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 : style and pastiche : a conversation = Stil und Pastiche : ein Gespräch

Autor: Bove, Carol / Funcke, Bettina / Schmidt, Suzanne

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680803

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: 13.12.2025

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

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.

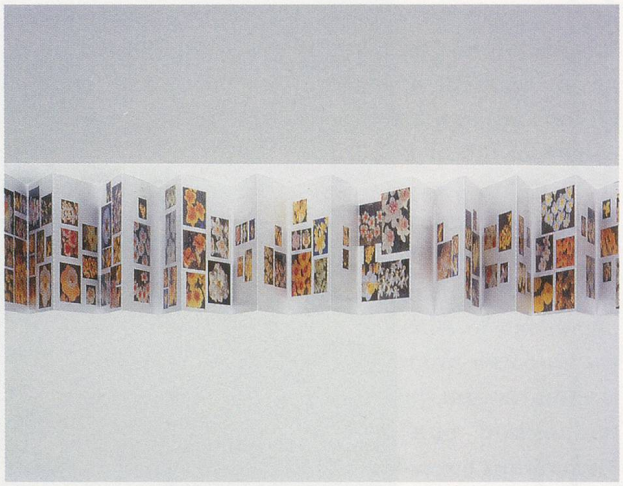
CB: Can you explain the problem of value as relative and differentiating to circuits of exchange?

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.

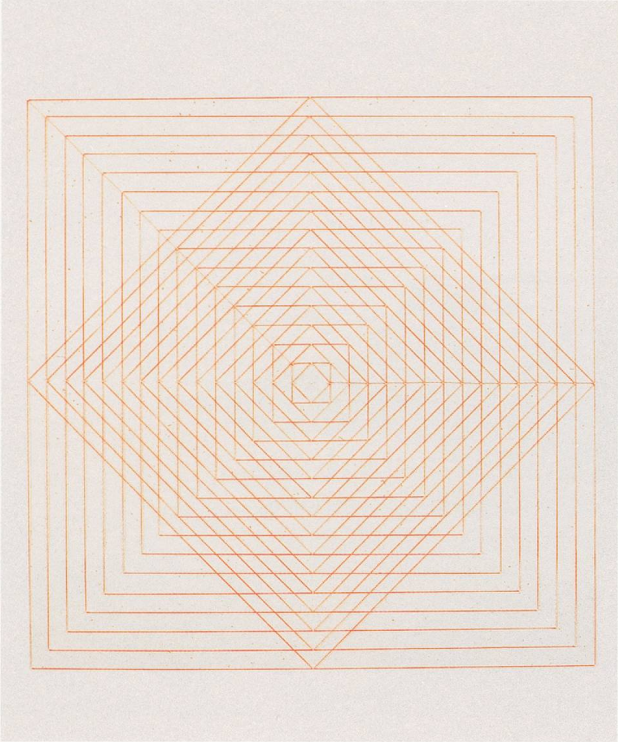
BF: Louise Lawler? Interessant – an sie hätte ich im Zusammenhang mit deiner Arbeit nie gedacht, aber das passt absolut. Wirkt sie besonders inspirierend, weil du die Freiheit hast, ihre zweidimensionale Arbeit in deiner dreidimensionalen Arbeit zu interpretieren, indem du von ihren Photos ausgestellter 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.