anm. 14, S. 11–12.
18) Siehe Anm. 10, S. 210.
19) Hal Foster, *Design and Crime (and Other Diatribes)*, Verso, London 2002.
20) Siehe Anm. 5.

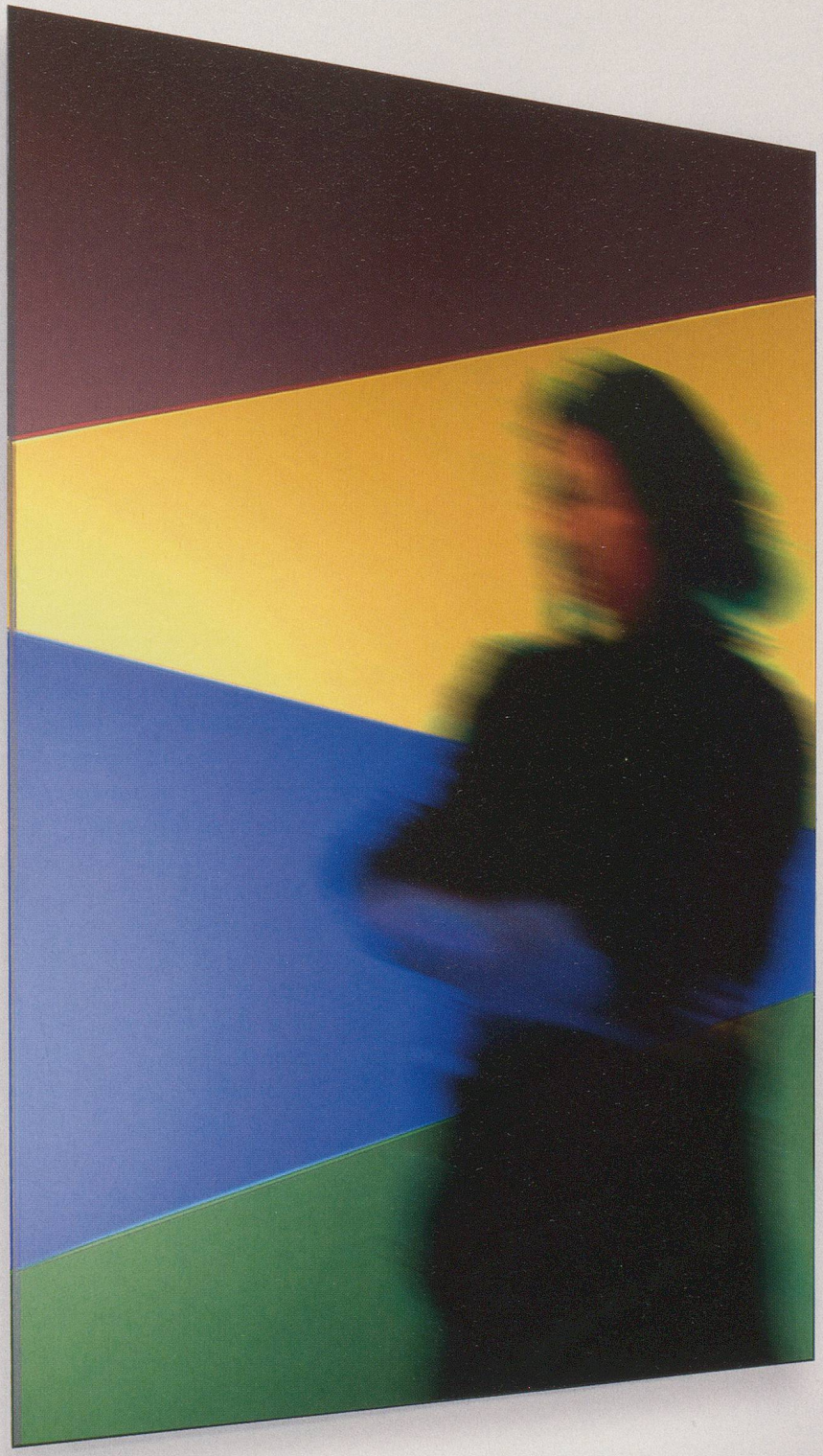
EDITION FOR PARKETT 86

JOSIAH McELHENY

FROM AN ALTERNATIVE MODERNITY (MIRROR FOR BRUNO TAUT), 2009

Colored glass, laminated between low-iron glass, low-iron chrome mirror,
18 $^{1}/_{2}$ x 14 x $^{3}/_{4}$", approx. 11lb.
Production by Schott architectural Solutions, Grüneplan, Germany.
Edition of 35/XX, signed and numbered certificate.

Farbiges Glas, laminiert zwischen eisenarmem Glas, eisenarmer Chrom-Spiegel,
47 x 35,5 x 1,5 cm, ca. 5 kg.
Produziert von Schott Architectural Solutions, Grüneplan, Germany,
Auflage 35/XX, signiertes und nummeriertes Zertifikat.



# Philippe Parreno

*PHILIPPE PARRENO, MARQUEE, 2008, exhibition view, "Any-Space-Whatever," October 24 – January 7, 2008, Guggenheim, New York / VORDACH, Ausstellungsansicht.*
*(ALL PHOTOS: COURTESY OF THE ARTIST, AIR DE PARIS, PILAR CORRIAS, ESTHER SCHIPPER, FRIEDRICH PETZEL)*

# A Single Piano Note and a Giant Snowflake

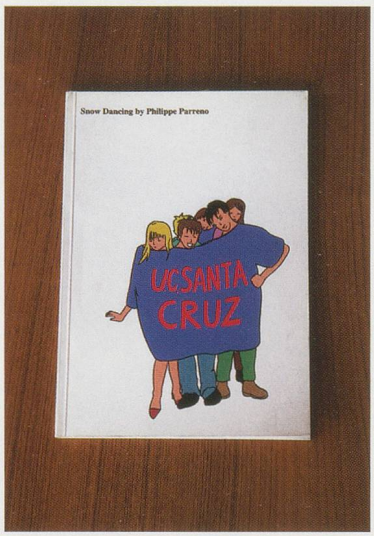
*LIAM GILLICK*

*The entire world is the domain where the creative impulse of the party and the festival can be deployed. This is the key to the revolutionary impulse of the event. You must think about the re-soled shoes. The most literal example of the revolutionary quality of the event but approached with a sense of play. You can look at this event and start to imagine that the whole community is linked together by a set of ideals. But they are not clearly articulated. The way work is organized gives some clue, for it seems as if the impulse of the people is to devote all their energy to the creation of an idea of community. It seems to be the only rule. Their creation of a group apart provokes potential for the implosion of society as a whole.*

—Philippe Parreno[1)]

Everything within Philippe's work is connected to a sense of political obligation. This does not mean a didactic returning of evidence to those already in the know. It is a social work that is rooted in relations between people and phantoms—phantoms of the past and the future, of control and letting go. It is a permanent soft-attack on institutional structure combined with a series of evasive "contents" that are also designed to confuse and critique the status of an artwork within society and, importantly, among artists. The location of the meaningful moment often falls between the structure, the effect, and the person in the room. The uncomfortable word "non-critiqueable" used to come up a lot, but so did the word "bar." The evasive sense of the work was embedded in its self-conscious relation to what can be critiqued, and the evasion extended to escaping to places already set up in the culture—to hang out, talk, and forget.

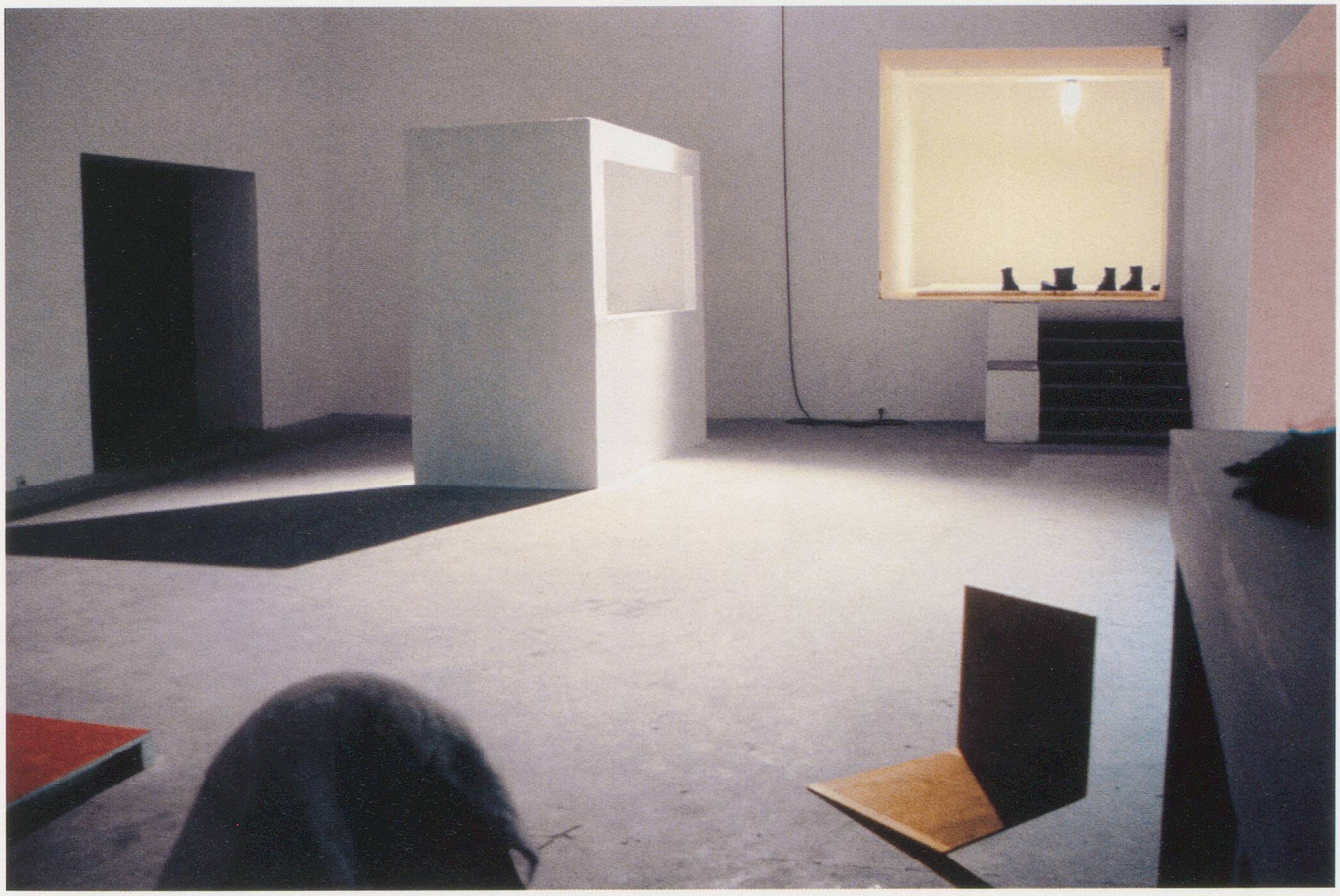
New art versus modernism and its legacies is a crucial subplot here. How art should be new is a given




*PHILIPPE PARRENO, Snow Dancing, 1995, GW Press London, Cover / Umschlag.*

*LIAM GILLICK* is an artist based in New York and London.

*PHILIPPE PARRENO,*
*SNOW DANCING, 1995, installation view,*
*Le Consortium, Dijon /*
*SCHNEETANZ, Installationsansicht.*



obligation, meaning art should address what is taking place, what is being referred to, and what is possible within the broader culture. Fragments are turned around and moments are made into concrete form. Stubborn structures are rendered into phantoms that carry doubt and reveal afterimages of power, desire, and restraint. A piano note and a snowflake are a new form of advertising. A political banner and a child are a revised method of complaint. But all this happens without pedagogy, in the standard sense. This is an attack on modernism but there is also a skeptical rethinking of the tenets of post-modernism. It is work rooted in the present that contains only the barest traces of the past. But as with the best work, without trying too hard it embodies an inherent critical consciousness both of the present institutions of art and what has happened in the past. Normally this would not amount to a surprise unless it also led towards a continual pointing to the day after tomorrow. To a continuous dialogue. Asking other people. Always asking questions. Retelling stories and discoveries via the work. Trying to find other forms for these stories. The artist as a conduit not between things and people but between ideas and reception.

This is all connected to Philippe's determination to work with people who are hard to work with. This involves fighting the desire to give all the best ideas to friends alone and instead searching for forms to carry information that cannot be pinned down. Taking the implications of an exchange with an ar-

*PHILIPPE PARRENO,*
*SNOW DANCING, 1995,*
*installation view, Le Consortium, Dijon /*
*SCHNEETANZ, Installationsansicht.*

chitect, scientist, or thinker and leaving out those aspects that can be written or read.

Philippe is permanently moving. This has had an effect on the way people try to find him. A sense that he can't possibly be located. There is no stability here. A sense of constant movement and dissatisfaction with the way artists have traditionally been told to work or behave. A general and specific agitation. Constant shifting from one scene to another. Then a long, slow look at something specific. This may be why we have seen an increasing turn to cinema within his work. Cinema, rather than just art that uses the codes of cinema. This is connected to a sense that everything can be told in a sequence of stories and pans and cuts. Pre-production and post-production become the dominant modes even when the film is being directed. This is beginning to result in a body of work that attacks the values of cinema just as it had previously picked away at one's certainties with art. Yet, there is a careful approach here that remains embedded within a critical art practice. Moving away, looking back, stepping back, moving away again. Here it is possible to see a critical methodology that can be described as a storyboard.

Parreno is relating to cinema and television, thinking of them as common ground. The notion of being connected to cinema and television as locations where people who don't think so much about art can find a territory of reference. Within much of the work there are moments when access to the ideas occurs via precise reference to cinematic or televisual moments but this is not reflected in the technique or what you see on the screen. Art as a permanent test broadcast whose subject is not appropriated or reflected, but redirected.

In 1995 there was SNOW DANCING—a book and something like an event. The book of the event predated the event itself. The book was "told" to Jack Wendler and myself over a few days in London. It was a typical turning of structure. The artist speaks and the publisher writes. The book stands as the description of what might take place at some point because it is embedded as a potential within the social body. The event itself should not replace the pre-definition; the two are intertwined. The script and the "film" are the same. They merge and replace each other. SNOW DANCING was a test of subjects both in the way it was written and the way it finally found multiple forms. It was a setting at Le Consortium in Dijon where specific moments were provided and set up. Signs pointed to the place. And people came. They did not need the book to know how to behave. They did not ask for instructions to know it might be time to get slogans cut into the soles of their shoes. This was the key to the event. He said it would be "something like a humanitarian festival." I am not so sure. SNOW DANCING was a way to invite others into a contemporary art space and suggest that they might already know how to disrupt, disturb, and collide with codes of art that are perpetually in a state of reform. The text described a potential and the potential transformed into a new set of exchanges. What things looked like was overdetermined within the book and played out in the space. Yet what would be said, saved, and discussed was left to the privilege of the users, viewers, and passers-by. This is an art of generosity that makes participation a right, not a choice; it is a practice that is as skeptical of its own potential as those Dijon visitors were as they wandered off into the night.

*The even quality of the light is connected to an ideology that allows everyone to participate in this party on an equal level. If shadows predominated, a sense of mystery would be heightened. Characters and participants would be definable.*

—Philippe Parreno[2)]

*We are in a place that has all the elements required to create a community. The architecture is like a T-shirt you can wear. Big T-shirts that are worn by a lot of people at the same time. A shirt covered in logos and heavily printed with slogans. "University of CALIFORNIA—Santa Cruz," "I'm with stupid," or some other phrase that affirms the collective desires of the city. Different sizes have been made, for five, ten or fifteen people to occupy. The largest size bears the slogan "I'm with stupid." People are linked together under these big shirts, and as one they move through the space.*

—Philippe Parreno[3)]

1) Philippe Parreno, *Snow Dancing*, published by Liam Gillick and Jack Wendler (London: GW Press Ltd, 1995), unpaginated.
2) Ibid.
3) Ibid.

*PHILIPPE PARRENO, SNOW DANCING, 1995, installation view, Le Consortium, Dijon / SCHNEETANZ, Installationsansicht.*

*LIAM GILLICK*

# Ein einziger Ton auf dem Klavier und eine riesige Schneeflocke

*Die ganze Welt ist der Schauplatz, auf dem der kreative Drang nach Festen und Festivals ausgelebt werden kann. Das ist der Schlüssel zum revolutionären Impuls dieser Veranstaltung. Man muss über neu besohlte Schuhe nachdenken. Das Beispiel schlechthin für die revolutionäre Qualität eines Events, jedoch spielerisch verstanden. Man kann sich die Veranstaltung anschauen und sich vorstellen, dass die ganze Gemeinschaft durch ein Set von Idealen verbunden ist. Doch sind diese nicht explizit formuliert. Die Art, wie die Arbeit organisiert ist, liefert einen Anhaltspunkt, denn es scheint, als ob die Menschen den Drang hätten, ihre ganze Energie der Entwicklung einer Gemeinschaftsidee zu widmen. Das scheint die einzige Regel zu sein. Dass sie eine separate Gruppe bilden, beschwört die Möglichkeit der Implosion der gesamten Gesellschaft herauf.*

– Philippe Parreno[1)]

Alles in Philippe Parrenos Werk ist an ein Gefühl politischer Verantwortung geknüpft. Damit meine ich keine didaktische Beweisführung für Eingeweihte. Es handelt sich um gesellschaftlich ausgerichtete Arbeiten, die in den Beziehungen zwischen Menschen und Gespenstern wurzeln – Gespenster aus der Vergangenheit und Zukunft, der Kontrolle und des Loslassens. Es ist ein permanenter sanfter Angriff auf institutionalisierte Strukturen in Kombination mit einer Reihe flüchtiger «Inhalte», die ebenfalls geeignet sind, den Stellenwert des Kunstwerks in der Gesellschaft – und ganz wichtig: für die Künstler selbst

*LIAM GILLICK* ist Künstler und lebt in London und New York.

– in Frage zu stellen und zu kritisieren. Der Ort des bedeutsamen Moments ist oft irgendwo zwischen der Struktur, der Wirkung und der Person im Raum angesiedelt. Häufig fiel das unbequeme Wort «nicht-kritik-fähig», aber auch das Wort «Bar». Der schwer greifbare Sinn des Werks war eingebettet in sein selbstkritisches Verweisen auf das, was kritisiert werden kann, und das Ausweichen ging bis zur Flucht an Orte, die sich in unserer Kultur zum Herumhängen, Reden und Vergessen anbieten.

Neue Kunst versus Moderne und ihre Vermächtnisse stellt dabei eine entscheidende Nebenhandlung dar. Die Frage, wie Kunst neu sein kann, stellt sich obligatorisch. Das heisst, Kunst sollte aufgreifen, was aktuell geschieht, worauf man in der Kultur im weiteren Sinn Bezug nimmt und was in ihr möglich ist. Fragmente werden umgekehrt und Momente in konkrete Formen verwandelt. Starre Strukturen werden als Gespenster dargestellt, die mit Zweifeln behaftet sind und Phantombilder von Macht, Begehren und Zwang aufblitzen lassen. Ein Ton auf dem Klavier und eine Schneeflocke sind eine neue Form von Werbung. Ein politisches Transparent und ein Kind werden zu einer neuen Art sich zu beschweren. Doch all dies geschieht ohne pädagogische Absicht im herkömmlichen Sinn. Es ist ein Angriff auf die Moderne, geht aber auch mit einem skeptischen Überdenken der postmodernen Prinzipien einher. Es sind Arbeiten, die in der Gegenwart wurzeln und kaum Spuren der Vergangenheit aufweisen. Doch wie es bei wirklich guten Arbeiten immer der Fall ist, verkörpern sie ein inhärentes kritisches Bewusstsein hinsichtlich der gegenwärtigen Kunstinstitutionen und dem Geschehen in der Vergangenheit. Normalerweise wäre das keine Überraschung, es sei denn, es würde zu einem konstanten Fingerzeig auf übermorgen. Zu einem stetigen Dialog. Einem Fragen anderer Leute. Einem andauernden Fragenstellen. Einem Neuerzählen von Geschichten und Entdeckungen durch das Kunstwerk. Einem Finden anderer Formen für diese Geschichten. Der Künstler als Übermittlungskanal, nicht zwischen Dingen und Menschen, sondern zwischen Ideen und ihrer Rezeption.

All das ist verbunden mit Philippes Entschlossenheit, mit Leuten zu arbeiten, mit denen die Zusammenarbeit schwierig ist. Dazu gehört auch, gegen

*PHILIPPE PARRENO, SNOW DANCING, 1995, installation view, Le Consortium, Dijon / SCHNEETANZ, Installationsansicht.*

den Wunsch anzukämpfen, die besten Ideen nur mit Freunden zu teilen, und stattdessen nach Vermittlungsweisen für Informationen zu suchen, die sich nicht festmachen lassen. Die Rückschlüsse eines Austauschs mit einem Architekten, Wissenschaftler oder Philosophen zu ziehen und jene Aspekte wegzulassen, die man niederschreiben oder lesen kann.

Philippe ist ständig in Bewegung. Das hat sich darauf ausgewirkt, wie die Leute ihn zu kontaktieren versuchen. Der Eindruck, dass er nicht wirklich lokalisierbar ist. Es gibt keinerlei Stabilität. Ein Gefühl des ständigen In-Bewegung-Seins und einer Unzufriedenheit über die den Künstlern traditionell zugewiesenen Arbeits- und Verhaltensweisen. Eine allgemeine und spezifische Agitation. Ein ständiges Wechseln von einer Szene in eine andere. Dann ein langer, intensiver Blick auf etwas Spezifisches. Vielleicht lässt sich deshalb in seinem Werk eine wachsende Hinwendung zum Kino beobachten. Wirklich Kino, nicht nur Kunst, die sich der Codes des Kinos bedient. Das hängt mit dem Gefühl zusammen, dass alles in einer Abfolge von Geschichten, Schwenks und Schnitten erzählt werden kann. Vorproduktion und Nachproduktion entpuppen sich als die dominanten Verfahren, selbst wenn der Film mit einem Regisseur gedreht wird. Daraus erwächst allmählich

ein Werkkorpus, das die Werte des Kinos ebenso attackiert, wie es uns zuvor schon unsere Gewissheiten in Sachen Kunst genommen hat. Es ist jedoch ein sehr vorsichtiger Ansatz, der in der kritischen künstlerischen Praxis eingebettet bleibt. Ein Weggehen, Zurückschauen, Zurücktreten und erneutes Weggehen. Hier wird eine kritische Methode erkennbar, die man als Storyboard bezeichnen könnte.

Parreno bezieht sich auf Kino und Fernsehen und begreift diese als Verständigungsbasis. Die Idee des Anknüpfens bei Kino und Fernsehen als Orten, die Leuten, die nicht so viel über Kunst nachdenken, einen Ausgangspunkt und Vergleichsmöglichkeiten bieten. In einem Grossteil der Werke gibt es Momente, in denen der Zugang zu Ideen über präzise Verweise auf Film- oder Fernsehmomente stattfindet, doch spiegelt sich dies nicht in der Technik oder in dem, was auf der Leinwand zu sehen ist. Kunst als permanente Testsendung, deren Thema sich der Künstler weder zu eigen macht noch reflektiert, sondern in eine andere Richtung lenkt.

1995 entstand SNOW DANCING (Schneetanz) – ein Buch und eine Art Event. Das Buch ging dem Anlass selbst voraus. Das Buch wurde Jack Wendler und mir über einige Tage hinweg in London «erzählt». Es handelte sich um eine typische strukturelle Verkehrung. Der Künstler spricht und der Verleger schreibt. Das Buch tritt als Beschreibung eines möglichen Ereignisses auf, weil es an einem bestimmten Punkt als Potenzial in der Gesellschaft verankert ist. Das Ereignis selbst sollte die vorausgeschickte Definition nicht ersetzen; beide sind miteinander verflochten. Das Skript und der «Film» sind eins. Sie verschmelzen und eines steht für das andere. SNOW DANCING war ein Testen von Themen, sowohl in der Art, wie es geschrieben wurde, als auch in der Art, wie es schliesslich vielfältige Gestalten annahm. Es war ein Szenario im Le Consortium in Dijon, wo spezifische Momente geplant und inszeniert wurden. Schilder verwiesen auf den Ort des Geschehens. Und die Leute kamen. Sie brauchten das Buch nicht um zu wissen, wie sie sich verhalten sollten. Sie fragten nicht nach Anweisungen, um zu begreifen, dass die Zeit gekommen sein könnte, sich Slogans in ihre Schuhsohlen schnitzen zu lassen. Das war der Schlüssel für das Ganze. Parreno sagte, es würde «etwas wie ein philantropisches Festival». Ich bin mir da nicht so sicher. SNOW DANCING war eine Möglichkeit, andere in einen Raum für zeitgenössische Kunst einzuladen und anzudeuten, dass sie wahrscheinlich bereits wussten, wie man die in einem dauernden Reformprozess befindlichen Codes der Kunst durchbrechen, stören, verletzen kann. Der Text beschrieb ein Potenzial und dieses Potenzial verwandelte sich in neue Formen des Austauschs. Wie die Dinge aussahen, war im Buch überdeterminiert und wurde im Raum voll ausgeschöpft. Doch was wirklich gesagt, aufgespart und diskutiert wurde, blieb das Privileg der Nutzer, Betrachter und Passanten. Das ist eine Art von Grosszügigkeit, die Partizipation nicht nur zu einem Angebot macht, sondern zu einem Recht; es ist eine Praxis, die ihren eigenen Möglichkeiten gegenüber ebenso skeptisch ist wie die Besucher aus Dijon, als sie sich wieder in der Nacht verloren.

*Hinter dem gleichmässigen Licht steht eine Denkhaltung, die jedermann erlaubt, an diesem Fest gleichberechtigt teilzunehmen. Wenn Schatten vorherrschten, würde das den Eindruck des Geheimnisvollen verstärken. Einzelne Figuren und Teilnehmende würden sich deutlich abzeichnen.*

– Philippe Parreno[2)]

*Wir sind an einem Ort, der alle Eigenschaften hat, die es braucht, um eine Gemeinschaft zu bilden. Die Architektur ist wie ein T-Shirt, das man sich überziehen kann. Grosse T-Shirts, die von vielen Leuten gleichzeitig getragen werden. Ein Shirt voller Logos und dicht mit Slogans bedruckt. «University of CALIFORNIA – Santa Cruz», «I'm with stupid» oder irgendein anderer Spruch, der die kollektiven Sehnsüchte der Stadt bekräftigt. Es wurden verschiedene Grössen angefertigt, die fünf, zehn oder fünfzehn Leuten Platz bieten. Die grösste Variante trägt den Slogan «I'm with stupid». Die Leute sind unter diesen grossen T-Shirts vereint und bewegen sich als Einheit durch den Raum.*

– Philippe Parreno[3)]

*(Übersetzung: Suzanne Schmidt)*

1) Philippe Parreno, *Snow Dancing*, hrsg. v. Liam Gillick und Jack Wendler, GW Press Ltd., London 1995, unpaginiert (alle Zitate aus dem Engl. übers.).
2) Ebenda.
3) Ebenda.

# BACK TO HER FUTURE

*ZOE STILLPASS*

There's good evidence to suggest that the universe is finite and shaped like a Möbius strip. If this is the case, a space traveler heading in one direction will eventually return to the point from which she began. But in so doing, the coordinates of left and right will be reversed. It would be like crossing through a mirror. My own experience in the making of BIRTHDAY ZOE, SUMMER 2004 (1996) perhaps, proves this theory. As a twelve year old, I was the subject of this video by Philippe Parreno. Now years later, the movie is the subject of my essay. A mirror reflection can occur only in one dimension less than its subject.

To begin, we must travel back to Cincinnati, summer 1996. Here, an event occurs which changes the course of things. Parreno arrives in Cincinnati with the concept of making a video of Zoe's twentieth birthday party eight years in the future. He watches her home movies and decides that, in the year 2004, there would be two "Birthday Zoe" video cassettes on the shelf. He catches fireflies. He had never seen them before. He recounts Pier Paolo Pasolini's observation that they became extinct in Europe at the same time that ideologies died. Zoe and her parents choose whomever they want to play them in the film. Their age, looks, gender do not matter. Who knows who they will become, anyway? Then he films the future. Everything is turquoise: the tablecloth, the plates, the silverware, the candles, the cake. Even the inside of the cake is turquoise, although no one knows this for sure. It is never cut. Once shot, the party is inter-spliced with actual home movies.

The narrative follows a dynamic, nonlinear course. It is topologically configured, continuously folding and unfolding, transposing slices of time. The video begins in a sunlit yard, a table revealing the aftermath

*ZOE STILLPASS* is a graduate student at l'École des hautes études en sciences sociales, Paris.

of a party, the uncut birthday cake sitting on top. The camera moves through the interior of a house until it comes to a fireplace. Then, Zoe appears peering into her Christmas stocking. A sequence of shots of Zoe at various ages shows her at the same fireplace opening presents on Christmas morning. The speed of the cuts intensifies while amplified by the oscillating sounds of the synthesizer. The velocity reaches a turbulent pitch before leaping into the future. A radical shift of perspective, a catastrophe, has transformed our heroine into another who now sits with her family at her twentieth birthday party. She refuses to blow out her candles in spite of her mother's warning that she will remain "trapped in this time frame here in Cincinnati." The video then turns back to her previous form and the stable periodicity of past birthdays where young Zoes are unable to blow out their candles. She dissolves into an incandescent flash of light, which fades to a shot at dusk, the littered table now lit by fireflies.

The diegesis contains three temporalities. The first is the past, the actuality documented in the home videos. Parreno chose images of Zoe at Christmas and her birthday, recordings of the annual cycle of celebratory events characteristic of the genre, which perpetuate the continuity of an individual's experience. Conserving the past, they function as a form of memory. However, he disengages these images from a normal temporal sequence and transposes them in an order indifferent to chronology. Arranging them in a series, they appear not as parts of an organic whole but as a provisional set of relations among the innumerable possible relations that exist beyond the frame of the movie. This portrait of Zoe, therefore, belongs to a virtual memory of a past that includes everything that happened and could have happened.

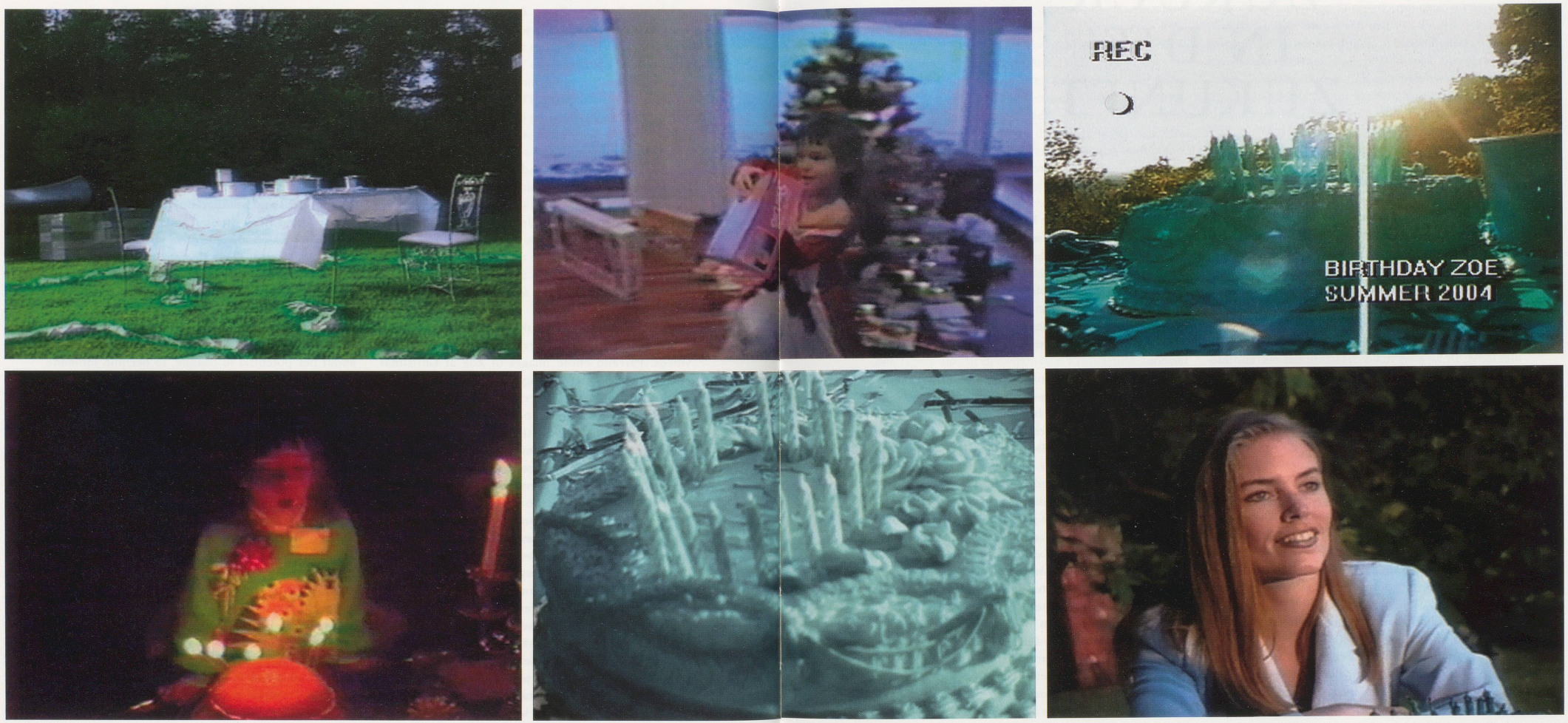
A second temporal dimension takes place in the fictive time of the staged twentieth birthday party. It projects the future. The awkward, epic style and the stilted language that speaks of amateur actors present an image free of any imposed vision of the future. In relation to the scenes from the home video, this temporality is approaching. Yet, it also appears between the shots of the aftermath of the birthday party. This relationship would then locate it in the past. The Zoe inhabiting this temporal dimension would share no memories with the Zoe who appeared in the home videos or with the Zoe who is writing this essay. Time has bifurcated. The future flows forward, and memory, back.

The third temporality exists between past and future, fact and fiction. It's a fractal dimension which appears in the shots between the other two. This is not the present. The present never actually occurs in the video. It's an extra-temporal realm where true and false become indistinguishable. The narrative cannot contain this time. A man takes a photo—of what? Disembodied voices sing "Happy Birthday Zoe"; a bee gathers pollen. Sight and sound become independent and autonomous. Diverse glimmers of light emitted from candles, reflecting surfaces, and fireflies form a vibrant field of sensation in an ethereal, translucent space. These fleeting impressions record the point of view of no one in particular. They emerge from a field of virtuality, which—unchained from commonsense chronology—conditions the actual.

The movie is not about the fixed identity of Zoe. And it's clearly not about any rite of passage. It's about her potential to change, to become someone else. It's about birthdays in themselves, about the experience of becoming distilled, freed from the necessities of daily existence. Like art, birthdays, although part of everyday life, are separate as well. As distinct forms, they open to a time of free play, enabling us to redirect our attention towards life and giving us the capacity to experience it in new ways. The present is bypassed in the video because the present is the realm of the actual. Blowing out the candles reinforces the notion of the succession of time. Suspending this moment, stating "let's wait," makes it possible to escape linear causality, to leave behind the historical preconditions that would determine the direction of her story.

So who is Zoe, really? I don't know. The movie never answers that question. As she returns to this place, although her left and right have remained in tact, it seems that the twist in the Möbius strip has inverted her memory coordinates. For her, the actual has become virtual, disclosing the virtual as real. Now it's no longer a matter of remembering who she was but of inventing stories of what she can become. And she sees that for this the possibilities are infinite.

Philippe Parreno




PHILIPPE PARRENO, BIRTHDAY ZOE, 1996, video stills / GEBURTSTAG ZOE, Videostills.

# ZURÜCK IN DIE ZUKUNFT

*ZOE STILLPASS*

Das Weltall ist endlich und hat die Form eines Möbiusbands. Dafür gibt es sogar Beweise. Wenn sie stimmen, kehrt eine Raumfahrerin, die in eine Richtung reist, irgendwann wieder an ihren Ausgangspunkt zurück. Nur dass die Koordinaten von links und rechts jetzt vertauscht sind, als wäre sie durch einen Spiegel gegangen. Meine Erlebnisse bei der Entstehung von BIRTHDAY ZOE, SUMMER 2004 (Geburtstag Zoe, Sommer 2004, 1996) sind vielleicht so ein Beweis für diese Theorie. Ich spielte als Zwölfjährige in dem Film von Philippe Parreno die Titelrolle. Heute, Jahre später, schreibe ich einen Aufsatz, der sich mit diesem Film befasst. Eine Spiegelung hat immer eine Dimension weniger als das gespiegelte Objekt.

Um ganz vorne zu beginnen, müssen wir zurückreisen nach Cincinnati im Sommer 1996. Dort passierte etwas, was die Dinge aus der gewohnten Bahn warf. Parreno kommt nach Cincinnati mit der Absicht, ein Video über Zoes zwanzigsten Geburtstag zu drehen, der erst acht Jahre später auf dem Kalender steht. Er sieht sich unsere Heimvideos an und beschliesst, dass ihm Jahr 2004 zwei Videokassetten mit der Aufschrift «Geburtstag Zoe» auf dem Regal stehen werden. Er fängt Glühwürmchen. Die sieht er dort zum ersten Mal. Er erinnert sich an eine Bemerkung von Pier Paolo Pasolini, die Glühwürmchen seien zur selben Zeit in Europa ausgestorben wie die Ideologien. Zoe und ihre Eltern können sich aussuchen, wen sie darstellen wollen. Alter, Aussehen oder Geschlecht spielen keine Rolle. Schliesslich weiss ohnehin kein Mensch, was aus ihm einmal wird! Dann filmt er die Zukunft. Alles ist türkis: das Tischtuch, die Teller, das Besteck, die Kerzen, der Kuchen. Sogar das Innere des Kuchens ist türkis, nur kann das niemand nachprüfen. Er wird nämlich nie angeschnitten. Nachdem der Film gedreht ist, stückelt Parreno echte Heimvideos zwischen die Partyszenen hinein.

Der Erzählduktus ist nicht linear und dynamisch. Die Geschichte, topologisch angelegt, faltet und entfaltet sich ständig und bricht dadurch Zeitsplitter heraus. Die erste Einstellung zeigt einen sonnendurchfluteten Garten. Hier hat offenbar eine Party stattgefunden, auf einem Tisch steht der noch unberührte Geburtstagskuchen. Die Kamera fährt durch Räume des Hauses und stoppt vor dem offenen Kamin. Zoe erscheint, sie guckt in ihren Weihnachtsstrumpf. Eine Sequenz zeigt Zoe in verschiedenen Altersstufen vor demselben Kamin beim Geschenkauspacken am Weihnachtsmorgen. Die Schnittfrequenz nimmt zu, angetrieben vom oszillierenden Ton des Synthesizers. Immer schneller geht es, bis ein Fieberpunkt erreicht ist, und dann erfolgt der Sprung in die Zukunft. Ein radikaler Wechsel des Blickpunkts, eine Katastrophe hat unsere Heldin in jemand anders verwandelt. Diese Person feiert nun im Kreis der Familie ihren zwanzigsten Geburtstag. Sie weigert sich, die Kerzen auszublasen, trotz der Warnung ihrer Mutter, dass sie sonst für immer «in diesem Zeitloch hier in Cincinnati» festsitzen wird. Dann blendet das Video zurück zu ihrer früheren

*ZOE STILLPASS* ist Studentin an der École des hautes études en sciences sociales, Paris.

Identität und zur festen Abfolge verflossener Geburtstage, an denen die jungen Zoes nicht genug Puste hatten, um die Kerzen auszublasen. Alles löst sich in einen grellen Lichtblitz auf, der in eine Einstellung im Dämmerlicht übergeht – Glühwürmchen erleuchten den vollgeräumten Tisch.

Die Diegese umfasst drei Zeitebenen. Die erste liegt in der realen Vergangenheit und ist griffbereit auf Heimvideos dokumentiert. Parreno wählte Aufnahmen von Zoe während der Weihnachts- und Geburtstagsfeiern, also jene genretypischen Andenken an den alljährlichen Festkreis, die die Kontinuität der individuellen Erfahrung aufrechterhalten. Diese Zeitkonserven dienen als eine Art Erinnerungsspeicher. Er löste diese Bilder allerdings aus dem gewohnten Zeitfluss heraus und stellte sie in ein Bezugssystem ohne chronologische Ordnung. Seriell angeordnet wirken sie nun nicht wie Segmente eines organischen Ganzen, sondern wie eine beliebige Teilmenge von Relationen aus der unendlich grossen Gesamtmenge potenzieller Relationen, die jenseits der Filmprojektion existieren. Das Porträt von Zoe lagert also in der virtuellen Erinnerung an eine Vergangenheit, die alles einschliesst, was geschehen ist und hätte geschehen können.

Die zweite Zeitspur führt voraus in die Zukunft, zur fiktiven, vorgezogenen Feier des zwanzigsten Geburtstags. Das affektierte, pathetische Gehabe und die gestelzte Sprache der Amateurschauspieler erzeugen eine Wirkung, die nichts gemein hat mit der planmässigen Inszenierung einer Zukunftsvision. In Bezug auf die Szenen der Heimvideos liegt diese Zeitstrecke noch in der Zukunft. Trotzdem hat Parreno sie auch in die Szenen hineinmontiert, die das Durcheinander nach der Party zeigen. Sie wäre somit in der Vergangenheit zu orten. Die Zoe, die diese Zeitdimension bewohnt, hätte keine gemeinsamen Erinnerungen mit der Zoe auf den Heimvideos oder mit der Zoe, die diese Zeilen schreibt. Die Zeit hat sich aufgespaltet. Die Zukunft fliesst vorwärts, die Erinnerung rückwärts.

Die dritte Zeitebene existiert zwischen Vergangenheit und Zukunft, Realität und Fiktion. Sie nimmt zwischen den Abschnitten der beiden anderen Zeitebenen eine fraktale Dimension ein. Es handelt sich nicht um die Gegenwart, die kommt in diesem Video gar nicht vor, sondern um eine ausserzeitliche Sphäre, wo man nicht mehr unterscheiden kann, was wahr oder falsch ist. Dieser Zeitmodus sprengt die Erzählung. Ein Mann schiesst ein Photo – wovon? Körperlose Stimmen singen «Happy Birthday Zoe». Eine Biene sammelt Pollen. Bild und Ton verlieren ihren Zusammenhang und machen sich selbstständig. Lichtschimmer von Kerzen, Spiegelflächen und Glühwürmchen bilden ein flimmerndes Feld von Wahrnehmungsreizen inmitten eines ätherischen, durchlässigen Raumes. Diese flüchtigen Eindrücke chiffrieren die Ansichten eines unbestimmbaren Subjekts. Sie entspringen einem Feld der Virtualität, das – befreit von der konventionellen Chronologie – das Reale bedingt.

Der Film stellt keine feste Identität namens Zoe vor. Offensichtlich will er auch nicht deren Eintritt in irgendeine neue Lebensphase dokumentieren. Es geht vielmehr um ihre Fähigkeit, sich zu verändern, jemand anders zu werden. Es geht um die Geburtstage schlechthin, um die Gelegenheit, sich den Notwendigkeiten des Alltags zu entziehen. Geburtstage sind wie die Kunst Teil des Alltags und doch wieder etwas ganz Besonderes. Sie schaffen eine Ausnahmesituation, die zum Spiel einlädt, damit wir das Leben wieder frisch anpacken und mit neuen Augen sehen können. Der Film vermeidet die Gegenwart, die ja das Revier des Tatsächlichen ist. Das Ausblasen der Kerzen würde nur die Idee einer fortschreitenden Zeit verstärken. Dadurch, dass dieser Moment aufgehoben wird, dass gesagt wird «nun wart mal», öffnet sich ein Ausweg aus der linearen Kausalität und aus den historischen Voraussetzungen, die den Fortgang der Erzählung vorzeichnen.

Wer ist sie nun wirklich, diese Zoe? Keine Ahnung. Der Film lässt diese Frage unbeantwortet. Als sie zum Ausgangspunkt zurückkehrt, hat das Möbiusband zwar nicht die Koordinaten von links und rechts, dafür aber die Koordinaten ihrer Erinnerung vertauscht. Das Reale ist für sie virtuell geworden, und das Virtuelle real. Es geht nicht mehr um die Erinnerung daran, wer sie war, sondern um das Erfinden von Geschichten, wer sie werden könnte. Und da gibt es – das sieht sie glasklar – Möglichkeiten ohne Ende.

*(Übersetzung: Bernhard Geyer)*

*PHILIPPE PARRENO, MARQUEE, 2008, acrylic glass, steel frame, light bulbs, neon tubes, 90 $^{1}/_{2}$ x 38 x 7 $^{7}/_{8}$", exhibition view "May," Kunsthalle Zürich / VORDACH, Acrylglas, Stahlrahmen, Glühbirnen, Neonröhren, 230 x 96,5 x 62 cm | MARQUEE, 2008, acrylic glass, steel frame, light bulbs, neon tubes, 78 $^{3}/_{4}$ x 70 $^{7}/_{8}$ x 24 $^{3}/_{8}$", Ausstellungsansicht / VORDACH, Acrylglas, Stahlrahmen, Glühbirnen, Neonröhren, 200 x 180 x 20 cm.* (PHOTO: STEFAN ALTENBURGER, ZÜRICH)

*PHILIPPE PARRENO & HANS ULRICH OBRIST*

# A Polyphonic Conversation

*with CARLO RATTI and GRANT MORRISON*

HANS ULRICH OBRIST: You are working simultaneously on different projects: a new venture shaped as a feature film and a series of shows acting as a retrospective.

PHILIPPE PARRENO: With ZIDANE: A 21ST CENTURY PORTRAIT (2006), Douglas [Gordon] and I made a portrait of a man in real time. This new project could be presented as another portrait—of an illegal immigrant. The film tells the story of a fictional character that at the end of the film becomes a citizen.

*HANS ULRICH OBRIST* is Co-director of Exhibitions and Programs and Director of International Projects at the Serpentine Gallery, London.

*CHARLES ARSÈNE-HENRY* is an editor and writer based in London. In 2009 he founded the knowledge agency White Box Black Box.

*CARLO RATTI* is an Italian architect and engineer who practices in Torino, Italy, and teaches at the Massachusetts Institute of Technology (MIT), USA, where he directs the SENSEable City Laboratory.

*GRANT MORRISON* is a Scottish comic book writer and artist. He is best known for his nonlinear narratives and countercultural leanings.

HUO: The film is set in New York City. How will it reflect the city's identity? Metropolis is New York in the daytime; Gotham City is New York at night.

PP: All the signs produced by the city are beginning to threaten the boy. The city starts to speak to him. This test screen was shot in Chinatown with the Chinese illegal immigrant community.

HUO: So it becomes the portrait of a city.

PP: Yes, it could ultimately become the portrait of a city. And the story of the film could become a map—a map of the signs that the city produces on an infinite number of levels. Chinatown is a city within a city. So like in *Alice in Wonderland*, it's the role of paranoia on perception.

CARLO RATTI: In *Sylvie and Bruno Concluded* (1893) Lewis Carroll wrote: "'And then came the grandest idea of all! We actually made a map of the country, on the scale of a mile to the mile!' 'Have you used it much?' I enquired. 'It has never been spread out, yet,' replied Mein Herr. 'The farmers objected. They said it would cover the whole country, and shut out the sunlight! So we now use the country itself, as its own map, and I assure you it does nearly as well.'" During Lewis Carroll's time, digital mash-ups had not yet been invented.[1] Today our physical space is becoming increasingly blanketed by layers of digital data: it is as if we were doing maps of our countries

on the scales of 10, 100, 100,000, or googols of miles to the mile.

HUO: I see several models for your forthcoming series of shows—Zurich, Paris, Dublin, New York, etc.

PP: I didn't want to conform to the specific genre of the "mid-career traveling retrospective show." The three places in question are each quite different from the others, just like the nature of the relationships I have with the directors of these institutions. And so I'm working on a very different exhibition for each space. In Zurich, the Kunsthalle has a sequence of rooms, and so we play with the doorways of these rooms, setting up a marquee over each entrance and exit. A series of marquees like the one I set up in front of the Guggenheim for "Theanyspacewhatever" show (2008–2009). These marquees are in the same spirit as the flashing museum labels or captions I'd played with earlier. No object is ever exhibited in a museum without its accompanying wall label. The marquees in this case are outgrowths; they invade the exhibition space. Like the body snatchers, the wall labels replace the object they are supposed to name. They are empty and hollow, ghostlike. In the first room, there are ventriloquist's dummies which I made with Rirkrit Tiravanija, ventriloquist's dummies of every artist with whom I have collaborated in the past. There are also the SPEECH BUBBLES (1997) I exhibited at the Venice Biennale, and SPEAKING TO THE PENGUINS (2007), an infrared photograph. So language and sound are present, but the exhibition itself is silent.

HUO: So this is Zurich? What is the score you are writing for the exhibition in Paris?

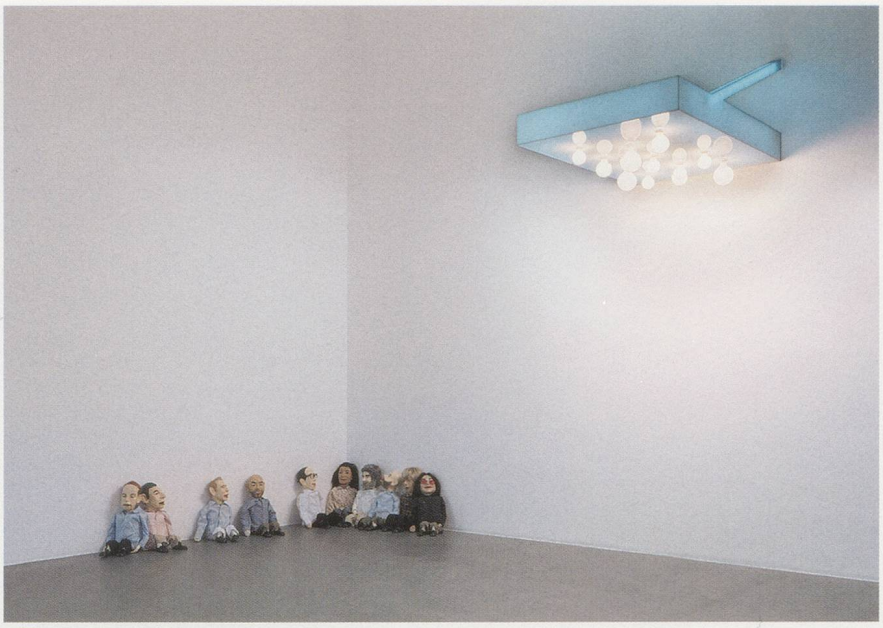
PP: In Paris, the architecture of the Centre Pompidou is made up of superposed plateaus. I wanted to rediscover this open form of architecture. And so I started to think about a show with no walls. I did get rid of all the layers of UV-blocking filter film that were covering the large bay windows, opening the space onto the street, onto the Tinguely-Saint Phalle fountain, making it possible to see the gallery from the street. Thus the first act of this restoration is to offer, in lieu of a retrospective, a journey through a space. January 31, 1977 is the date of the Centre Pompidou's opening, the space that I have enlarged. The retrospective here is a journey through a space, through events, objects and images. A large red moquette emphasizes the open space. There is a sixteen by forty foot screen on which a 70 mm film is projected. The projection room is visible, looking like an outgrowth of the bay windows, connected to the dramatically exposed ventilation system of the Pompidou. Curtains rise and fall. When the curtains are open, you have the feeling that you are in the street. Microphones installed outside pick up the sound of the pavement and the street to convey it inside, increasing that feeling.

The film projected is called JUNE 8, 1968 (2009); it's about seven minutes long and is a bit similar to what I did in CREDITS (2000), which was the reconstitution of an urban landscape of the 1970s. Here it's the reconstitution of an event of the late sixties. After the assassination of Robert Kennedy in 1968, his body was put on a train to be taken from New York to Washington. All along the way, people—most of them workers or middle-class (the mob, in other words)—gathered beside the railway to pay their lasts respects to him. It's a particular moment in history along a railway. A moment when things could have been different. These characters lined up along the side are like the living dead. And this forgotten news, filmed and projected in 70mm, comes back to haunt us. It's an image as real as the visitor of an exhibition or the person one sees strolling by when the curtains are raised.

For Bard College I would like to re-enact SNOW DANCING (1995). Do you remember it? It's a book that recounts a promotional party. Some people in a space celebrate something, but we don't know what. I would like to reconstruct the space and re-enact the party in it. It's what I'm working on now. But that could change. The Dublin show I have not decided on yet.

HUO: Can you talk more about the exhibition as a medium or "Ways Beyond Objects"?

PP: There is no object without its exhibition. Everything set off, in a way, from that precise statement, and from then on, you can add to that... I am doomed, meaning that the next project is always more interesting than the last one. I guess I'm always a bit scared of becoming a subject. Those retrospectives make you a subject, even a hysterical subject,



*PHILIPPE PARRENO, MARQUEE, 2007, acrylic glass, neon tubes, light bulbs, 55 $^{1}/_{8}$ x 39 $^{3}/_{8}$ x 25 $^{1}/_{2}$", exhibition view "May," Kunsthalle Zürich / VORDACH, Acrylglas, Neonröhren, Glühbirnen, 140 x 100 x 65 cm, Ausstellungsansicht | PHILIPPE PARRENO and RIRKRIT TIRAVANIJA, PUPPETS, 2009, mixed media, length: 29 $^{1}/_{2}$ – 34 $^{1}/_{2}$" / PUPPEN, verschiedene Materialien, Länge: 75 – 87 cm. (PHOTO: STEFAN ALTENBURGER, ZÜRICH)*

don't you think? Remember that statement by Pierre Boulez: "Is the work, such as we know it, a veritable whole, or is it not instead the time-limited fragment of a vaster, unfinished project without which, however, this fragment could never have existed and given the illusion of the whole?"[2)]

HUO: What are you reading at the moment?

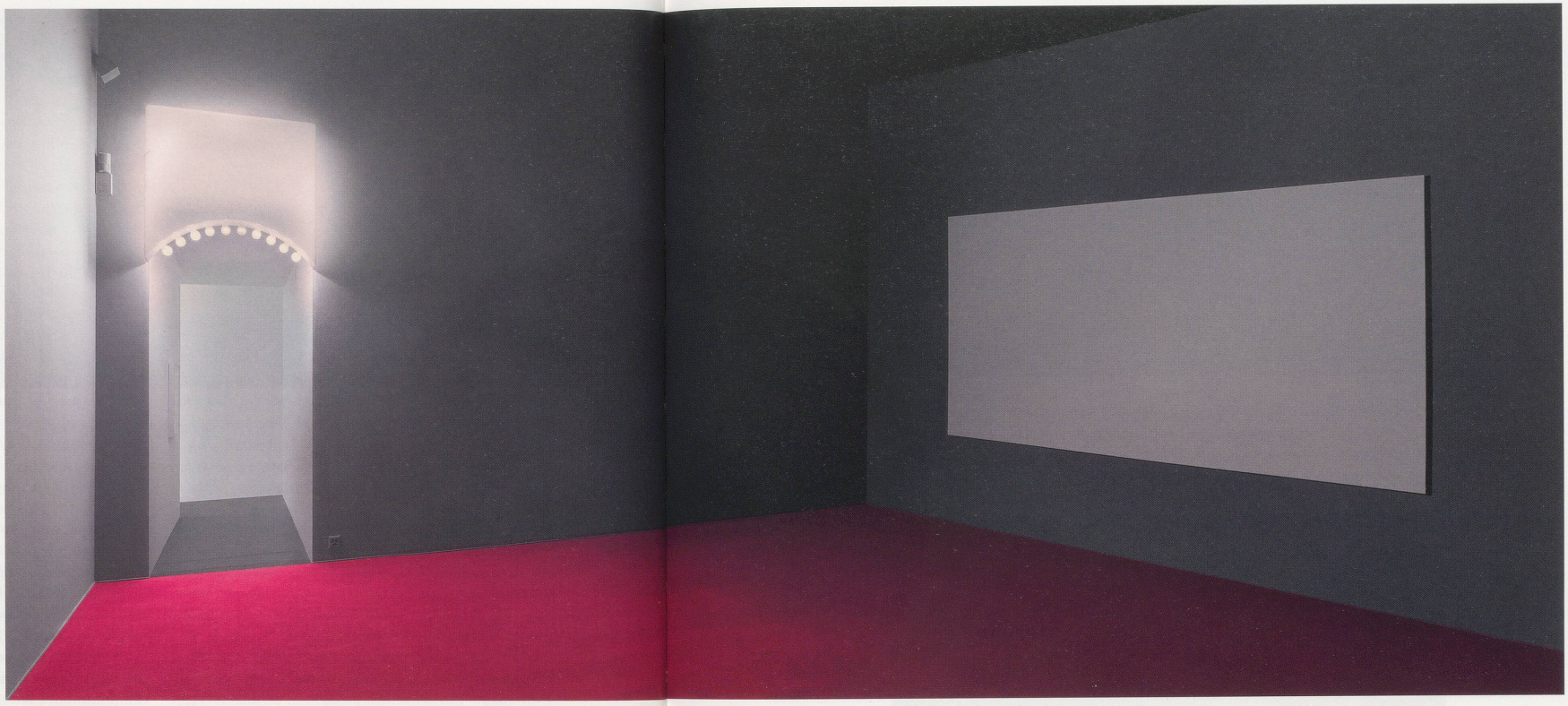
PP: Right now, I'm reading books about magic—white magic but also illusionism. I'm serious. Magic used to be referred to as "the art." As Allan Moore said, art is like magic, the science of manipulating symbols, words, or images to achieve changes of consciousness.

GRANT MORRISON: The sigil is a symbolic form which condenses a desire into a glyph. What the magician does is write out a desire, say, "It is my desire to meet the most beautiful woman on earth." And then he breaks that desire down until it becomes letters squashed together and it becomes a little hieroglyph, a sign, which he then forgets the original meaning of, and charges up by either masturbating or sitting in a graveyard at night or anything that allows him to stop his mind for a second and project the idea of the sigil. It's a way of taking desire and crushing it down into something that only represents desire but no longer describes it.

HUO: It has been two years since you and I co-curated the opera, IL TEMPO DEL POSTINO (July, 2007). Looking back at it—even after doing it again in Basel this year—it has a strange significance: it was both a celebration of something we've been doing for a very long time and also an end to a chapter—and a new beginning.

PP: I still like this project a lot because, in many ways, it summarized a lot of our ideas about exhibition as a coherent object, about time-based object, object without boundaries, about group show as a collective... But it also has to do with desire, and the articulation of desires.

HUO: IL TEMPO DEL POSTINO is dedicated to our friend, the late English architect Cedric Price, who has been one of architecture's most influential figures since the founding of his office in London in 1960. None of the artists invited to be in this show



*PHILIPPE PARRENO, MARQUEE, 2009, acrylic glass, neon tubes, light bulbs, 43 1/4 x 47 1/4 x 7", exhibition view "May," Kunsthalle Zürich / VORDACH, Acrylglas, Neonröhren, Glühbirnen, 110 x 120 x 18 cm. (PHOTO: STEFAN ALTENBURGER, ZÜRICH)*

had been born when he started working on the Fun Palace (1960–61), a trans-disciplinary multi-purpose complex for theater and cultural projects. An event like IL TEMPO DEL POSTINO would have been hosted in such a structure. His focus on time-based buildings that would disappear after a limited lifespan, rather than on finished buildings, made him legendary. He was convinced that buildings should be flexible enough to adapt to the needs of the moment. This reflects his belief that time is the fourth dimension of design. The Fun Palace was supposed to be a flexible structure in a large mechanistic shipyard on which, depending on changing situations, many structures could be built from above. "It will probably look like nothing on earth from the outside," it was said.

PP: You could also call IL TEMPO DEL POSTINO a time-based exhibition. Artists are invited to propose an art piece, a tableau, so to speak, that will be visible only for a limited moment. It is a collection of time-based works. We can see IL TEMPO DEL POSTINO as an experiment in time coding. In *The Futurological Congress* (1971) Stanislaw Lem describes the future as "a peripatetic vision of knowledge formation in which global constituencies converge and disperse, at once sharing information and developing new models of post-symbolic communication." IL TEMPO DEL POSTINO is Italian for "Postman's Time." Postman means two different things in French: *facteur* is factor, like for a mathematical operation or a computer programming language, but facteur also means postman. And a postman is a person who delivers information. So here we go. This is a proposal to visit an exhibition space without moving—a journey through a museum without moving. The artists each appear next to each other, rather than with each other, according to an old idea of time sharing, but they nevertheless still constitute a subject—raising once more the question of the collective, a polyphony of voices as one subject.

Edited by Charles Arsène-Henry

*(Translation: Stephen Sartarelli)*

1) Lewis Carroll, *Sylvie and Bruno Concluded*, London and New York: Macmillan and Co., 1893, p. 169.
2) Pierre Boulez, *Leçons de Musique*, Points de Repère, III (Paris: Christian Bourgois Éditeur, 2005), p. 671.

*PHILIPPE PARRENO, SPEECH BUBBLES, 2009, chrome Mylar balloons, helium; 31 JANVIER 1977, 2009, red carpet Balsan "Best" (color 580), variable dimensions; FRAUGHT TIMES: FOR ELEVEN MONTHS OF THE YEAR IT'S AN ARTWORK AND IN DECEMBER, IT'S CHRISTMAS (OCTOBER), 2008, cast aluminum, paint, exhibition view "8 juin 1968–7 septembre 2009," Centre Pompidou, Paris / SPRECHBLASEN, Chrom-Mylar-Ballons, Helium, 31. JANUAR 1977, roter Teppich, Masse variabel; ANGESPANNTE ZEITEN: ELF MONATE IM JAHR IST ES EIN KUNSTWERK UND IM DEZEMBER, WEIHNACHTEN (OKTOBER), gegossenes Aluminium, Farbe, Ausstellungsansicht.*

*PHILIPPE PARRENO, JUNE 8, 1968, 2009, 70 mm film, approx. 8 min; "8 juin 1968 – 7 septembre 2009," exhibition view Centre Pompidou, Paris / 8. JUNI, 1968, 70-mm-Film, ca. 8 Min.*

*PHILIPPE PARRENO & HANS ULRICH OBRIST*

# Ein polyphones Gespräch

*mit CARLO RATTI und GRANT MORRISON*

HANS ULRICH OBRIST: Du arbeitest gleichzeitig an mehreren Projekten: einem neuen Film und einer Reihe von retrospektiven Ausstellungen.
PHILIPPE PARRENO: Mit ZIDANE A 21ST CENTURY PORTRAIT (Zidane ein Porträt des 21. Jahrhunderts, 2006, mit Douglas Gordon) schufen Douglas und ich das Porträt einer Person in Echtzeit. Der neue Film kann als ein weiteres Porträt gesehen werden – das eines illegalen Einwanderers. Er erzählt die Geschichte eines fiktionalen Charakters – der am Ende des Films ein Bürger wird.

*HANS ULRICH OBRIST* ist Co-Direktor Ausstellungen und Programme und Direktor der internationalen Projekte der Serpentine Gallery in London.

*CHARLES ARSÈNE-HENRY* ist Herausgeber und Schriftsteller und lebt in London. Im Jahr 2009 gründete er die Wissensagentur White Box Black Box.

*CARLO RATTI* ist Architekt und Ingenieur. Er arbeitet in Turin und unterrichtet am SENSEable City Laboratory des Massachusetts Institute of Technology (MIT).

*GRANT MORRISON* ist ein schottischer Comic-Autor und Künstler. Mit seinen nicht linearen Erzählstrukturen und subkulturellen Anleihen ist er bekannt geworden.

HUO: Der Film spielt in New York. Wie kommt die Identität der Stadt darin zum Ausdruck? ... Metropolis ist New York bei Tag, Gotham City bei Nacht.
PP: Alle Phänomene der Stadt nehmen für den Jungen bedrohliche Züge an. Die Stadt beginnt zu ihm zu sprechen. Diese Probebilder wurden mit illegalen chinesischen Einwanderern in Chinatown gedreht.
HUO: Und sie werden so zu einem Porträt einer Stadt.
PP: Ja, sie könnten am Ende zu einem Abbild der Stadt werden. Und die Geschichte des Films würde zu einer Karte – einer Karte durch die Zeichen der Stadt, die diese auf unendlichen Ebenen hervorbringt. Chinatown ist eine Stadt in der Stadt. So wie in *Alice im Wunderland*, es ist der Einfluss der Paranoia auf die Wahrnehmung.
CARLO RATTI: In *Sylvie and Bruno Concluded* (1893) schrieb Lewis Carroll: «Und dann hatten wir eine wahrhaft grandiose Idee! Wir haben von unserem Land wirklich eine Karte im Massstab eins zu eins angefertigt! ‹Haben Sie sie fleissig benutzt?›, erkundigte ich mich. ‹Bisher wurde sie noch nie ausgebreitet›, gestand Mein Herr. ‹Die Bauern haben Einspruch erhoben und behauptet, das ganze Land würde zugedeckt und das Sonnenlicht ausgesperrt! Deshalb verwenden wir jetzt das Land selbst als Karte, und ich darf Ihnen versichern, es leistet uns beinah ebenso

gute Dienste.››»[1] Zu Lewis Carrolls Zeiten waren digitale Mashups noch nicht erfunden. Heute überlagern immer mehr Ebenen digitaler Daten unseren realen Raum: Es ist, als machten wir Karten von unseren Ländern im Massstab von 1 zu 10, 100, 100 000 oder Googols von Meilen.[2]

HUO: Ich habe Modelle deiner Ausstellungsserie gesehen – von Zürich, Paris, Dublin, New York, und so fort.

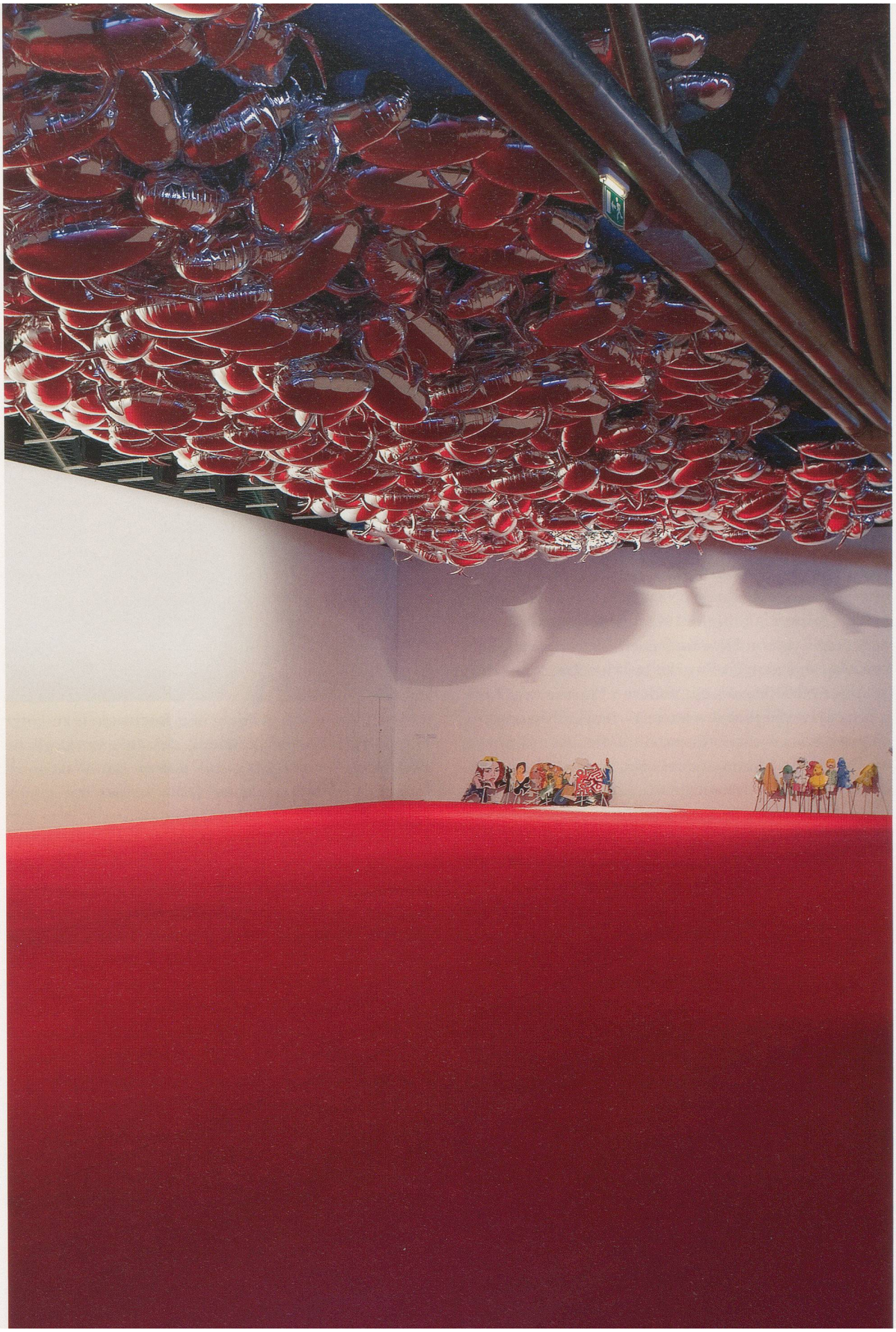
PP: Ich wollte das Genre der «Mitte-des-Lebens-Retrospektive» vermeiden. Die Ausstellungsorte sind sehr unterschiedlich, so wie auch meine Beziehungen zu den Direktoren dieser Institutionen. Für jeden Ort habe ich eine andere Ausstellung erarbeitet. In der Kunsthalle Zürich gibt es eine Abfolge von Räumen und so spielen wir mit den Durchgängen, indem wir über jedem Ein- und Ausgang Vordächer angebracht haben. Eine Reihe von Vordächern ganz ähnlich dem, dass ich vor dem Guggenheim installiert hatte für die Ausstellung «Theanyspacewhatever» (2008–2009). Diese Vordächer sind ähnlich wie die leuchtenden Museumsbeschriftungen, mit denen ich früher experimentiert habe: Kein Gegenstand wird jemals ohne eine ihn begleitende Beschriftung ausgestellt. In diesem Fall sind die Dächer Auswüchse, sie dringen in den Ausstellungsraum vor. Wie Körperfresser, ersetzen die Beschilderungen die Objekte, die sie bezeichnen. Sie sind leer und hohl, wie Gespenster. Im ersten Raum gab es eine Gruppe von Bauchredner-Puppen, die ich zusammen mit Rirkrit Tiravanija gemacht habe, dargestellt sind die Künstler, mit denen ich zusammengearbeitet habe. Auch die SPEECH BUBBLES (Sprechblasen, 1997) fehlten nicht, die bei der Biennale in Venedig ausgestellt waren und SPEAKING TO THE PENGUINS (Mit den Pinguinen sprechen, 2007), eine Infrarot-Photographie. So sind Sprache und Klang präsent, obwohl in der Ausstellung nichts zu hören ist.

HUO: Das ist also Zürich? Und wie sieht die Partitur für Paris aus?

PP: Die Architektur des Centre Pompidou besteht aus sich überlagernden Ebenen. Diese offene Form wollte ich zeigen und so dachte ich an eine Ausstellung ohne Wände. Ich liess die UV-Filter von den Fenstern, die sich zum Tinguely-Brunnen öffnen, entfernen, sodass man von der Strasse wieder in die Räume sieht. Der erste Effekt dieser Wiederher-

*PHILIPPE PARRENO, SPEECH BUBBLES, 2009, Chrome Mylar balloons, helium; PARADE?: "JEUNES TALENTS" SERIES, 2009, series of 21 shadow puppets, painted leather, plastic rod, NO MORE REALITY (END), 1993/2009, series of 34 shadow puppets, plastic, posters of artworks; 31 JANVIER 1977, 2009, red carpet Balsan "Best" (color 580), variable dimensions; exhibition view "8 juin 1968–7 septembre 2009," Centre Pompidou, Paris / SPRECHBLASEN, Chrom-Mylar Ballons, Helium; PARADE?, JUNGE TALENTE, Serie von 21 Schattenspielfiguren, bemaltes Leder, Plastikstab; KEINE REALITÄT MEHR (ENDE), Serie von 34 Schattenspielfiguren, Kunststoff, Kunstplakate; 31. JANUAR 1977, Roter Teppich, Masse variabel.*

*PHILIPPE PARRENO, NO MORE REALITY (END), 1993/2009, series of 34 shadow puppets, plastic, posters of artworks / KEINE REALITÄT MEHR (ENDE), Serie von 34 Schattenspielfiguren, Kunststoff, Kunstplakate.*



stellung – statt einer Retrospektive – war eine Reise durch den Raum. Am 31. Januar 1977 wurde das Centre Pompidou eröffnet, der Raum, den ich erweiterte. Die Retrospektive ist hier eine Reise durch den Raum, durch Ereignisse, Gegenstände und Bilder. Ein grosser roter Spannteppich betont die Offenheit des Raums. Da ist eine 5-mal 12 Meter grosse Leinwand, auf die ein 70-mm-Film projiziert wird. Der Projektionsraum ist sichtbar, wie ein Auswuchs der Erkerfenster, verbunden mit den dramatisch zur Schau gestellten Ventilationsrohren des Pompidou. Vorhänge senken und heben sich. Sind sie offen, hast du den Eindruck auf der Strasse zu stehen. Aussen installierte Mikrophone bringen die Strassengeräusche ins Innere, um dieses Gefühl zu verstärken.

Der Titel des Films ist 8 JUIN 1968 (2009), er ist sieben Minuten lang und hat Ähnlichkeiten mit CREDITS (2000), der ein Versuch war, die urbane Landschaft der 70er-Jahre zu rekonstruieren. In diesem Fall ist es die Rekonstruktion eines Ereignisses aus den späten 60er-Jahren. Nach der Ermordung von Robert Kennedy im Jahr 1968 wurde sein Leichnam in einem Zug von New York nach Washington gefahren. Auf der ganzen Strecke standen Leute – Arbeiter oder Mittelklasse, mit anderen Worten die Masse – und erwiesen ihm die letzte Ehre. Ein historischer Augenblick an einer Eisenbahnlinie. Ein Moment, als die Dinge hätten anders sein können. Diese aufgereihten Menschen waren die lebenden Toten. Und dieser vergessene Moment, gefilmt und projiziert in 70 mm ist wieder da um uns zu verfolgen. Das Bild ist so real wie die Besucher der Ausstellung oder die Person, die man auf der Strasse sieht, wenn der Vorhang sich hebt.

Für das Bard College möchte ich gerne SNOW DANCING (1995) wieder aufleben lassen. Erinnerst du dich? Ein Buch, das eine Party beschreibt. Einige Leute in einem Raum feiern etwas, aber wir wissen nicht was. Ich möchte diesen Raum rekonstruieren und die Party nochmals lancieren. Daran arbeite ich zurzeit, aber es kann sich auch ändern. Über die Ausstellung in Dublin bin ich mir noch nicht im Klaren.

HUO: Kannst du etwas mehr über die Ausstellung als Medium oder als «Weg jenseits der Objekte» erzählen?

PP: Es gibt keinen Gegenstand ohne seine Ausstellung. In gewisser Weise beginnt alles mit einem präzisen Statement, Dinge kommen hinzu … aber es ist ein Elend, das kommende Projekt ist immer spannender als das letzte. Ich glaube, ich habe Angst davor, ein Subjekt zu werden. Diese Retrospektiven machen dich zu einem Subjekt, einem hysterischen, nicht wahr? Erinnerst du dich an die Formulierung von Pierre Boulez: «Ist das Werk, wie wir es kennen, ganz wahrhaftig, oder ist es eher ein begrenztes Fragment im Zeitraum eines grösseren Projekts, ohne welches dieses Fragment weder existiert noch die Illusion eines Ganzen hätte evozieren können?»[3)]

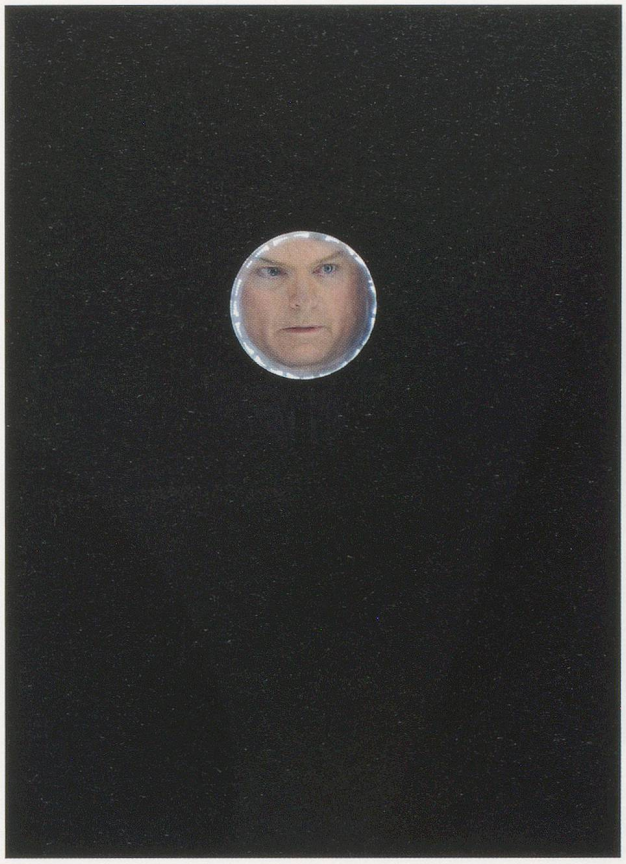
HUO: Was liest du zurzeit?

PP: Im Augenblick lese ich Bücher über weisse Magie und Illusionismus … ganz im Ernst. Früher war Magie d i e Kunst. Wie Allan Moore sagte, Kunst ist wie Magie, die Wissenschaft Symbole zu manipulieren, Wörter, oder Bilder, die das Bewusstsein verändern.

GRANT MORRISON: Die «Sigille» ist ein graphisches Symbol, das einen Wunsch zusammenfasst. Der Magier schreibt einen Wunsch nieder, etwa: «Ich habe den Wunsch, die schönste Frau auf Erden kennenzulernen.» Er zerlegt daraufhin die Worte, die den Wunsch bilden, in ihre Einzelteile und komprimiert die übrig gebliebenen Buchstaben zu einer Hieroglyphe, einem Zeichen, dessen ursprüngliche Bedeutung er vergisst, und das er dann aktiviert, indem er etwa masturbiert oder nachts auf einem Friedhof herumsitzt oder irgendetwas tut, was ihm erlaubt, den Geist einen Moment lang anzuhalten und die Idee der Sigille zu projizieren. Auf diese Weise kann man einen Wunsch, den man hat, zerkleinern, sodass etwas übrig bleibt, was nur noch stellvertretend für den Wunsch steht, diesen aber nicht mehr beschreibt.

HUO: Es ist zwei Jahre her, dass du und ich die Oper IL TEMPO DEL POSTINO (Die Zeit des Briefträgers, 2007/2009) kuratierten. Im Rückblick – auch auf die Wiederaufführung in Basel – hatte sie eine eigenartige Bedeutung: Sie zelebrierte etwas, was uns beide seit Langem schon beschäftigte, und gleichzeitig schloss sie ein Kapitel ab.

PP: Ich mag dieses Projekt immer noch sehr, denn es fasste in vielerlei Hinsicht zahlreiche Ideen zusammen: über Ausstellungen als kohärente Objekte, zeit-



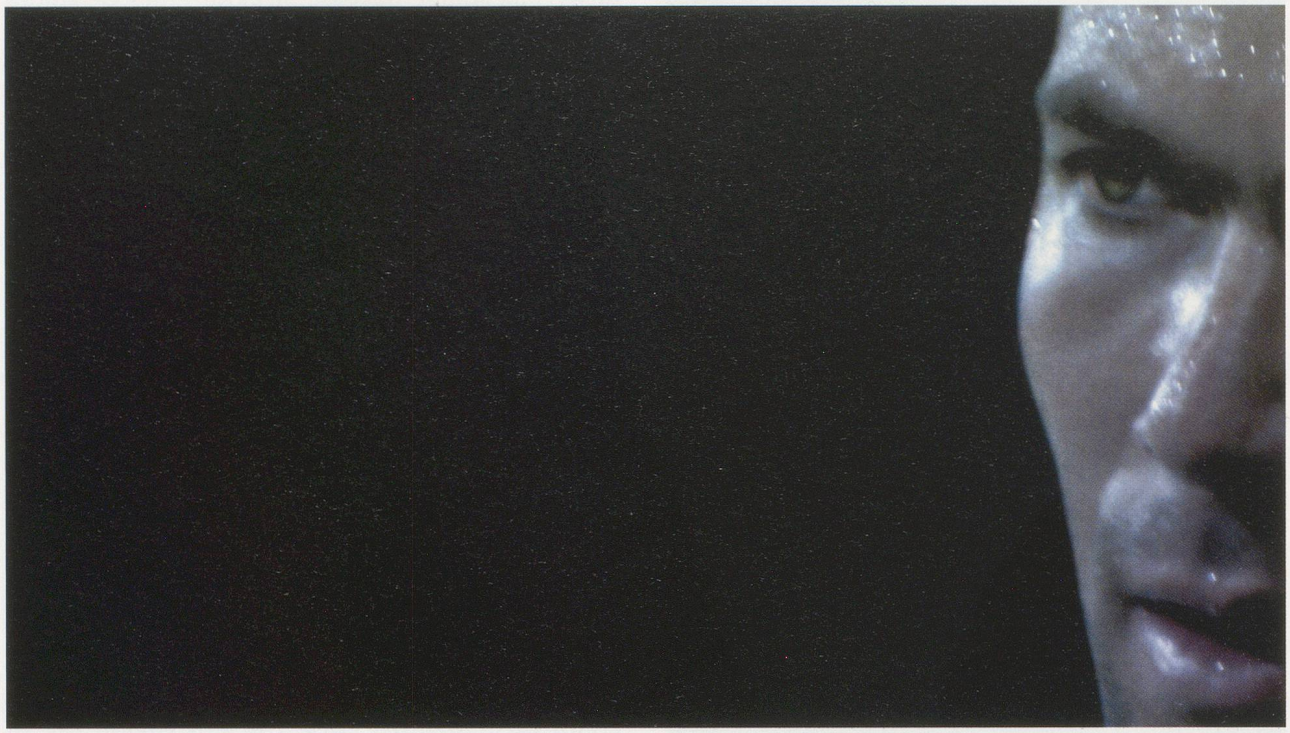
*PHILIPPE PARRENO, IL TEMPO DEL POSTINO, 2009, stage view, Theater Basel / DIE ZEIT DES BRIEFTRÄGERS, Bild der Aufführung. (PHOTO: TEER SCHNETZ)*

lich begrenzte Dinge, Dinge ohne Grenzen ... und der Gruppenausstellung als Kollektiv. Und natürlich ging es um Wünsche und deren Artikulation.
HUO: IL TEMPO DEL POSTINO ist unserem Freund, dem englischen Architekten Cedric Price, gewidmet. Seit der Gründung seines Büro1960 in London war er eine der einflussreichsten Stimmen in der Architektur. Die Künstler, die bei der Oper mitgewirkt haben, waren noch nicht geboren, als er am Fun Palace (1960–61) zu arbeiten begann; einem transdisziplinären Komplex für Theateraufführungen und kulturelle Projekte. Ein Ereignis wie IL TEMPO DEL POSTINO hätte dort stattfinden können. Sein Interesse für provisorische Gebäude, die nach einer gewissen Zeit wieder verschwänden, machte ihn legendär. Er war überzeugt, dass die Struktur eines Gebäudes fexibel auf die Nutzungen reagieren sollte. Dahinter steht der Gedanke, dass die Zeit die vierte Dimension des Designs ist. Der Fun Palace sollte eine flexible Struktur in einer riesigen Schiffswerft sein, abhängig von den Anforderungen, wären Anbauten hinzugekommen. «Wahrscheinlich wird es aussehen, wie nichts sonst auf der Welt», hiess es damals.
PP: IL TEMPO DEL POSTINO war eine temporäre Ausstellung. Künstler wurden eingeladen ein Kunststück, ein Tableau sozusagen, vorzuschlagen, das nur für eine beschränkte Dauer sichtbar sein würde. Es ist eine Sammlung zeitabhängiger Arbeiten. In *Der futurologische Kongress* (1971) schreibt Stanislaw Lem sinngemäss über die Zukunft, sie sei eine wandelbare Vision der Formierung des Wissens, in welcher globale Bezirke konvergieren und sich zerstreuen, gleichzeitig Informationen teilen und neue Modelle postsymbolischer Kommunikation entwickeln. IL TEMPO DEL POSTINO ist die italienische Übersetzung von «Zeit des Briefträgers». Briefträger bedeutet auf Französisch zweierlei: *facteur* ist ein Faktor, wie in einer mathematischen Operation oder einer Programmiersprache. Und es ist der Briefträger, jemand der Informationen verteilt. Das ist es. Das Angebot, eine Ausstellung zu besuchen ohne sich zu bewegen – eine Reise durch ein Museum – ohne sich zu bewegen. Die Künstler erscheinen nacheinander statt miteinander, gemäss der alten Idee des Teilens von Zeit, trotzdem sind sie immer noch ein Subjekt, einmal mehr stellt sich die Frage des Kollektivs, eine Polyphonie der Stimmen als eine Einheit.

Redaktion: Charles Arsène-Henry

*(Übersetzung: Bram Opstelten)*

1) Lewis Carroll, *Sylvie und Bruno*, München, Deutscher Taschenbuch-Verlag, 2006, S. 389.
2) Googol ist eine Bezeichnung für die Zahl $10^{100}$.
3) Pierre Boulez, *Leçons de Musique*, Points de Repère, III (Paris: Christian Bourgois Editeur, 2005), S. 671.



*PHILIPPE PARRENO with DOUGLAS GORDON, ZIDANE: A 21st CENTURY PORTRAIT, 2006, film stills / ZIDANE: EIN PORTRAIT DES 21sten JAHRHUNDERTS, Filmstills.*

*LUC LAGIER*

# *A Sensation of Asphyxia*

Paris, 30 June 2009

Dear Philippe,

After some hesitation, I have finally decided to write this text in the form of a letter. Not to reflect any complicity or intimacy between us (I've only met you once, briefly, in your Paris office), but rather in order to recount and describe for you, in the first person, the unexpected emotions I felt while viewing two of your films: one, already old, ZIDANE: A 21st CENTURY PORTRAIT (2006), that you made with Douglas Gordon, the other more recent, JUNE 8, 1968 (2009), which I discovered at the Pompidou Centre during your new show.

I expected a lot from ZIDANE: A 21st CENTURY PORTRAIT. A film and soccer enthusiast since adolescence—just as marked by the athleticism of Michel Platini, Maxime Bossis or Henri Michel as by the films of John Carpenter, George Romero, or Brian De Palma—I anxiously awaited the release of your film, expecting that it would become a sort of ideal union between my two passions, vindicating me in the process for *Escape to Victory* (1981), *Coup de tête* (1979), *A mort l'arbitre* (1984), and all the prior unlikely movies that had tried to film a soccer match.

Zinédine Zidane in real time. Seventeen cameras focused on him. A simple, brilliant idea. During an interview, you cited as a source of inspiration a statement by Pier Paolo Pasolini on the need to multiply the points of view of an event in order to understand its meaning, to grasp its import. Pasolini made his remark in reference to the 8 mm film of the assassination of John F. Kennedy and the frustration one felt at having only one point of view on the event, since at no time did the camera present a reverse shot that might perhaps have made it possible to answer fundamental questions: who fired, from where, and how many shots?

Out of this initial frustration were born a great many of the paranoid American movies of the sixties and seventies, particularly those of Brian De Palma, about whom I had already written a great deal. Your film on Zidane would thus naturally fall in with these reflections on the truth of images. You see, Philippe, when I entered the theatre that was showing your film, on that day late in May 2006, my brain was alert, itching to grapple intellectually with a "theoretical" film.

---

*LUC LAGIER* is a film critic and author of *Mille yeux de Brian De Palma* (Editions Cahiers du cinéma, 2008). He is the director of the documentary *Nouvelle vague, vue d'ailleurs* (Arte, 2009).

It all fell apart in (nearly) ninety minutes. Contrary to all expectations, my reaction to your film was physical, visceral, claustrophobic—in short, a genuine experience of fear comparable to what I had felt when viewing the horror films of my adolescence, which I never thought I'd encounter again. ZIDANE: A 21st CENTURY PORTRAIT was like a scary movie to me. Really.

When did the tipping point occur? Perhaps from the moment the Universal Studios logo appeared, on a filmed television screen—a sign that, from the start, your film was not entirely going to follow the beaten path, that a redirection was under way, and that something was already starting to go wrong.

Then, after the match began, still refilmed from the television screen, your images appeared: Zidane at eye level, seen on the field, close up. Images of a different kind, like static, like short-circuits announcing an imminent tipping into a parallel world no longer governed by the same rules.

Your images obviously no longer had the same texture, the same colors, the same luminosity, the same acoustic density as before. The frames and montage had changed utterly. The field at San Bernabéu had suddenly transformed into a gray, lunar no man's land, a negative space and time, a darker, more oppressive, more dangerous world. Zidane now found himself isolated in the frame, silhouettes lurking out of range beginning to prowl around him, ready to pounce. A new story could now begin…

Before the eyes of your seventeen cameras, Zidane's first actions, his first controls, his first sprints, his first contacts with his opponents, furtive and violent, revealed to me what television had never been able to convey before: that soccer is intimately wrapped up in fear. It is about winning space and time. Controlling the ball, protecting it with one's feet, means attracting every sort of covetousness, seeing a mob descend on oneself. The goal is thus to contain and repel the adversary. It's a game of predation and assault.

As we know, the wide shot is the enemy of fear. It allows one to control and anticipate. It is nowhere to be found in ZIDANE: A 21st CENTURY PORTRAIT. Throughout the film you choose to frame Zidane in tight, claustrophobic, anxiety-producing shots, light-years away from the wider angles offered by television. And thus one wonders, where is the ball? Where are the opponents? Where are the wide shots? ZIDANE: A 21st CENTURY PORTRAIT depicts a besieged individual, enclosed in frames haunted by what is not there, that is, by opponents transformed into disturbing silhouettes with blurry outlines—swift, silent shadows that one never sees in full, but which one always feels threatening to burst into the frame at any moment, without warning. Zidane's feints thus looked to me like so many attempts to gain a few moments of respite, a few seconds of freedom, a few square meters of living space, a few breaths of air—but increasingly desperate attempts, as fatigue set in and the player got more and more winded.

This sensation of asphyxia is what I felt watching your film, Philippe; this impression of identifying with a character imprisoned in a tight film-frame, surrounded by dehumanized adversaries, zombies, in fact. The viewer follows a character lost deep inside an inescapable labyrinth, endlessly wandering in an apocalyptic landscape, like the last survivor of a world nearing its end.

*It has been the same each day. Night takes me always to that place of horror. I have tried not moving, with the coming of nightfall, but I must walk in my slumber, for always I awaken with the thing of dread howling before me in the pale moonlight, and I turn and flee madly. God! when will I awaken?*[1)]

As you can well imagine, dear Philippe, I went to your new show, "8 juin 1968–7 septembre 2009," still somewhat under the influence of your film about Zidane and in search of similar

*PHILIPPE PARRENO with DOUGLAS GORDON, ZIDANE: A 21st CENTURY PORTRAIT, 2006, film still / ZIDANE: EIN PORTRAIT DES 21sten JAHRHUNDERTS, Filmstill.*

sensations. I was on my guard, distrustful, or in any case forewarned, like any good horror-film viewer.

A red carpet, a Christmas tree in a corner, a screen in the middle, and then SPEECH BUBBLES (from your ongoing series, 1997–present) on the ceiling. I had already seen these Speech Bubbles, but only in photographs. In this abnormally empty space, I immediately likened them to swarms of insects, cockroaches, worms, or bees, of the sort one sees at the start of so many scary movies, premonitory signs of something gone wrong, warnings of nature in turmoil foreshadowing the imminent horror.

Your Speech Bubbles also remind me that in every unstable, uncomfortable, and potentially dangerous space, like that of your show, often it is not enough to look ahead, to the side, or behind oneself; one's eyes must really be everywhere, and one must never forget to look up.

Red carpet, empty space, speech bubbles… The conditions had been laid down, a new story could begin.

So, JUNE 8, 1968. A film some ten minutes long in which you re-enact, in your way, the train journey of Robert Kennedy's coffin from New York to Washington, a few days after his assassination. Filmed on 70 mm stock, these images of Americans on the side of the railroad track,

watching the cortege go by, engage in dialogue, forty years later, with real, archival documentation of the event. I remember these archives, having seen their images on television. They show an impressive throng, but without ever managing to capture a sharp silhouette or face, given the speed of the train. The throng was made up of nameless people; it became an abstraction, touching in its sheer size.

There was none of this in your film, Philippe. The train in JUNE 8, 1968 set out at a modest speed; it slowed down repeatedly and even threatened to stop for a few moments. The throng alongside the tracks thus shows its true nature: frozen bodies and faces, impassive, silent, emotionless, lifeless, belonging to veritable automatons straight out of *Last Year at Marienbad* (1961). To me, these automatons recall a traumatic scene of my adolescence: the twin sisters in *The Shining* (1980), whom little Danny runs across several times in the corridors of the Overlook Hotel.

Two little girls, two marionettes, photocopies that one day looked at me and which I encountered again in your film, Philippe. Afraid of their unblinking gaze, afraid of their eyes looking at me, afraid to see the roles reversed, to be observed in turn, afraid of what these automatons see that I shall never see, afraid of myself.

These automatons functioned as mirrors, reflecting not only my own gaze, but also my stiffness. In ricochets, they made me aware that I had a particularly uncomfortable part in

*PHILIPPE PARRENO with DOUGLAS GORDON, ZIDANE: A 21st CENTURY PORTRAIT, 2006, film stills / ZIDANE: EIN PORTRAIT DES 21sten JAHRHUNDERTS, Filmstills.*

this fiction: that of a dead man. After all, JUNE 8, 1968, like your film on Zidane, also recounted a slow, inexorable passage through the mirror, only as long as a final journey. Your new film thus also seemed to me a fictional tale about losing one's breath and energy. The frame empties out, the sounds grow muffled, the silhouettes gradually stiffen, the camera gets dangerously closer and closer, until the film's closing shots.

Two shots recorded by a camera that had just left the railway show that the journey is about to end. No more train, no more movement: death is about to contaminate the frame. The two shots are long and drawn out, the editing cuts growing rarer like the increasingly sporadic beatings of a heart on the verge of cardiac arrest. In the final shot, the wind still blows through the leaves on the trees, but the film, for its part, is no longer breathing.

Sincerely yours,
Luc

*(Translation: Stephen Sartarelli)*

1) H.P. Lovecraft, "The Thing in the Moonlight" in *The Dream Cycle of H.P. Lovecraft: Dreams of Terror and Death* (New York: Ballantine Books, 1995), p. 10.

*LUC LAGIER*

# *Ein Gefühl des Erstickens*

Paris, 30. Juni 2009

Lieber Philippe

Nach längerem Zögern habe ich mich schliesslich entschlossen, diesen Text in Briefform zu schreiben. Nicht als Zeichen heimlichen Einverständnisses oder einer persönlichen Verbindung zwischen uns (tatsächlich bin ich dir nur ein einziges Mal kurz in deinem Pariser Büro begegnet), sondern vielmehr, um in der Ich-Form über meine Gefühle zu sprechen und zu berichten, die sich überraschend einstellten, als ich mir zwei deiner Filme angesehen habe: ZIDANE, UN PORTRAIT DU 21ÈME SIÈCLE (2006), der schon etwas älter ist und den du mit Douglas Gordon gemacht hast, und 8 JUIN 1968 (2009), ein Film jüngeren Datums, den ich auf deiner letzten Ausstellung in Beaubourg entdeckte.

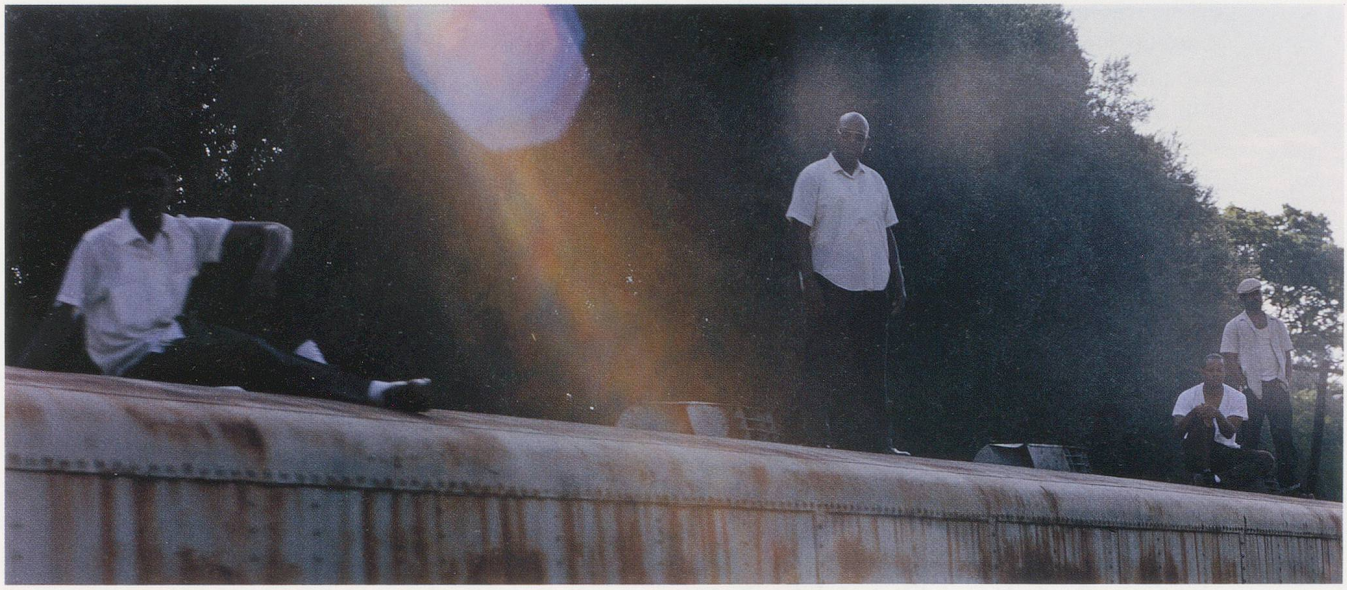
Von ZIDANE, UN PORTRAIT DU 21ÈME SIÈCLE versprach ich mir sehr viel. Als Kino- und Fussballfan, der ich seit meiner Jugend bin, den Fussballer wie Michel Platini, Maxime Bossis oder Henri Michel ebenso geprägt haben wie die Filme von John Carpenter, George Romero oder Brian De Palma, erwartete ich gespannt den Start deines Films, weil ich ahnte, dass er eine Brücke zwischen meinen beiden Leidenschaften schlagen würde – zudem rächte ich mich en passant an *Escape to Victory* (1981), *Coup de tête* (1979), *A mort l'arbitre* (1984) und allen anderen unwahrscheinlichen Filmen, die versucht haben, ein Fussballspiel festzuhalten.

Zinédine Zidane in Realzeit. 17 Kameras sind auf den Spieler gerichtet. Diese Idee ist einfach und genial. In einem Interview zitierst du als Inspirationsquelle einen Satz von Pasolini über die Notwendigkeit, die Zahl der Blickwinkel zu vervielfachen, aus denen ein Ereignis betrachtet wird, um dessen Sinn begreifen zu können und die Tragweite zu erfassen. Pasolinis Bemerkung bezog sich auf den 8-mm-Film über die Ermordung John F. Kennedys und das frustrierende Gefühl, das Ereignis nur aus einem einzigen Blickwinkel verfolgen zu können, da die Kamera zu keinem Zeitpunkt Sequenzen festgehalten hat, die es vielleicht er-

---

*LUC LAGIER* ist Filmkritiker und Autor von *Mille yeux de Brian De Palma* (Editions Cahiers du cinéma, 2008) und Regisseur von Dokumentarfilmen, zuletzt *Nouvelle vague, vue d'ailleurs* (Arte, 2009).

*PHILIPPE PARRENO, JUNE 8, 1968, 2009, film stills, 70 mm film, approx. 8 min. / 8. JUNI, 1968, Filmstills, 70-mm-Film, ca. 8 Min.*



*PHILIPPE PARRENO, JUNE 8, 1968, 2009, film still / 8. JUNI, 1968, Filmstill.*

laubt hätten, wesentliche Fragen zu beantworten: Wer hat geschossen, von wo, und wie viele Male?

Aus dieser Ur-Frustration sind ein Grossteil der paranoischen US-amerikanischen Filme der 60er- und 70er-Jahre und insbesondere die Brian De Palmas, über den ich schon viel geschrieben habe, hervorgegangen. Dein Film über Zidane würde sich also ganz selbstverständlich in diese Reflexion über die Wahrheit der Bilder einreihen. Wie du siehst, Philippe, betrat ich an jenem Tag Ende Mai 2006 den Kinosaal, in dem dein Film lief, wachen Geistes und mit dem Wunsch, es mit einem «theoretischen» Film intellektuell aufzunehmen.

Doch alles zerplatzte in (knapp) 90 Minuten. Denn entgegen allen Erwartungen war meine Reaktion auf deinen Film körperlich, irrational, klaustrophob, kurz, eine echte Angsterfahrung, wie ich sie früher bei den Horrorfilmen meiner Jugend gehabt hatte und mit der ich, wie ich meinte, nie wieder konfrontiert sein würde. ZIDANE, UN PORTRAIT DU 21ÈME SIÈCLE kam mir wie ein Horrorfilm vor. Ein echter.

Wann das Ganze gekippt ist? Möglicherweise schon, als das Logo von Universal auf einem gefilmten TV-Monitor erschien, als Zeichen dafür, dass dein Film von Anfang an dem offensichtlichen Weg nicht folgen würde, dass eine Abweichung im Gange war, etwas bereits aus dem Lot geriet.

Und dann, nach dem Anfang des Spiels, der ebenfalls von einem Monitor abgefilmt war, kamen deine Bilder: Zidane auf Menschenhöhe, vom Spielfeld aus gesehen, in Nahaufnahme; Bilder anderer Art, wie Überblendungen, Kurzschlüsse, die das baldige endgültige Umkippen in eine Parallelwelt ankündigen, die nicht mehr denselben Regeln gehorcht.

Zweifellos waren deine Bilder nicht mehr aus demselben Stoff, hatten nicht mehr dieselben Farben, dieselbe Leuchtkraft, dieselbe sonore Dichte; die Zeit schien anders zu laufen als vorher, die Bildausschnitte, die Schnitte waren vollkommen anders geworden. Das Spielfeld von San Bernabéu hatte sich plötzlich in ein graues, mondhaftes Niemandsland verwandelt, eine Negativ-Raum-Zeit, eine düstere, beklemmende, gefährliche Welt. Zidane fand sich jetzt alleine im Bild wieder, während ausserhalb des Bildfeldes versteckte Silhouetten herumschlichen, jederzeit zum Sprung bereit. Eine neue Fiktion konnte beginnen …

Vor den Augen der 17 Kameras die ersten Gesten von Zidane, seine ersten Kontrollen, seine ersten Sprinte, seine ersten Kontakte mit dem Gegner, flüchtig und brutal, die mir gezeigt haben, was das Fernsehen bis zu diesem Zeitpunkt niemals wiederzugeben imstande gewesen war: dass Fussball mit Angst einhergeht. Dass es darum geht, Raum und Zeit zu gewinnen. Den Ball zu kontrollieren, ihn zwischen den Füssen zu behalten, zieht alle Missgunst auf sich, ja reizt die ganze Meute, auf einen loszugehen. Das Ziel besteht nun darin, den Gegner in Schach zu halten und ihn abzudrängen. Es ist eine Geschichte von Beute und Angreifern.

Es ist bekannt, dass die Grossaufnahme der Feind der Angst ist. Sie ermöglicht Beherrschung und Voraussicht, gewährt einen Vorsprung. In ZIDANE, UN PORTRAIT DU 21ÈME SIÈCLE keine Spur davon. Du beschliesst, Zidane den ganzen Film über in enge, klaustrophobe, Angst einflössende Bildausschnitte einzusperren, die Lichtjahre von den «weiträumigeren» Übertragungen entfernt sind, die das Fernsehen unterbreitet. Wo ist da der Ball? Wo sind die Gegner? Wo sind die Totalen? ZIDANE, UN PORTRAIT DU 21ÈME SIÈCLE beschreibt eine umzingelte, eingesperrte Figur in Bildausschnitten, in denen das Nichtvorhandene spukt, sprich die Gegner, die sich hier in furchterregende Silhouetten mit verschwommenen Umrissen, schnelle stumme Schatten verwandelt haben, die man niemals in voller Grösse sieht, von denen man aber die ganze Zeit spürt, dass sie jeden Moment und ohne Vorwarnung ins Bild springen können. Die Finten von Zidane kamen mir dann vor wie Versuche, sich eine kurze Atempause zu gönnen, ein paar Sekunden Freiheit, ein paar Quadratmeter Lebensraum zu gewinnen, Luft zu schöpfen. Versuche, die immer verzweifelter wurden, je erschöpfter er war und je mehr ihm der Atem ausging. Es ist dieses Gefühl des Erstickens, das ich angesichts des Films gespürt habe, Philippe, dieses Gefühl, mich, weil mir keine andere Wahl blieb, mit einer Figur identifiziert zu haben, die in einen zu engen Filmrahmen eingesperrt wurde, umzingelt von entmenschlichten Gegnern, warum nicht Zombies, einer Figur gefolgt zu sein, die sich in einem unentwirrbaren Irrgarten verirrt hat und wie der letzte Überlebende einer zu Ende gehenden Welt für immer in einer apokalyptischen Kulisse herumirrt.

*Tag für Tag war es dasselbe. Jede Nacht führte mich wieder an jenen Schreckensort. Ich habe versucht, mich bei Anbruch der Nacht nicht zu bewegen, aber ich muss wohl schlafwandeln, denn ich erwache stets, sowie das Schreckenswesen vor mir im blassen Mondschein heult, und ich drehe mich um und fliehe wie von Sinnen. Guter Gott! Wann werde ich erwachen?*[1)]

Lieber Philippe, wie du dir vorstellen kannst, habe ich mir deine neue Ausstellung «8 juin 1968 – 7 septembre 2009» nicht entgehen lassen und bin mit deinem Film über Zidane im Hinterkopf und in Erwartung vergleichbarer Empfindungen hingegangen. Doch wie jeder gute Kinogänger, der in einen Horrorfilm geht, war ich auf der Hut, misstrauisch, allemal vorgewarnt.

Mich erwarteten ein roter Teppichboden, ein Weihnachtsbaum in einer Ecke, ein Monitor in der Mitte und SPEECH BUBBLES (Sprechblasen, seit 1997) an der Decke … Diese SPEECH BUBBLES kannte ich bereits, allerdings nur von Photos. In dem beklemmend leeren Ausstellungsraum assoziierte ich sie sofort mit Insektengewimmel – Kakerlaken, Würmern, Fliegen, Bienen –, das so oft den Auftakt von Horrorfilmen bildet: als Vorzeichen dafür, dass etwas aus dem Lot geraten wird; gleich einer Warnung durch die in helle Aufregung versetzte Natur, die das unmittelbar bevorstehende Grauen schon spürt.

Deine SPEECH BUBBLES haben mich aber auch daran erinnert, dass es an unsteten, unangenehmen, potenziell gefährlichen Orten wie in deinem Ausstellungsraum nicht immer ausreicht, nach rechts und nach links, nach vorne und nach hinten zu schauen, sondern dass man seine Augen wirklich überall haben muss und niemals vergessen sollte, auch den Kopf zu heben.

Roter Teppich, leerer Raum, SPEECH BUBBLES – alle Voraussetzungen waren gegeben, eine neue Fiktion konnte beginnen … 8 JUIN 1968 – in dem rund zehnminütigen Film rekonstruierst du auf deine Weise die Zugfahrt des Sarges mit dem Leichnam Robert Kennedys von New York nach Washington wenige Tage nach seiner Ermordung. Die in 70-mm-Format festgehaltenen Bilder der Amerikaner, die an der Bahnlinie stehen und den Trauerzug vorbeifahren sehen, treten vierzig Jahre später in einen Dialog mit den Archivbildern dieses Ereignisses. Ich erinnere mich, dass ich diese Bilder einmal im Fernsehen gesehen hatte: Sie zeigten eine beeindruckende Menschenmenge, aber ohne jemals eine einzelne Gestalt oder ein Gesicht zu fokussieren, was auf die Geschwindigkeit des fahrenden Zuges zurückzuführen ist. Diese Menschenmenge aus anonymen Gestalten wurde so zu etwas Abstraktem und war vor allem wegen der schieren Anzahl bewegend.

Nichts dergleichen in deinem Film, Philippe. Dein Zug vom 8. Juni 1968 bewegt sich langsam vorwärts, drosselt mehrfach die Geschwindigkeit und droht sogar für einige Augenblicke ganz stehen zu bleiben … Die Menschenmenge entlang der Bahnlinie offenbart ihr wahres Wesen: erstarrte Körper, undurchdringliche, schweigsame Gesichter, die keine Gefühle zeigen, ohne Leben – gleich Automaten, die geradewegs dem Film *Letztes Jahr in Marienbad* (1961) entstiegen zu sein scheinen oder all jenen Horrorfilmen, die mit der Verwechslung der Körper und Identitäten spielen. Diese Automaten haben in mir die Erinnerung an eine traumatische Szene meiner Jugend wachgerufen: Die Zwillingsschwestern aus *Shining* (1981), die der kleine Danny mehrfach in den Gängen des Hotels Overlook kreuzt.

Zwei Mädchen, zwei Marionetten, Photokopien, die mich eines Tages angesehen haben und die mir in deinem Film wieder begegnet sind, Philippe. Angst vor dieser Starre, Angst vor diesen Blicken, die auf mich gerichtet sind, Angst vor dem sich vollziehenden Rollentausch und dem Wechsel der Perspektive zu mir als der Beobachtete, Angst vor dem, was diese Automaten sehen und ich nie sehen werde, Angst vor mir selbst. Diese Automaten funktionieren wie ein Spiegel, der mir nicht nur meinen eigenen Blick, sondern auch meine eigene Erstarrung zurückwirft. Sie brachten mir scheibchenweise zum Bewusstsein, dass ich einen besonders unangenehmen Platz in dieser Fiktion einnahm, nämlich den eines Toten. Im Grunde genommen schilderte 8 JUIN 1968 genauso wie dein Film über Zidane eine langsame, unerbittliche Reise durch den Spiegel, die Zeit der letzten Reise. So erschien mir auch dein neuer Film wie eine Fiktion über das Aus-der-Puste-Kommen und den Verlust von Energie. Der Bildausschnitt leert sich, die Geräusche werden schwächer, die Silhouetten erstarren peu à peu, die Kamera nähert sich ihnen in immer bedrohlicherer Weise – bis zu den beiden letzten Einstellungen.

Die zwei statischen Einstellungen, gefilmt mit einer Kamera, die sich von den Gleisen entfernt hat, sind das Zeichen dafür, dass die Reise zu Ende geht. Kein Zug mehr, keine Bewegung, der Tod beginnt sich des Bildes zu bemächtigen. Die beiden Einstellungen ziehen sich in die Länge, der Abstand zwischen den Schnitten wird grösser wie die Schläge eines Herzens kurz vor dem Stillstand. In der letzten Einstellung rauscht der Wind noch durch das Blattwerk der Bäume, wo der Film schon aufgehört hat zu atmen.
Vorhang.

Mit herzlichem Gruss
Luc

*(Übersetzung: Caroline Gutberlet)*

1) H.P. Lovecraft, *Azathoth*, Vermischte Schriften, übers. aus dem Amerikanischen von Franz Rottensteiner, Suhrkamp-Verlag, Frankfurt a. M. 1989, S. 199 f. (aus dem Fragment *Das Ding im Mondlicht* von 1934).

*PHILIPPE PARRENO, JUNE 8, 1968, 2009, film still / 8. JUNI, 1968, Filmstill.*

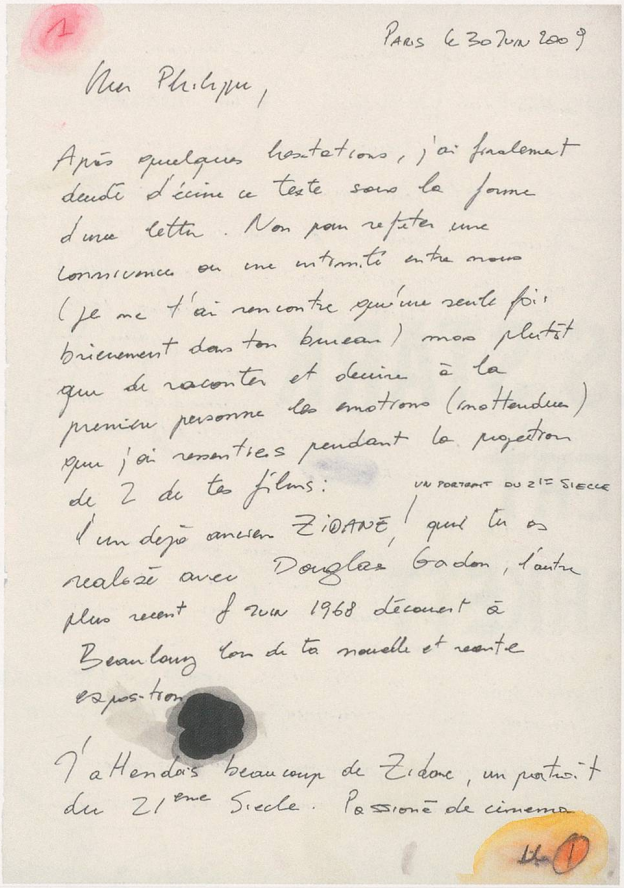
EDITION FOR PARKETT 86

**PHILIPPE PARRENO**

**COLLABORATION, PARKETT #86, 2009**

Single pages from a notebook into which the artist hand-wrote and annotated all of the texts on his work that were commissioned for this Parkett issue.
Black ink on Arches, 16 $^{1}/_{2}$ x 11 $^{3}/_{4}$", framed.
Edition of 27/V, each unique.

Vom Künstler handgeschriebener Text, der in Parkett veröffentlichten Beiträge über sein Werk, Vorder- und Rückseite auf grossformatigem Papier, mit Anmerkungen.
Schwarze Tinte auf Arches, 42 x 29,7 cm, gerahmt.
Auflage 27/V, Unikate.



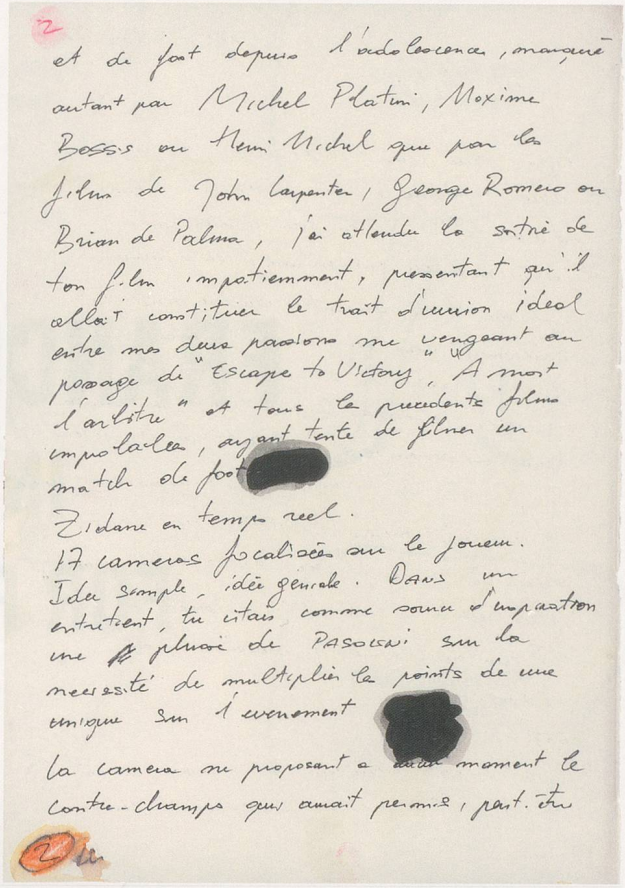
1

PARIS le 30 JUIN 2009

Mon Philippe,

Après quelques hésitations, j'ai finalement décidé d'écrire ce texte sous la forme d'une lettre. Non pour refaire une connivence ou une intimité entre nous (je ne t'ai rencontré qu'une seule fois brièvement dans ton bureau) mais plutôt pour te raconter et décrire à la première personne les émotions (inattendues) que j'ai ressenties pendant la projection de 2 de tes films: UN PORTRAIT DU 21E SIECLE d'un déjà ancien ZIDANE, que tu as réalisé avec Douglas Gordon, l'autre plus récent 9 JUIN 1968 découvert à Beaubourg lors de ta nouvelle et récente exposition [redacted]

J'attendais beaucoup de Zidane, un portrait du 21ème Siècle. Passionné de cinéma



2

et de fait depuis l'adolescence, marqué autant par Michel Platini, Maxime Bossis ou Henri Michel que par les films de John Carpenter, George Romero ou Brian de Palma, j'ai attendu la sortie de ton film impatiemment, pressentant qu'il allait constituer le trait d'union idéal entre mes deux passions me vengeant au passage de "Escape to Victory", "A mort l'arbitre" et tous les précédents films impossibles, ayant tenté de filmer un match de foot [redacted]

Zidane en temps réel.

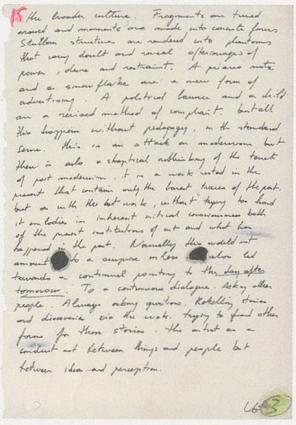
17 caméras focalisées sur le joueur.

Idée simple, idée générale. Dans un entretient, tu citais comme source d'inspiration une phrase de PASOLINI sur la nécessité de multiplier les points de vue unique sur l'événement [redacted]

la caméra ne proposant à aucun moment le contre-champs qui aurait permis, peut-être

Front / Vorderseite

Back / Rückseite



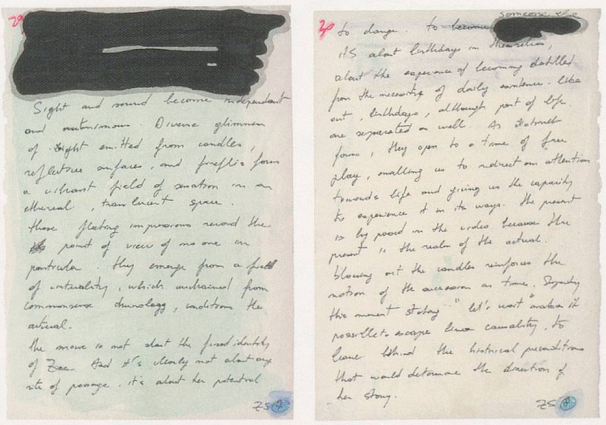
15 the broader culture. Fragments are turned around and moments once outside into concrete forms. Shallow structures are rendered into phantoms that carry doubt and reveal afterimages of power, shame and restraint. At previous centre and as emancipatory are a new form of advertising. A political lament and a child are a revised method of complaint. Football the happiness without pedagogy, in the standard sense. This is an attitude on modernism but there is also a skeptical rebuttal of the romantic of post modernism. It is a work rooted in the present that contains only the faintest traces of the past but as with the best work, without trying too hard it embodies in inherent critical consciousness both of the present contributions of art and what has happened in the past. Normally this would not amount [redacted] a response on [redacted] level towards a continental painting to the day after tomorrow. To a continuous dialogue. Asking other people. Always asking questions. Politically strong and discursive via the work. Trying to find other forms for these stories. The artist as a conduit not between things and people but between ideas and perception.

LG 3

16 This is all connected to Philippe's determination to work with people who he had [redacted] to work with. Then months of filming the dance to give all the kid's ideas to friend alone and unbound searching for formats carry information that cannot be pinned down. Taking the implications of an exchange with an architect, scientist or thinker and removing out those aspects that can be written or read.

Philippe is permanently moving. This had an effect on the young people try to find him. A sense that isn't possibly to be located. There is no [redacted] dematerialisation with the young artists have traditionally been told to work in balance. A general and specific agitation. Content shifting from one scene to another. Then a long look at something specific. This may be why we have seen an increasing turn to cinema within his work. Cinema rather than just use the rules of cinema. This is connected to a sense that everything can be told in a sequence of stories pour round into [redacted] Pre-production and post-production become the dominant modes even when the film is being shot.

LG 4



28 [redacted]

Sight and sound become independent and autonomous. Diverse glimmers of sight emitted from candles, reflective surfaces, and fireflies form a vibrant field of emotion in an ethereal, transient space.

These flashing impressions record the point of view of no one in particular. They emerge from a field of intuitivity, which embraced from commonsense chronology, and from the actual.

The move to not abut the final destiny of Zeen Kaal it's clearly not about any rite of passage. It's about his potential

ZS 4

29 to change. to become [redacted]

it's about birthdays in Marseilles, about the sequence of learning dabbled from the necessity of daily existence. Like out birthdays, although part of life are separated as well. As episodic forms, they open to a time of free play, enabling us to redirect our attention towards life and giving us the capacity to experience it in its ways. The present is by passed in the video because the present is the realm of the actual. Blowing out the candles reinforces the notion of the occasion as time. Signifying the moment "today" let's work within it possibilities escape linear causality. To leave behind the historical preconditions that would determine the direction of his story.

ZS 5