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

Artikel: Carol Bove : the wormhole theory = die Wurmlochtheorie

Autor: Herbert, Martin / Schmidt, Suzanne

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680802

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: 10.12.2025

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

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.

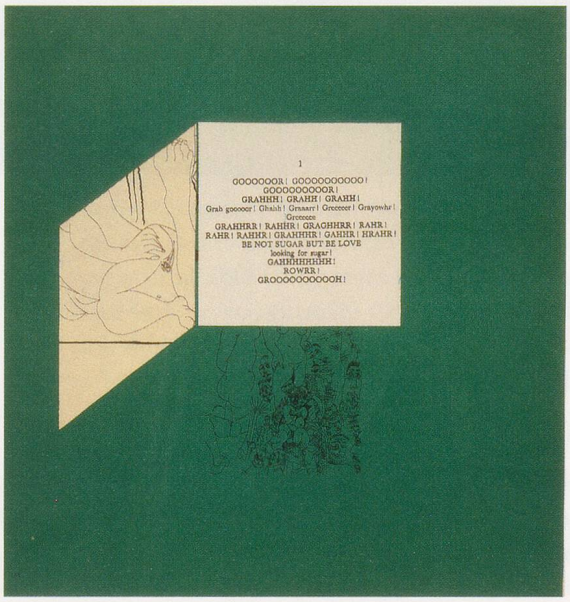
McClure is a sixties icon of sorts, but one with a lot of Beat—that ist to say, a lot of forties and fifties—in him: in 1955 he read at the legendary Gallery Six poetry evening in San Francisco, where the Beats cohered. (The druggy freedoms of the sixties were rehearsed a decade or so earlier by this 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.

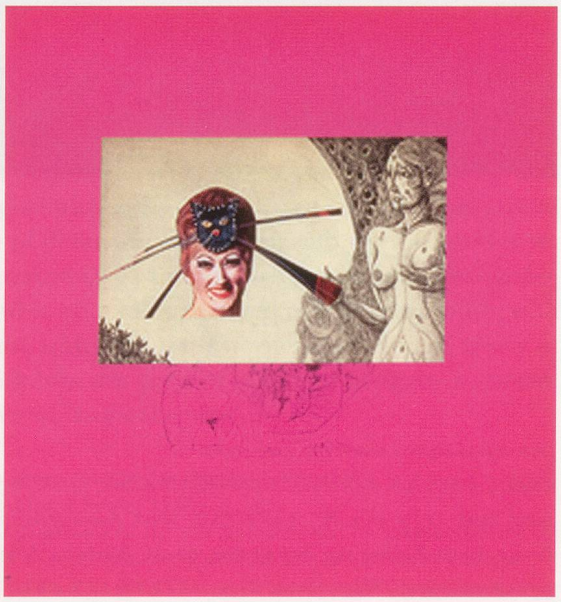
Bove appears fascinated by the idea of Surrealism, and its innovations in particular, as constituting a kind of secret pulse in the sixties and the last century in general. Her "SETTING" FOR A. POMODORO (2005–07), which exemplifies the larger, floor- or stage-bound arrangements of objects Bove has latterly 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?

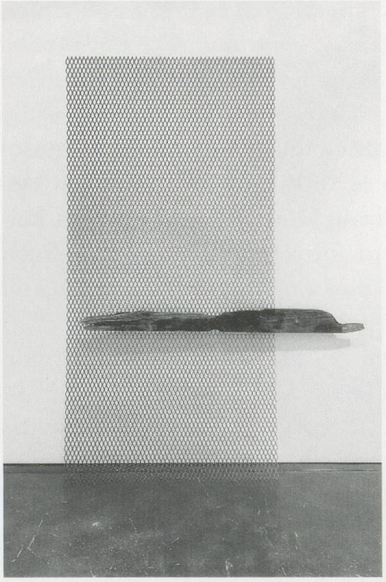
And, if the latter, would that matter? Mainstream taste, Bove implicitly argues, is a double-edged sword. On the one hand, her unraveling of a decade—the one that ended as she was born, leaving her with a sense of having just missed something; the one that feels like a whirlpool at the century's center, 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.

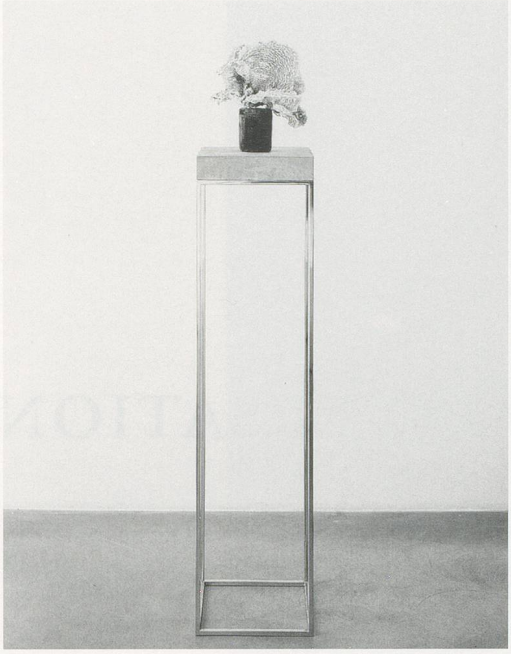
Bove scheint von der Idee des Surrealismus und seinen Innovationen fasziniert zu sein, besonders wenn er als eine Art unterschwelliger Impuls auftritt – wie in den 60er-Jahren und ganz allgemein im letzten Jahrhundert. «SETTING» FOR A. POMODORO («Szenischer Rahmen» für A. Pomodoro, 2005–2007) – ein typisches 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.