**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:** Josiah McElheny : a conversation about overlapping cultural histories of production in art, design and fashion = ein Gespräch über die ineinandergreifenden Kulturgeschichten der Produktion in Kunst, Design und Mode

**Autor:** McElheny, Josiah / Cooke, Lynne / Himmelberg, Wolfgang

**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-680978

**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**

# 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?

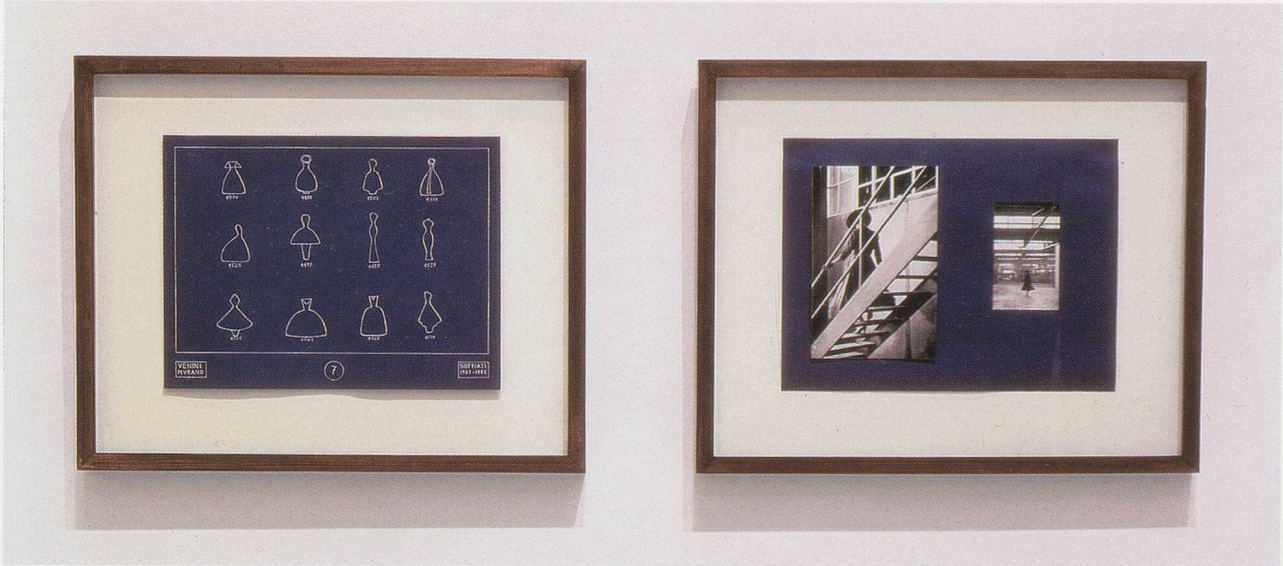
JM: Well, actually, you caught me because what the label really said—I told the story in "my" way—is that the vase was designed by the owner's wife.

LC: Oh.

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

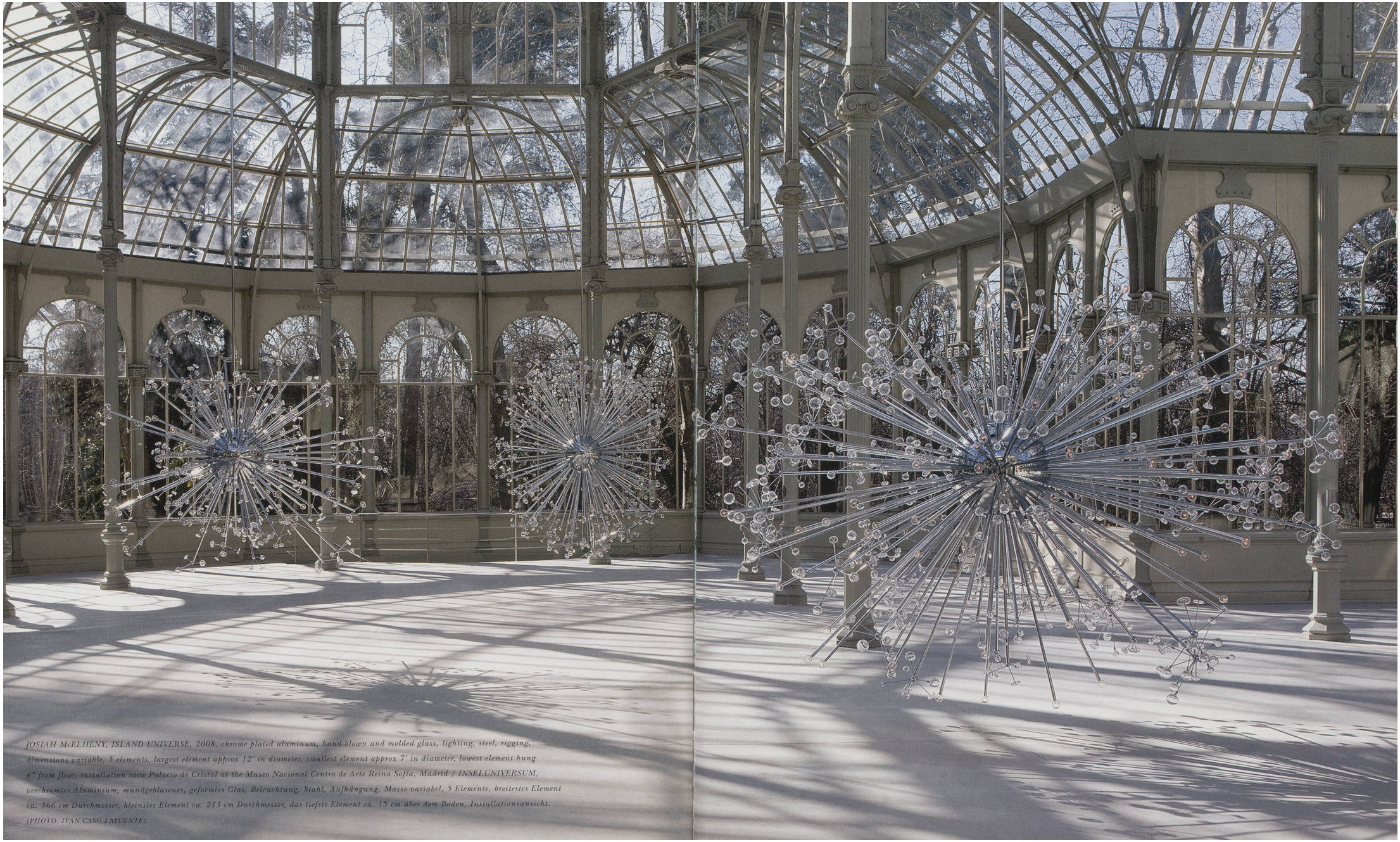
*LYNNE COOKE* is Chief Curator and Deputy Director of the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, and Curator-at-large, Dia Art Foundation, New York.

# 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

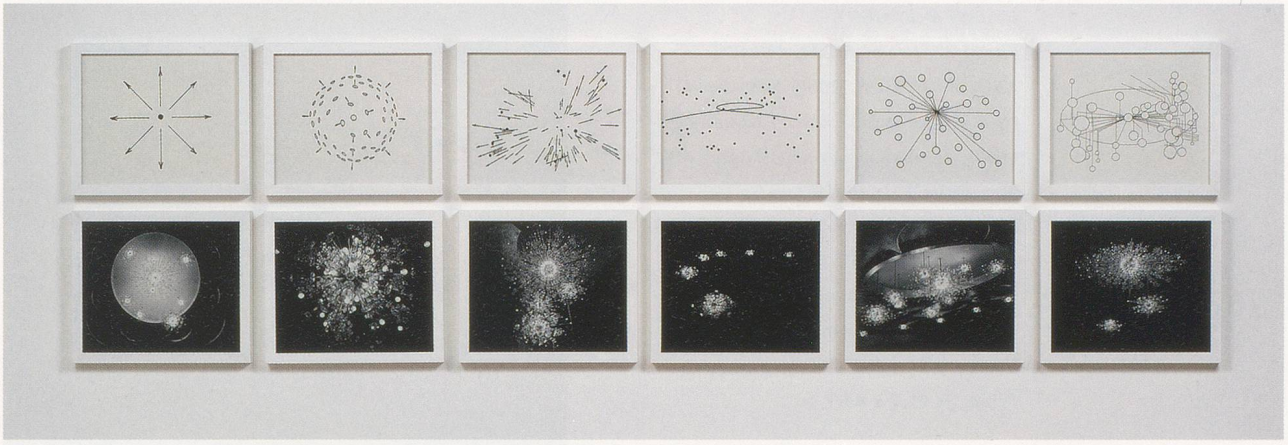
quantities and never achieved any kind of broad influence until much later with Herman Miller or Knoll, or maybe now, with something like Ikea. Take Josef Hoffmann, for instance, whose work was made in small workshops that were located in the same building where he was designing them. Or Charlotte Perriand 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.

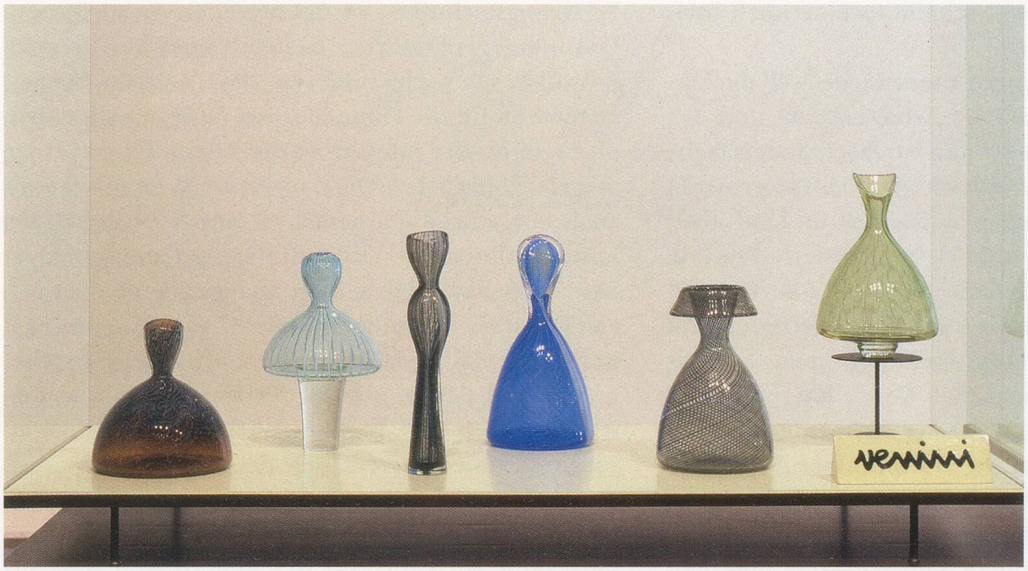
LC: Wir haben diese Arbeit als eine Installation aus Luxusartefakten betrachtet, die zu einer bestimmten Design-Epoche gehören. Was wäre, wenn wir die Perspektive wechseln und sie als Skulptur betrachten? Sollten wir jetzt über die Vasen als nicht-funktionale Objekte sprechen? Betrachtet man sie als 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?

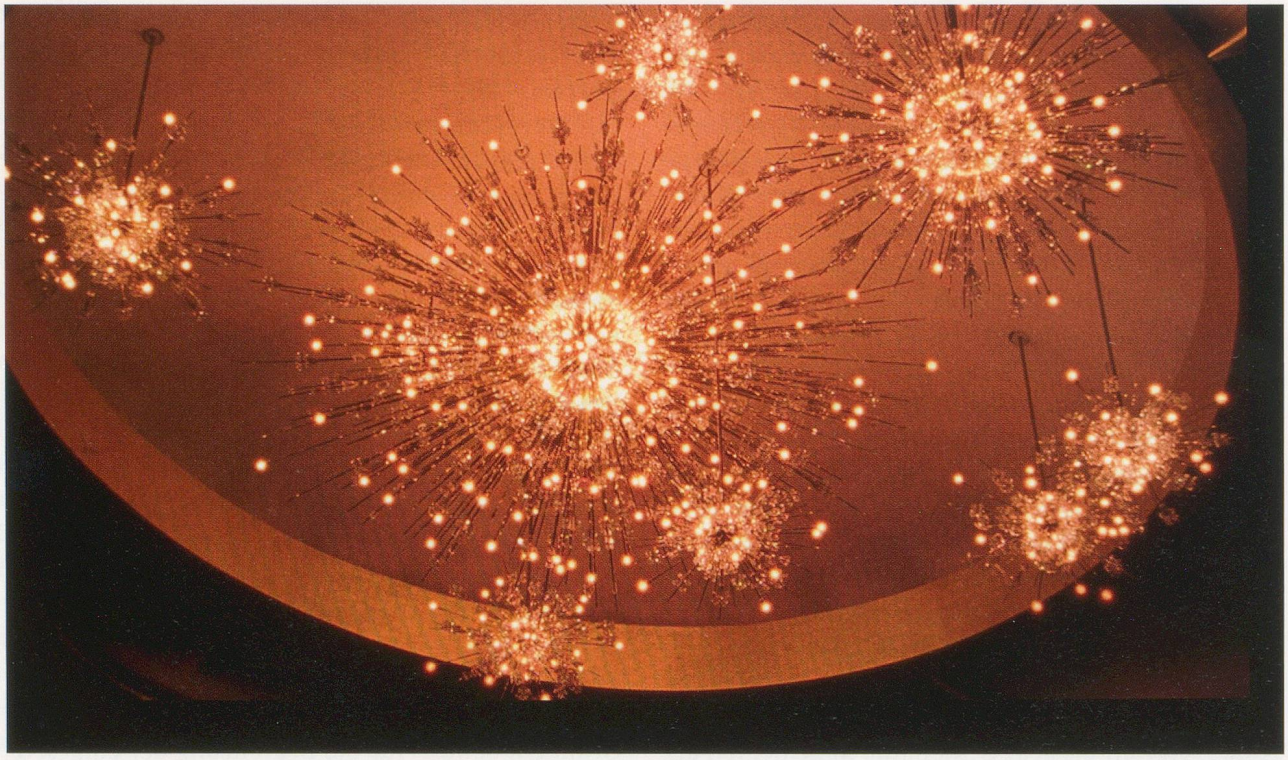
JM: Ich möchte behaupten, dass unser Verständnis dieser Objekte fast immer sachlich falsch ist – die Wahrheit ist oft das Gegenteil dessen, was wir vermuten. Abgesehen von Breuers Stahlrohrmöbeln wurde das meiste, was im Bauhaus entworfen wurde, ebenfalls nur in kleinen Mengen produziert und erreichte 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)*