

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

**Herausgeber:** Parkett

**Band:** - (2011)

**Heft:** 89: Collaborations Mark Bradford, Charline von Heyl, Oscar Tuazon, Haegue Yang

**Rubrik:** [Collaborations] Charline von Heyl, Haegue Yang, Mark Bradford, Oscar Tuazon

### **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:** 31.03.2026

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



## **CHARLINE VON HEYL**

geboren 1960 in Mainz, lebt und arbeitet in New York.

born 1960 in Mainz, Germany, lives and works in New York.

## **HAEGUE YANG**

geboren 1971 in Seoul, lebt und arbeitet in Berlin.

born 1971 in Seoul, lives and works in Berlin.

## **MARK BRADFORD**

geboren 1961 in Los Angeles, wo er lebt und arbeitet.

born 1961 in Los Angeles, where he lives and works.

## **OSCAR TUAZON**

geboren 1975 in Seattle, Washington, lebt und arbeitet in Paris.

born 1975 in Seattle, Washington, lives and works in Paris.







CHARLINE VON HEYL



JOHN YAU

# Aggressive and Cool

## I.

Charline von Heyl's fans are likely to agree on three things: she paints big, ambitious, abstract paintings; she has not developed a signature style, motif, or format, preferring instead to pursue one-of-a-kind paintings; one can always tell if it's a painting by her. Her wildly different paintings have routinely been described as dense visual paradoxes, surprising combinations of deep spaces and flat surfaces that coincide with both sharp and institutional colors. Some critics have focused on her use of art history and different styles, always careful to point out that she is never mimicking, citing, or being sarcastic. While these characterizations are accurate, they only point to the surface of a project that reverberates with the unstable, out of kilter, suddenly changing times we live in. Her uncanny ability to echo reality's disorienting flux is just one measure of her importance.

Rather than trying to untangle the many layers of contradiction in von Heyl's inimitable work, it is far more useful to begin with what she has not done

---

JOHN YAU is an award-winning poet and art critic.

rather than what she has. First, she has aggressively rejected late modernism's familiar, and even traditional tropes: serial production, consistency, and style as a form of branding. Uninterested in linear development, von Heyl's sprawling oeuvre pointedly critiques both capitalism and modernism's promise to deliver progressively better examples to the consumer. She makes no such promise. At the same time she clearly rejects postmodernism's view that painting has died, and that there is little one can do but be ironic and exhibit different versions of its corpse. Instead, by rejecting all totalizing viewpoints, von Heyl becomes anti-institutional in her practice. This, we might remember, has been the dream of painting ever since Edouard Manet exhibited *OLYMPIA* (1863) in the 1865 Paris Salon.

It is Manet who refuses to repeat himself, to work variations on a theme, and to be consistently inconsistent. And it is Manet and Georges Seurat who set a standard few artists could uphold because the material rewards potentially promised by aligning themselves with the paragon of dependability, Claude

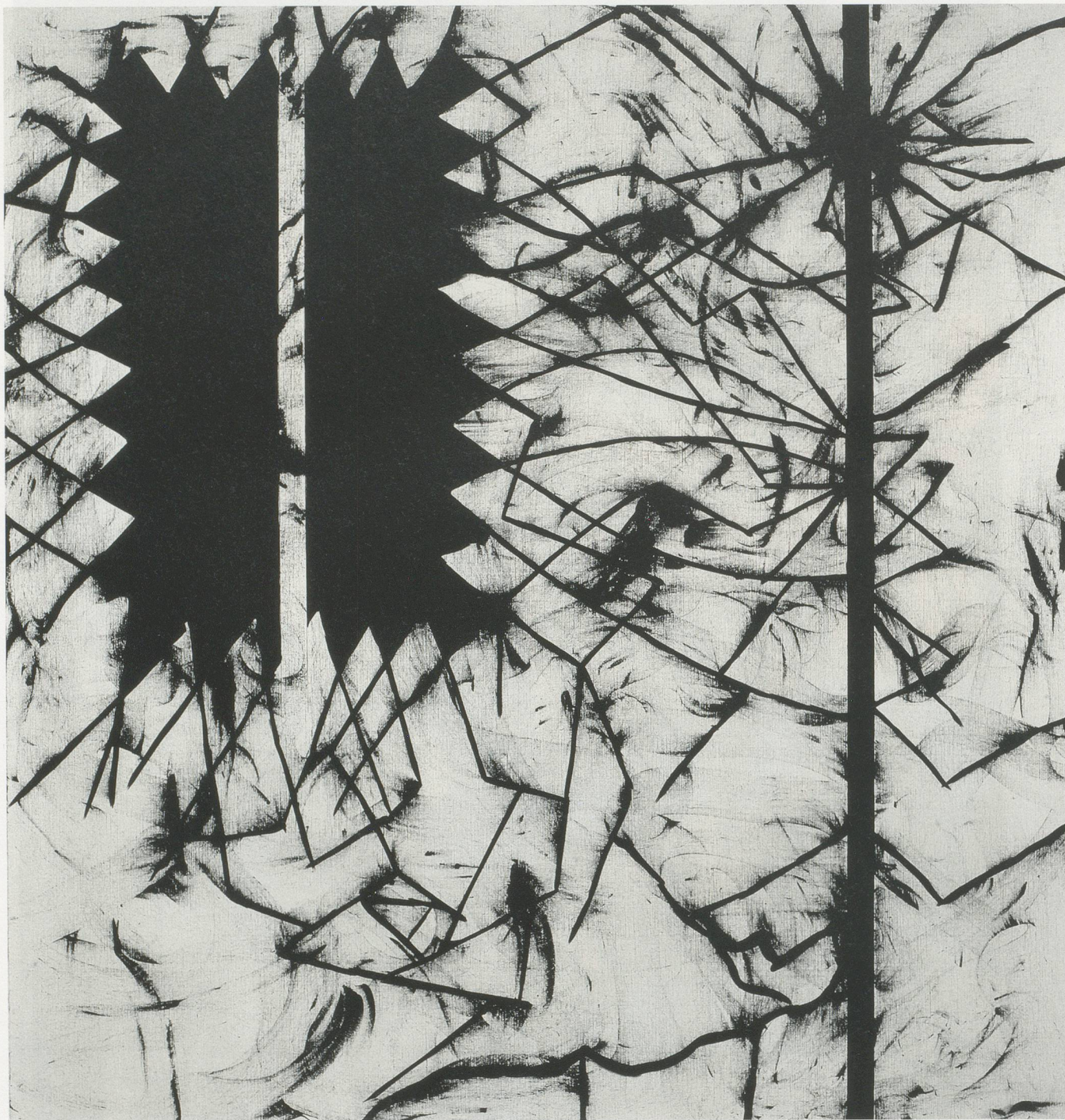
CHARLINE VON HEYL, WOMAN # 2, 2009, acrylic, oil, and charcoal on linen, 82 x 78" / Acryl, Öl und Kohle auf Leinen, 208,3 x 198,1 cm.  
(ALL PHOTOS: COURTESY OF THE ARTIST AND FRIEDRICH PETZEL GALLERY, NEW YORK)



CHARLINE VON HEYL, BOOZO, 2010, acrylic, oil, and charcoal on linen, 60 x 48" / Acryl, Öl und Kohle auf Leinen, 152,4 x 121,9 cm.







CHARLINE VON HEYL, *PLAISIR NOIR*, 2007, acrylic and oil on canvas, 82 x 78" / Acryl und Öl auf Leinwand, 208,3 x 198,1 cm.



Monet, under the banner of modern art were understandably preferable. To be truly anti-institutional one must resist making signature products, which Manet seemed to have understood. When his friend Antonin Proust, forced out of his post as Minister of Arts after less than three months, was able to secure Manet the prestigious Légion d'honneur, the artist said of his critics: "The fools! They've never stopped telling me I'm inconsistent. They couldn't have said anything more flattering."<sup>1)</sup>

## II.

Charline von Heyl is a German painter who has lived in New York since 1994. She was born in Mainz, Germany, in 1960 and studied in Hamburg and at the prestigious Düsseldorf Art Academy. One of her teachers was Jörg Immendorf, who had studied with Joseph Beuys. As an artist, she came of age at a time when America and Europe were dominated by figural painting, much of which was grouped under the rubric of Neo-Expressionism. During the 1980s, Julian Schnabel, David Salle, Francesco Clemente, Jean-Michel Basquiat, and Georg Baselitz were among the best-known artists connected to this tendency. All of these artists had developed a readily identifiable style. In an insightful interview with Shirley Kaneda that appeared in *BOMB* in the Fall of 2010, von Heyl said:

*I have never started with an idea. I'm certainly not interested in depicting anything, but neither am I interested in abstraction for its own sake. It's important not to forget where I come from. Abstraction was absolutely nonexistent in my immediate surroundings in Germany in the '80s. The positions that I was confronted with were of Sigmar Polke, Jörg Immendorf, Martin Kippenberger, and Albert Oehlen. It was a heavily male, very jokey, and ironic stance toward painting. Anarchistic and also quite arrogant.<sup>2)</sup>*

She goes on to say of these artists that, while they were unself-critical,

*they were very critical of German painting, especially Neo-Expressionism. All those neo-primitive painters from Berlin, like Salomé or Rainer Fetting, were looked upon as the enemy. Neo-Expressionism was seen as a signifier of stupidity, and the antidote was irony, mostly in the form of really stupid jokes. I liked the work, I liked the guys, but it wasn't something that I could, or wanted to, do. But I*

*loved the idea that you could be that aggressive and cool via painting! So I started out as a painter in an environment where painting was something very powerful and I actually never lost that feeling. I never doubted painting.<sup>3)</sup>*

At the forefront of a generation of abstract painters who don't doubt painting, von Heyl is one of a handful that have rejected both late-modernist and postmodernist strategies, ranging from the former's emphasis on signature style and stability to the latter's use of parodic citation and appropriation. Once considered radical positions—to use a von Heyl word—these strategies have become, as time passes, ever more traditional if not conservative. In *The Practice of Everyday Life* (1984) Michel de Certeau distinguishes between strategies and tactics. Strategies are repeatable methods based on an overall narrative or totalizing viewpoint, such as "painting is dead." Institutions and institutional thinkers and doers employ them. Tactics, on the other hand, are the anarchic individual's use of any mode of action that is likely to gain an advantage or success.

The strategist believes in order and familiar patterns, while the tactician refuses to conform to the city's controlling grid and behaves unpredictably. Expanding upon de Certeau, one could say that von Heyl is a "walker in the city," someone who refuses to follow the protocol established by the imposing edifices and storehouses of culture (museums and other institutions) and streets (the orderly grid). Instead of making work that is either nostalgic for modernism or satisfied with reiterating painting's death, her recurring tactic is to undo or what she calls "sabotage" a painting in an attempt to "invent an image that has not yet been seen and cannot be named."<sup>4)</sup>

Von Heyl's desire for invention deters her from repeating a particular tactic. As she has said, she wants to "trick [her] mind into being weirder."<sup>5)</sup> In order to do so, she must stay fresh and open throughout the whole process of making a work, and be willing to do something she hasn't done before. The amazing thing is that she is able to do so over and over again. How else can we explain paintings such as *DOUBLE-BEAST* (2010), *PAST GONE MAD* (2009), and *BOOZO* (2010)?

At first glance, the three paintings look more like something that you would see in a very interesting



group show rather than the work of a single artist. The two things the paintings have in common is their unlikely combination of wet (acrylic and oil paint) and dry materials (charcoal, wax crayon, and pastels) and that the palette is urban. Where else but in a city would you find colors that range from industrial greens to bright reds, yellows, and blue? A combination of seemingly incommensurable materials is also true of von Heyl's works on paper where she is apt to combine digital reproduction with stencils, silk-screen, and hand-carved woodcuts—tools used to transfer and repeat a mark, image, or sign. One has a sense that the artist will try any combination, however unlikely, in order to see what happens.

DOUBLEBEAST evokes a mythical creature by the scaled, purple form that fills most of the painting. Because the form stretches from top to bottom and from side to side, we are apt to conclude that it is either an aerial view of an animal hide of immense proportions or the skin of a strange animal mounted on the wall as a trophy. While the purple form connects painting and taxidermy, I don't feel the painting is cynical. In fact, just the opposite—it's as if von Heyl were advancing that the abstract artist is the only one who can capture a mythical creature so fantastic we cannot imagine what it actually looks like. All we have left to gaze at is its skin. Done in the same year, PAST GONE MAD suggests a different aerial view, only in this case it's as if we were looking at a map of some unknown planet where a brown field surrounds the green forms. At the same time, scattered across this painting are black lines radiating from different center points, like abstract starbursts or explosions. Somehow all of these different things and materials go together, but we cannot say why in any definitive way. Each time we begin to find something concrete, however farfetched, that a von Heyl painting might resemble, it pushes back against language, refusing to be domesticated by it. This friction provokes this viewer, at least, to look longer and to speculate upon such implausible yet oddly logical connections as the ones linking an abstract painting to a dragon's skin.

In BOOZO, the black triangles and ragged black shapes partially cover and are also part of the intertwining off-red, yellow, and blue shapes. In trying to determine where some of the black shapes are

CHARLINE VON HEYL, *DOUBLEBEAST*, 2010, acrylic, oil, and charcoal on canvas, 82 x 78" / Acryl, Öl und Kohle auf Leinwand, 208,3 x 198,1 cm.

located, the viewer leaves the entirety of the painting behind and becomes engaged by the interaction of specific forms and spatial ambiguity. The figure-ground relationship becomes a dance in which exchanges and shifts of all kinds take place, causing the eye to constantly refocus. Seeing is not about naming, but about the pleasure of being lost in a visual world where names are kept at a distance. This is what I was getting at earlier when I stated that von Heyl is able to echo the disorienting flux of everyday life. Her paintings feel particularly urban. The jagged shapes and figure-ground confusion of BOOZO evoke the palimpsest walls we walk past, but they neither replicate nor parody them.

In a media-saturated age dominated by narratives regarding the death of painting, the death of the author, and the end of art, as well as a belief that the visual has been downgraded to something akin to background noise, Charline von Heyl refuses to succumb to these institutions of power. She believes that painting cannot be turned into discursive language and therefore cannot be made into a story, a consumable product. In doing so, she refuses all the resolutions and refuges that mainstream society is all too happy to offer in exchange for her autonomy. Instead, her paintings open onto a space where the artist transforms the grittiness of urban life pummeled by the news of explosions and catastrophes into a realm of imagination and speculation. Her agitation becomes strangely comforting. This is why her work is so important.

1) Sue Roe, *The Private Lives of the Impressionists* (New York: Harper Collins Publisher, 2006), p. 234.

2) Shirley Kaneda, "Charline von Heyl," *BOMB*, No. 113 (Fall 2010), pp. 80–87.

3) Ibid.

4) John Kelsey "1000 Words: Charline von Heyl Talks about Sabotage," *Artforum* XLVII, No. 2 (October 2008), pp. 330–331.

5) Claire Barliant and Christopher Turner, "Painting Paradox," *Modern Painters* (Summer 2009), p. 61.











JOHN YAU

# Aggressiv und Cool

## I.

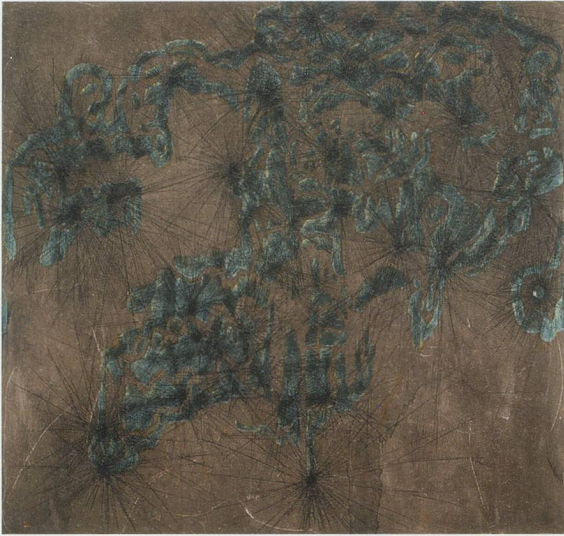
Charline von Heyls Fangemeinde dürfte sich in drei Punkten einig sein: Sie malt grosse, abstrakte Bilder mit hohem Anspruch; Sie hat keinen typischen Stil entwickelt, bevorzugt kein besonderes Motiv oder Format, sondern malt stattdessen lieber weiterhin Bilder, die in ihrer Art einmalig sind; dabei ist immer klar ersichtlich, ob ein Werk von ihr ist. Ihre extrem unterschiedlichen Bilder werden in der Regel als dichte visuelle Paradoxien bezeichnet, als überraschende Mischung aus tiefen Räumen und zweidimensionalen Flächen in Verbindung mit schrillen und gängigen Farben. Manche Kritiker haben ihre Bezugnahme auf die Kunstgeschichte und diverse Stile unter die Lupe genommen und dabei immer hervorgehoben, dass sie niemals etwas nachäfft, zitiert oder sarkastisch herablassend behandelt. Zwar treffen diese Charakterisierungen durchwegs zu, aber sie kratzen lediglich an der Oberfläche eines Entwurfs, in dem die unruhigen, aus den Fugen geratenen, wechselhaften Zeiten, in denen wir leben, mitschwingen. Die unheimliche Fähigkeit dieser Künstlerin, den verwirrenden Fluss der Realität wi-

derzuspiegeln, ist ja gerade ein massgebliches Element ihrer Bedeutung.

Statt zu versuchen, die vielen widersprüchlichen Schichten in von Heyls unnachahmlichem Werk zu entwirren, ist es wesentlich aufschlussreicher, bei dem anzusetzen, was die Künstlerin nicht tut, als bei dem, was sie tut. Erstens hat sie die vertrauten, ja sogar traditionellen Tropen des späten Modernismus entschieden verworfen: die serielle Produktion sowie Kontinuität und Stil als Markenzeichen. Von Heyls nach allen Seiten wucherndes Œuvre ist jeder linearen Entwicklung abhold und kritisiert die Verheissungen des Kapitalismus und der Moderne, dem Verbraucher immer mehr und Besseres zu liefern. Sie verspricht nichts dergleichen. Gleichzeitig lehnt sie die postmoderne Ansicht entschieden ab, dass die Malerei tot sei und einem nichts anderes übrig bleibe, als eine ironische Haltung anzunehmen und diverse Varianten ihres Leichnams auszustellen. Stattdessen hat von Heyl durch das Verwerfen jedes summarischen Blickwinkels eine anti-institutionelle Kunst entwickelt. Das ist, wie man sich erinnert, der Traum der Malerei, seit Edouard Manet im Pariser Salon von 1865 seine OLYMPIA (1863) präsentierte.

JOHN YAU ist ein preisgekrönter Dichter und Kunstkritiker.





CHARLINE VON HEYL, PAST GONE MAD, 2009, acrylic, oil, charcoal, and wax crayon on linen, 82 x 86" / Acryl, Öl, Kohle und Ölkreide auf Leinen, 208,3 x 218,4 cm.

Manet war es, der sich nicht wiederholen wollte, der keine Variationen zu einem Thema abliefern, sondern konsequent inkonsequent sein wollte. Und Manet und Seurat setzten einen Massstab, den nur wenige Künstler aufrechtzuerhalten vermochten, weil die materielle Belohnung, die winkte, sofern man sich am Inbegriff der Verlässlichkeit, Claude Monet, orientierte, verständlicherweise attraktiver war. Um wirklich anti-institutionell zu sein, muss man der Versuchung widerstehen, typische Werke zu produzieren, das hat Manet offenbar begriffen. Als es seinem Freund Antonin Proust, der nach nicht einmal drei Monaten bereits wieder aus seinem Amt des Kultusministers verdrängt wurde, gelang, Manet den begehrten Orden der Ehrenlegion zu verschaffen, meinte der Künstler über seine Kritiker: «Die Dummköpfe! Sie hörten nicht auf, meine Inkonsequenz zu bemängeln. Ein grösseres Kompliment hätten sie mir gar nicht machen können.»<sup>1)</sup>

## II.

Charline von Heyl ist eine deutsche Malerin, die seit 1994 in New York lebt. Sie ist 1960 in Mainz geboren und hat ihre Ausbildung in Hamburg sowie an der renommierten Düsseldorfer Kunstakademie absolviert. Einer ihrer Lehrer war Jörg Immendorf,

der seinerseits bei Joseph Beuys studiert hatte. Ihre künstlerische Unabhängigkeit erreichte von Heyl zu einer Zeit, als in Amerika und Europa eine figürliche Malerei bestimmend war, die sich zum grossen Teil unter der Rubrik Neo-Expressionismus zusammenfassen lässt. Zu den bekanntesten Vertretern dieser Richtung zählten in den 80er-Jahren Julian Schnabel, David Salle, Francesco Clemente, Jean-Michel Basquiat und Georg Baselitz. Alle diese Künstler hatten einen leicht zu identifizierenden Stil entwickelt. In einem aufschlussreichen Interview mit Shirley Kaneda, das im Herbst 2010 in der Zeitschrift *BOMB* erschien, meinte von Heyl:

*Ich bin nie von einer Idee ausgegangen. Es geht mir absolut nicht darum, etwas abzubilden, aber ich bin auch nicht an der Abstraktion als solcher interessiert. Es ist wichtig, nicht zu vergessen, wo ich herkomme. Abstrakte Kunst war in meiner unmittelbaren Umgebung im Deutschland der 80er-Jahre absolut inexistent. Die Positionen, mit denen ich mich konfrontiert sah, waren die eines Sigmar Polke, Jörg Immendorf, Martin Kippenberger und Albert Oehlen. Also eine ausgesprochen männliche, sehr humorvolle und ironische Einstellung zur Malerei. Anarchistisch und zugleich ziemlich arrogant.»<sup>2)</sup>*

Des Weiteren sagt sie über diese Künstler, sie seien zwar wenig selbstkritisch gewesen, aber:

*extrem kritisch gegenüber der deutschen Malerei und insbesondere gegenüber dem Neo-Expressionismus. Alle diese neo-primitiven Maler aus Berlin, wie Salomé oder Rainer Fetting, betrachteten sie als ihr Feindbild. Der Neo-Expressionismus galt ihnen als Ausbund an Dummheit und ihr Gegengift war die Ironie, meist in der Form richtig blöder Witze. Mir gefielen diese Arbeiten, ich mochte die Typen, aber es war nicht etwas, was ich tun konnte oder wollte. Doch mir gefiel die Vorstellung, dass man mit Malerei derart aggressiv und cool sein konnte! Ich habe also als Malerin in einem Umfeld begonnen, in dem Malerei etwas sehr Mächtiges war, und tatsächlich habe ich dieses Gefühl nie verloren. Ich habe nie an der Malerei gezweifelt.»<sup>3)</sup>*



An vorderster Front einer Generation abstrakter Maler, die nicht an der Malerei zweifeln, zählt von Heyl zu einer Handvoll von Künstlern, die sowohl die Strategien der Spät- wie die der Postmoderne verworfen haben: von der Betonung des unverwechselbaren Stils und der Kontinuität der Ersteren bis zur Verwendung des parodistischen Zitats und der Appropriation der Letzteren. Diese einst als radikal geltenden Positionen – um einen Ausdruck Charline von Heyls zu verwenden – sind mit der Zeit immer traditioneller, wenn nicht gar konservativer geworden. In seiner Schrift *Die Kunst des Handelns* unterscheidet Michel de Certeau zwischen Strategie und Taktik: Strategien sind wiederholbare Vorgehensweisen, die sich auf einen umfassenden narrativen Zusammenhang oder einen panoptischen Blickwinkel stützen, wie etwa in der Aussage, «Die Malerei ist tot». Strategien werden von Institutionen und institutionell Denkenden und Handelnden angewandt. Im Gegensatz dazu sind Taktiken Erfolg oder Vorteile versprechende Handlungsweisen, die von anarchischen Individuen praktiziert werden.

Der Strategie glaubt an Ordnung und vertraute Muster, während der Taktiker die Anpassung an das urbane Kontrollraster verweigert und sich unberechenbar verhält. Gestützt auf de Certeau könnte man

sagen, dass von Heyl «zu Fuss in der Stadt unterwegs ist» und sich weigert, das Protokoll zu befolgen, welches die imposanten Bauten und Lagerhäuser der Kultur (Museen und andere Institutionen) sowie die Strassen (deren regelmässiges Raster) vorschreiben. Statt Werke zu schaffen, die entweder nostalgisch der Moderne nachtrauern oder sich begnügen, den Tod der Malerei ein weiteres Mal nachzubeten, besteht ihre periodisch wiederkehrende Taktik darin, ein Bild aufzulösen oder – wie sie selbst sagt – «zu sabotieren», indem sie versucht, «ein Bild zu erfinden, das man noch nicht gesehen hat und nicht benennen kann.»<sup>4)</sup>

Von Heyls Erfindungslust hält sie davon ab, eine bestimmte Taktik zu wiederholen. Wie sie selbst sagte, will sie ihr «Denken dazu überlisten, noch bizarrer zu werden».<sup>5)</sup> Damit dies gelingt, muss sie den gesamten Schaffensprozess hindurch wach und offen bleiben, jederzeit bereit, Dinge zu tun, die sie noch nie zuvor getan hat. Das Verblüffende ist, dass ihr dies immer wieder gelingt. Wie sonst wären Bilder wie *DOUBLEBEAST* (Doppelbestie, 2010), *PAST GONE MAD* (Verrückt gewordene Vergangenheit, 2009), und *BOOZO* (2010) zu erklären?

Auf den ersten Blick wirken die drei Bilder eher wie Werke im Rahmen einer interessanten Gruppenausstellung und nicht wie Arbeiten einer einzigen Künstlerin. Zwei Dinge haben aber alle Bilder gemeinsam, nämlich die ungewöhnliche Kombination von nassen (Acryl- und Ölfarbe) und trockenen Materialien (Kohle, Wachs- und Pastellkreide) sowie die urbane Farbpalette. Wo sonst, ausser in einer Stadt, gibt es Farben, die von industriellen Grüntönen bis zu leuchtenden Rot-, Gelb- und Blautönen reichen. Das Zusammenbringen von scheinbar Unvereinbarem findet sich auch in von Heyls Arbeiten auf Papier, in denen sie digitale und handwerkliche Druck-



CHARLINE VON HEYL, *NOW OR ELSE*, 2009,  
acrylic and oil on linen, 82 x 78" / Acryl und Öl  
auf Leinen, 208,3 x 198,1 cm.



techniken (Schablonen, Siebdruck, Holzschnitt) kombiniert. Man hat das Gefühl, die Künstlerin probiere jede noch so unerwartete Kombination aus, um zu sehen, was geschieht.

Aufgrund der geschuppten violetten Form, die fast das gesamte Bild ausfüllt, hat DOUBLEBEAST etwas von einer mythischen Kreatur. Da die Form fast die gesamte Bildfläche bedeckt, neigt man zu dem Schluss, dass es sich entweder um die Aufsicht auf eine gigantische Tierhaut handelt oder aber um die als Trophäe an der Wand aufgespannte Haut eines seltsamen Tieres. Obwohl die violette Form Malerei und Tierpräparation in sich vereint, entsteht nicht der Eindruck, das Bild sei zynisch. Das Gegenteil trifft zu – es ist, als wollte von Heyl uns mitteilen, dass der abstrakte Künstler der einzige ist, der eine mythische Kreatur einzufangen vermag, die derart phantastisch ist, dass wir uns nicht einmal vorstellen können, wie sie wirklich aussieht. Alles, was wir von ihr noch bestaunen können, ist ihre Haut. Das im gleichen Jahr entstandene PAST GONE MAD vermittelt eine andere Ansicht von oben; diesmal ist es so, als schauten wir auf die Landkarte eines unbekannten Planeten, auf der ein braunes Feld grüne Formen umschliesst. Gleichzeitig sind schwarze, von verschiedenen Mittelpunkten ausstrahlende Linien über das Bild verstreut, wie abstrakte Sternexplosionen. Irgendwie passen all diese verschiedenen Dinge und Materialien zusammen, aber man kann nicht mit Bestimmtheit sagen, warum. Jedes Mal, wenn wir uns an etwas Konkretes erinnern fühlen, wie weit hergeholt es auch sein mag, entzieht es sich der Sprache und weigert sich hartnäckig, sich von ihr domestizieren zu lassen. Diese Reibung provoziert den Betrachter, zumindest länger hinzuschauen und über diese unwahrscheinlichen, aber dennoch seltsam logischen Verknüpfungen nachzugrübeln, etwa jene, die ein abstraktes Gemälde mit einer Drachenhaut verbinden.

Bei BOOZO bedecken die schwarzen Dreiecke und gezackten schwarzen Formen teilweise die ineinandergreifenden Formen in abgeblocktem Rot, Gelb und Blau und sind gleichzeitig Teil derselben. Beim Versuch festzustellen, wo genau sich einige der schwarzen Formen befinden, lässt der Betrachter das Ganze des Bildes hinter sich und wird in die Inter-

aktion zwischen spezifischen Formen und räumlicher Uneindeutigkeit verwickelt. Das Verhältnis von Figur und Grund wird zu einem Tanz, in dem allerlei Vertauschungen und Verlagerungen stattfinden, die das Auge zwingen, sich laufend neu einzustellen. Beim Sehen geht es nicht ums Benennen, sondern um die Lust, sich in einer visuellen Welt zu verliehen, in der die Namen auf Distanz gehalten werden. Darauf wollte ich schon früher hinaus, als ich sagte, von Heyl sei in der Lage, den verwirrenden Fluss des Alltagslebens widerzuspiegeln. Ihre Bilder wirken ausgesprochen urban. Die gezackten Formen und das Verwirrspiel um Figur und Grund in BOOZO erinnern zwar an die palimpsestartigen Wände, an denen wir täglich vorübergehen, sind jedoch weder Nachbildung noch Parodie.

In unserem medienüberfluteten Zeitalter, das von Geschichten über den Tod der Malerei, den Tod des Autors und das Ende der Kunst überhaupt beherrscht wird, aber auch dem Glauben frönt, dass das Visuelle zu etwas dem Hintergrundrauschen Vergleichbarem verkommen sei, weigert sich Charline von Heyl, diesen Mächten nachzugeben. Sie ist überzeugt, dass Malerei sich nicht in diskursive Sprache verwandeln lässt und demzufolge nicht zu einer Geschichte, einem konsumierbaren Produkt verarbeitet werden kann. Damit weist sie alle Lösungen und Ausflüchte zurück, die uns die Mainstream-Gesellschaft im Austausch gegen unsere Autonomie nur zu gern anbietet. Stattdessen öffnen sich von Heyls Bilder auf einen Raum hin, in dem die Künstlerin den Streusand des urbanen Lebens, der durch die Nachrichten von Explosionen und Katastrophen pausenlos auf uns einprasselt, in ein Gefilde der Phantasie und Spekulation verwandelt. Ihre Irritation erhält dadurch etwas seltsam Tröstliches. Deshalb ist ihre Arbeit so bedeutend.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Sue Roe, *The Private Lives of the Impressionists*, Harper Collins Publishers, New York 2006, S. 234.

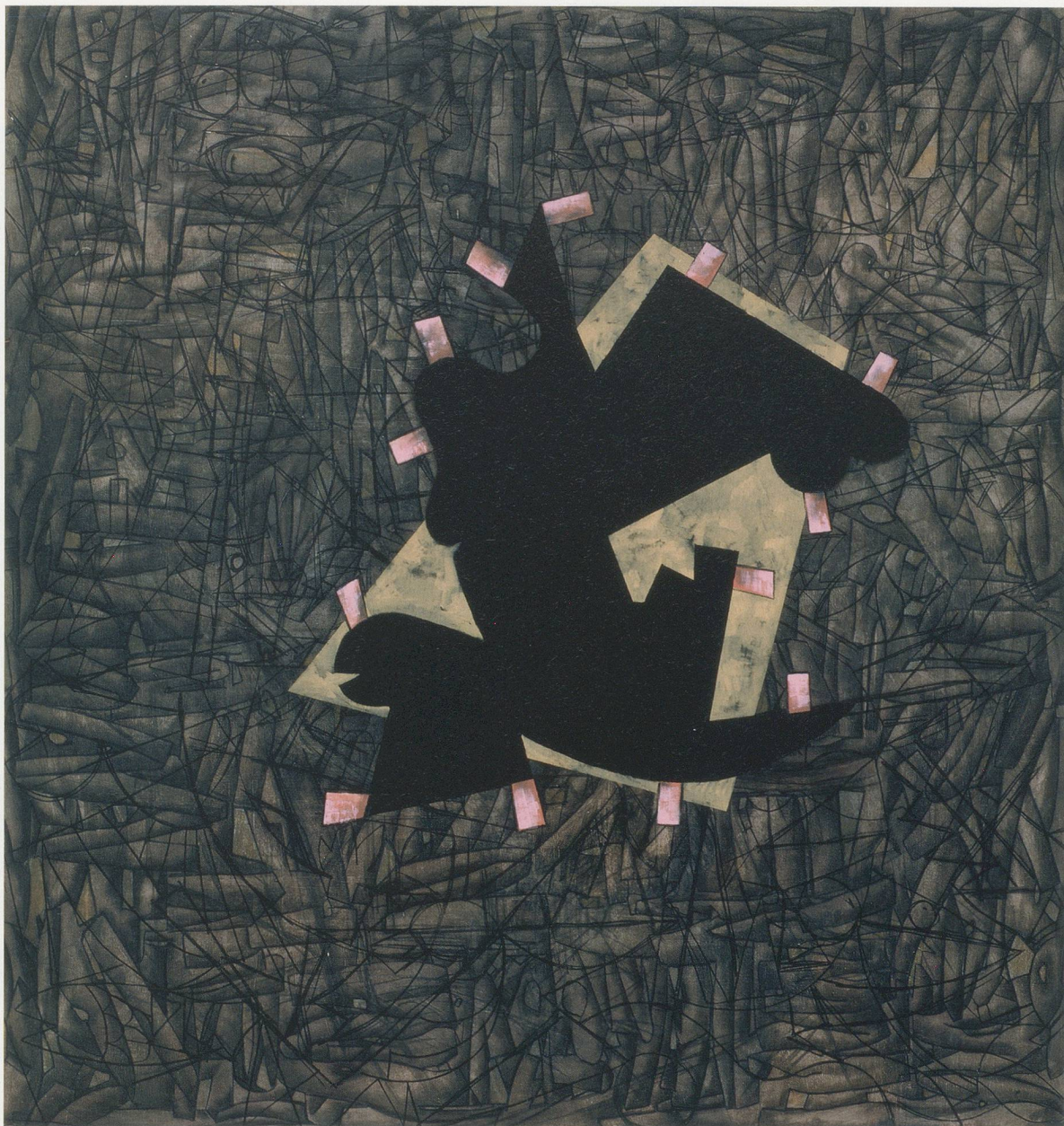
2) Shirley Kaneda, «Charline von Heyl», *BOMB*, Nr. 113 (Herbst 2010), S. 80–87.

3) Ebenda.

4) John Kelsey «1000 Words: Charline von Heyl Talks About Sabotage», *Artforum* XLVII, Nr. 2 (Oktober 2008), S. 330–331.

5) Claire Barliant und Christopher Turner, «Painting Paradox», *Modern Painters* (Sommer 2009), S. 61.





CHARLINE VON HEYL, *REGRETSY*, 2009, acrylic, oil, and charcoal on linen, 82 x 78" /

Acryl, Öl und Kohle auf Leinen, 208,3 x 198,1 cm.



# Mercurial Nature

---

JOAN WALTEMATH

While in front of Charline von Heyl's paintings I find I can revel in a dazzling or somber mood, bright colors or earth tones, turbulent forms or relative calm. Their diversity and mercurial nature are signature, their appearance the last thing to be known.

Each piece sets its own terms, defining the means of approach and departure from the painting's playing field. It's not an "expanded field" but rather a "deep field" that makes its way through time and history taking bits and signs, gestures and images, processes and experiences on an excursion through the multivalent nature of painting's language. Each piece could be paradigmatic of a theory about her whole body of work, but in confronting theory, von Heyl's work makes us aware of the pleasures and limits of theory itself, and very little gets revealed about the paintings. She demands from us another approach.

In *DEHANDS, DEFEATS* (2011) thick black strokes emanate from the painting's upper left corner. Dancing over the surface, they squirm and wiggle like Medusa's headdress. The arms (or perhaps they are more like snakes) seem to recoil from the painting's edge, slipping back into the dense, rich depth at the work's center. It's a complex form, centripetal and centrifugal, ordered by the imperative to reach out. But a seemingly contradictory impulse (or love for paradox) lies at the heart of von Heyl's practice, and her certainty of its core position acts as a stabilizing force in her art.

Von Heyl's work abides a *Zeitgeist*. Each singular painting has been relieved of the burden to justify its existence. The freedom gained is that which allows her to explore the limits of what comes through (from mind to hand) about who we are and what lies in the deeper reaches of the psyche. Her *œuvre* charts the inconsistencies that abound.

On the surface of *SOLO DOLO* (2011) a harlequin pattern undulates, alternately compressed and then expanded, accordion-like. The classic black-and-white diamonds of the

---

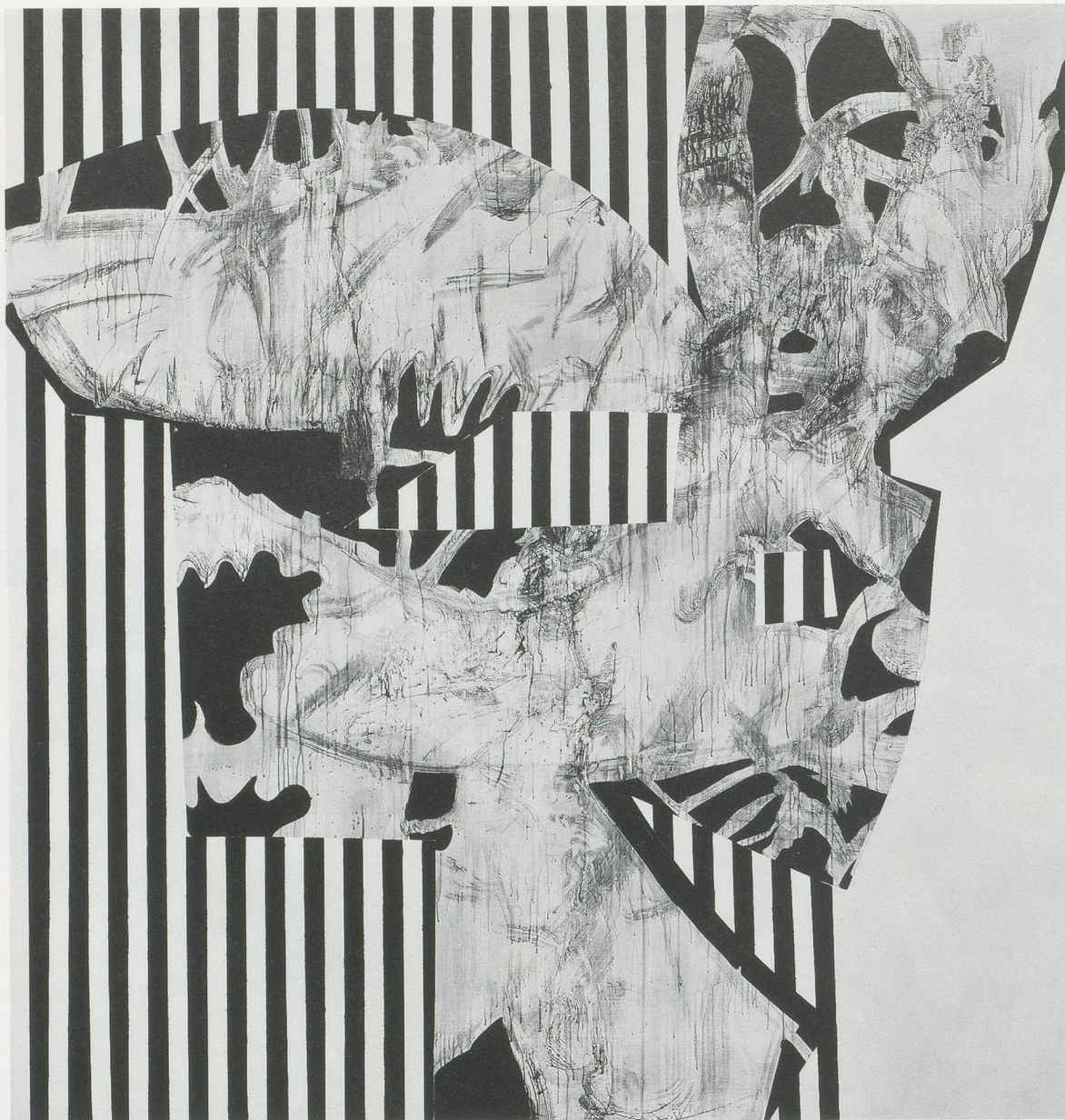
JOAN WALTEMATH is a painter living in New York City.





CHARLINE VON HEYL, *DEHANDS, DEFEATS*, 2011, acrylic on linen, 60 x 62" / Acryl auf Leinen, 152,4 x 157,5 cm.





*CHARLINE VON HEYL, HIBOU HABIBI, 2011, acrylic and charcoal on linen, 82 x 78" / Acryl und Kohle auf Leinen, 208,3 x 198,1 cm.*



pattern pop and dazzle, claiming our vision as the surface breathes. At some point, in the extension from a perfect diamond to where it torques, a pressure is exerted on the plane, the diamond-shaped voids of a net burst through revealing a scumbled, earthy, mineral world operating below.

Moving through the underworld of SOLO DOLO, an outlined ribbon painted in a fleshy color of earth appears, exuding warmth that allows the form to carry us up and around. Many of von Heyl's works feel as if she's taken a step back and let a genie out of a bottle, both to conjure and tame the demons that inhabit an unknown realm while she works nearby, relatively undisturbed. As we gain comfort following the stream of the genie's invisible presence we inevitably light upon the initially obscured, deep section at the painting's center. The largest consistent piece of the black-and-white harlequin pattern sits neatly astride this darker mass as the genie glides about comfortably.

Upon closer inspection, this underworld has the appearance of dirt rubbed into the broad, tight weave of linen, leaving its bare nubs to shine, and giving the overall surface a metallic sheen. This sleight of hand would be called natural to von Heyl, if her process could be conceived of categorically. But every clue she gives us points to the de-familiarizing or disorienting singular.

As time passes, new aberrations in the painting's field begin to assert their presence. A form looks as if it has been inserted behind the black diamonds in the space that rationally should have been reserved for the white ones, traversing one diamond to the next. Then, just as the illusion of roundness (with its perceived dimensionality) punctures the flat pattern of white, it subverts the terms set up by the pattern. The terms are what caused this to remain invisible for as long as it took to embrace and digest the logic of the whole; a logic that started to warp in sync with the conventional parameters of a familiar harlequin pattern.

No sooner has subversion made itself felt than a square (that should be a diamond) appears, abutting the central zone. The search for other discrepancies takes off at once and is immediately satisfied with numerous similar encounters. And then the scary part arrives. It comes after a long time within the stillness of contemplation, the painting still refusing to sit still, popping and pulling, as I struggle to embrace the contradictions of its irregular heartbeat.

I see what I perceive to be a man's head dropping down. He's hanging, suspended in the hollow below the central dark mass. Here is where other hallucinatory Goya-esque faces slowly emerge from the vicissitudes of paint, its application, and its history. The subliminal terror is comforting in so far as it reveals truths, and yet von Heyl has the wisdom to counterweight the heavy with an absurd playfulness. With the daemons secured behind the harlequin screen, ambiguity reigns, von Heyl affording us the safety of her complex approach. In the end you don't know if she is protecting us or protecting the daemons from us.

Next to the mysterious depth of SOLO DOLO the bright yellow, lavender, turquoise, and beige (or black) of LAZYBONE SHUFFLE's (2011) high-register, contrasting pigments initially make the painting seem upbeat. As the piece starts to unfold, however, it's as if the distinct markings of an eviscerated self make themselves felt. The sensation that lies underneath the joyous sock-patterned medley is fever pitched.

What one assumes to be the painting's ground is on top of a swirling vacated substrate, where lines in lemon-yellow (scratched through black) over ochre drop back to form a fertile ground. Painted as subject, while functioning as subtext, this maneuver indicates to the





CHARLINE VON HEYL, *SOLO DOLO*, 2010, oil and charcoal on linen, 82 x 74" /

Öl und Kohle auf Leinen, 208,3 x 188 cm.

cognoscenti that things are neither to be taken at face value nor figured out by a process of connecting the dots. While there's a tremendous sense of relief in knowing there's nothing we really have to know beforehand, this lack of backstory is terrifying.

The dark, mysterious world that lies next to the upbeat and graphic creates room to feel for a silver lining. It's von Heyl's way of providing cover. For the weary, who would like to proceed apace from one square to the next at the roll of the dice, no rules are broken. Only sunshine and obedience. But for those who want to peer into the depths, she's ready.

In the last gasp, before the soul leaves the body, an indescribable joy fills all corners of the landscape. The memory of what has gone before is no longer with us, only the broad, wide-







open horizon where there is no matter. Violet and lavender strokes become beaks that start to clap and speak to us. On the lower right, squares and rectangles create an overview that marks the distance we have come. In the history of art, Gordon Matta-Clark's severed house *SPLITTING* (1974) tackles a similar subject. Cleaving open the house at the center and lowering it down on cement blocks with a car jack, Matta-Clark risked both his life and the lives of others to perform his architectural last rites.

For those who don't see the epistemological journey to the roots of the human mind as a spectator sport, von Heyl's conscious and obvious game of subversion points in another more accommodating direction. With her array of diverse styles, there are multiple levels at which one can engage her works. Her ability to sustain a condition of not knowing, to relish the language of indeterminacy (where both form and image hover in a state of latency) shows a strength open to the possibilities that the painting itself solicits.

*FLAGBIRD* (2011) is an elaborate illusion. A good part of the canvas is seen as a raw linen ground where in reality the painting is done on pre-primed linen, meaning it should be white not tan. What is on top or underneath is thus mind-boggling and the possibility of gaining a deeper understanding of her painting through the process of its making is fully subverted.

Through the gross and subtle moves they make, her paintings ask us to step out of our skin and reconsider what we are seeing; to question our apprehension of things and reflect on the assumptions and general preconceptions that filter and obscure sight.



CHARLINE VON HEYL, *TIME WAITING*,  
2010, acrylic and oil on linen, 82 x 78" /  
Acryl und Öl auf Leinen, 208,3 x 198,1 cm.



# Quecksilbrige Natur

---

JOAN WALTEMATH

Wenn ich vor Charline von Heyls Bildern stehe, versetzen mich ihre Arbeiten entweder in eine blendende oder in eine trübe Stimmung, ausgelöst durch die grellen Farben oder die Erdtöne, die turbulenten Formen oder die relative Stille. Man erkennt diese Kompositionen zuerst an ihrer geradezu quecksilbrigen Natur und erst zuletzt an ihrer visuellen Handschrift.

Jede Arbeit stellt ihre eigenen Bedingungen und entscheidet, wie sie dem Spielfeld des Bildes näherkommen und entkommen will. Es ist kein erweitertes, sondern ein vertieftes Feld, das sich seinen Weg durch Zeit und Geschichte bahnt und dabei Fragmente und Zeichen, Gesten und Bilder, Prozesse und Erfahrungen aufgreift, um die vielgestaltige Natur der Sprache der Malerei zu artikulieren. Jedes Gemälde könnte als Probe für eine wissenschaftliche Untersuchung des gesamten Œuvres herhalten, aber in der Konfrontation mit der Theorie macht uns ihr Werk auch deren Grenzen bewusst, und die Arbeiten geben nur wenig preis. Sie fordern von uns andere Wege der Annäherung.

Dicke, schwarze Striche strömen von der linken oberen Ecke über die gesamte Bildfläche von *DEHANDS, DEFEATS* (2011), zuckend und schlängelnd wie der Kopfschmuck der Medusa. Die Arme oder Schlangenkörper scheinen vom Rand des Gemäldes zurückzuschrecken, um sich erneut der dichten, satten Tiefe des Mittelgrunds zuzuwenden. Es entsteht eine komplexe, zugleich zentripetale und zentrifugale Form, die strukturiert wird vom allgemeinen Drang, sich auszubreiten. Den Arbeiten von Heyls liegt ein scheinbar widersprüchlicher Impuls (oder eine Affinität zum Paradox) zugrunde, seine zentrale Bedeutung ist eine wesentliche Kraft ihrer Kunst.

Von Heyls Arbeiten sind einem Zeitgeist verpflichtet, der das einzelne Werk von der Pflicht erlöst, seine Existenz rechtfertigen zu müssen. Die Künstlerin wird somit frei, die Grenzen dessen zu erforschen, was der Geist an die Hand weitergibt und uns mehr darüber erzählt,

---

JOAN WALTEMATH ist Malerin und lebt in New York.



wer wir sind und was in den tieferen Schichten unserer Psyche verborgen liegt. Diese Unzahl der Widersprüche katalogisiert Heyl in ihren Werken.

Die Oberfläche von SOLO DOLO (2011) wellt ein verzerrtes Rautenmuster, hier zusammengeschoben, dort akkordeonartig auseinandergezogen. Das klassische Schwarz-Weiss-Muster springt kraftvoll ins Auge und zwingt den Blick, dem Atem des Malfilms zu folgen. Von der perfekten Raute steigt das Drehmoment bis zu jenem Punkt, an dem die Leerstellen des Musters unter der Spannung aufreissen und Lasuren einer erdigen, mineralischen Unterwelt freilegen.

Diese Unterwelt durchzieht ein konturiertes Band in den Fleischfarben der Erde. Die von der Form ausgestrahlte Wärme ist stark genug, uns mitzunehmen und davonzutragen. Viele Werke von Heyls erwecken den Eindruck, die Künstlerin hätte im Atelier einen Schritt zurück gemacht und dann den Geist aus der Flasche gelassen, um Dämonen aus fremden Regionen zugleich zu beschwören und zu bannen, während sie daneben ungestört weiterarbeitet. Wenn wir uns gefasst dem Strom der unsichtbaren Präsenz des Geistes anvertrauen, treiben wir in die Bildmitte, wo sich ein verborgener Abgrund auftut. Das grösste zusammenhängende Stück des Schwarz-Weiss-Musters ruht auf dieser dunklen Masse, während der Geist zwanglos umhergleitet.

Bei näherer Betrachtung wirkt die Unterwelt wie Erde, die in die grobe, feste Leinwand gerieben wurde. Die polierten Noppen verleihen der Erde einen metallischen Glanz. Man könnte diesen Kunstgriff «natürlich» nennen, wenn es anginge, Heyls Malprozess zu generalisieren. Führt doch jede Spur, die sie hinterlässt, in eine verunsichernde Singularität.

Nach einiger Zeit machen sich neue Ungereimtheiten bemerkbar. Eine Form erscheint, als sei sie hinter den schwarzen Rauten eingefügt worden, in einem Raum, der den weissen Flächen vorbehalten schien, diese Flächen scheinen von der Form durchquert zu werden. Wenn die Illusion einer körperhaften Rundung mit der Flächigkeit des weissen Musters kollidiert, durchkreuzt sie die Geometrie des Musters und bleibt so lange unsichtbar, solange der Betrachter darum ringt, die Logik des Ganzen zu erfassen – eine Logik, die mit der Verbiegung der konventionellen Parameter des Karomusters begann.

Kaum haben wir diesen Sabotageakt aufgespürt, taucht direkt am Mittelbereich ein Quadrat auf, das eigentlich rautenförmig sein sollte. Man beginnt nun, nach weiteren Anomalien zu suchen und wird sofort mit mehreren ähnlichen Funden belohnt. Und dann kommt der Schock – nach langem Stillhalten in der Kontemplation dieses Gemäldes, das selbst nicht zur Ruhe kommen will, das platzt und zerrt, um mit den Widersprüchen fertig zu werden, die sein unregelmässiger Herzschlag sind.

Ich erkenne die Form eines menschlichen Kopfes. Er baumelt in der Leere hinter der dunklen zentralen Masse, wo weitere goyaeske Gesichter aus den Wirren der Farbe heraufdämmern, aus deren Geschichte und Schichtung. Der unterschwellige Schrecken ist tröstlich solange er die Wahrheit enthüllt, dennoch ist von Heyl so weise, dem Schweren das absurd Verspielte gegenüberzustellen. Ambivalenz regiert, denn die Dämonen sind sicher gebannt hinter dem Harlequin-Schirm, und die Künstlerin schenkt dem Betrachter die Sichterheit einer komplexen Annäherung.

Die grelle Palette der kontrastierenden Pigmente von LAZYBONE SHUFFLE (2011) – Gelb, Lila, Türkis, Beige und Schwarz – ist der geheimnisvollen Tiefe von SOLO DOLO diametral entgegengesetzt. Der erste muntere Eindruck verflüchtigt sich jedoch, wenn bei längerer Betrachtung die viszerale Kratzspuren durchschlagen. Unter dem heiteren Medley im Sockenmuster schwellt eine fiebrige Textur.





CHARLINE VON HEYL, LAZYBONE SHUFFLE, 2011, acrylic and spraypaint on linen, 82 x 86" / Acryl und Sprühfarbe auf Leinen, 208,3 x 193 cm.







Was man für den Malgrund halten könnte, liegt über einem wirbelnden, entleerten Substrat, in dem zitronengelbe, in Schwarz über Ocker geritzte Linien einen fruchtbaren Bodensatz bilden. Gemalt als Hauptmotiv, obwohl er als Subtext funktioniert, wird der Eingeweihte daran erinnert, die Situation nicht nur nach dem Äusseren zu beurteilen und erst gar nicht zu versuchen, sich ein genaues Bild zu machen oder die einzelnen Elemente zu einem schlüssigen Ganzen zu verbinden. Die Erkenntnis, dass es nichts gibt, was wir im Voraus wissen müssen, ist so erleichternd wie erschreckend.

Das Dunkle, Mysteriöse, das so nahe am Knalligen und Graphischen liegt, schafft Raum, um nach einem Silberstreifen Ausschau zu halten. Das ist die Deckung, die von Heyl uns bietet. Für die Erschöpften, die bei jedem Würfelwurf von einem Feld zum nächsten ziehen, bleiben die Regeln intakt. Nur Sonnenschein und Gehorsam. Für jene, die tiefer blicken wollen, hält sich die Künstlerin bereit.

Im letzten Atemzug, ehe die Seele den Körper verlässt, wird noch der letzte Winkel der Landschaft von einer unbeschreiblichen Freude erfüllt. Die Erinnerung an das früher Vergangene ist nicht mehr – nur der weite, offene Horizont, wo es nichts bedeutet. Violette und lila Striche werden zu Schnäbeln oder Latten, die zu klatschen und sprechen beginnen. Eine Reihe von Quadraten und Rechtecken rechts unten zieht ein Fazit, das die Distanz misst, die wir zurückgelegt haben. Kunstgeschichtlich gesehen, handelt Gordon Matta-Clarks halbiertes Haus SPLITTING (Spalten, 1974) von einer ähnlichen Thematik. Seine in der Mitte gespaltenen Häuser wurden mit einem Wagenheber auf Zementblöcke abgesenkt – er riskierte sein Leben und das der anderen für seine architektonischen Rituale.

Jene, denen die Expedition zu den epistemologischen Wurzeln des menschlichen Geistes mehr gilt als ein blosser Publikumssport, weist das subversive Spiel, das die Künstlerin so bewusst und offen betreibt, in eine angenehmere Richtung. Ihre Kunst mit ihrer ganzen stilistischen Vielfalt ist auf mehreren Ebenen zugänglich. Von Heyls Fähigkeit, in einem Zustand des Nichtwissens auszuharren, die Sprache der Unbestimmtheit auszukosten, in der sowohl Form als auch Bild in Latenz schweben – versunken in einem Akt des Sehens, der auf das Gemälde und darüber hinaus zielt –, bestätigt, dass ihre Kraft offen ist für alle anstehenden Möglichkeiten.

FLAGBIRD (2011) ist eine solche ausgeklügelte Illusion. Ein guter Teil der Leinwand sieht wie unbehandelte Leinwand aus. Da es sich bei dem Bildträger, wie wir wissen, um vorgründiertes Leinen handelt, verwirrt sich die Abfolge der Farbschichten. Der Annäherung an von Heyls Kunst durch Erforschung der Malweise ist somit der Weg verbaut.

Ihre Bilder fordern uns in ihren groben wie feinen Zügen dazu auf, aus uns herauszugehen, das Gesehene zu überdenken, unsere Ahnungen der Dinge zu hinterfragen und alle Meinungen und Vorurteile, die unser Auge trüben und verschleiern, auf die Probe zu stellen.

(Übersetzung: Bernhard Geyer)



# Now or Else

MARY SIMPSON

When French poet René Char writes of a character named Artine who is able to predict which of her comrades will die in battle, the poem enacts a sort of mythological inheritance whereby fighters seek comfort in her augury. Char describes the surreal space Artine occupies within the minds and ears of her listeners as an “absolute awkwardness on both sides,” akin to the precarious moment when a spectator offers a glass of water to a jockey hurtling down a racetrack.<sup>2)</sup> This double-sided awkwardness is a fitting metaphor for encountering a Charline von Heyl painting: in the first ten seconds one is caught within the paradox of seduction—held fast in the intense grip of desire, much like the rushing acceleration of horse and rider, and repelled at the same time.

The stance of a jockey crouched on horseback brings to mind the figurative pose of von Heyl’s WOMAN 2 (2009). A dense black body outlined by a

*The poet has slain his model.*

—René Char, “The Hammer with No Master”<sup>1)</sup>

thin red highlight occupies the central territory of the canvas, initially implying the secondary status of a shadow or a silhouette only to assert the depth of its appearance. The one-armed buxom figure brandishes what appears to be the alchemical sign for woman, while a muted pink and blue diamond pattern pushes through the figure’s legs and torso—background literally forcing its way into foreground. Here is a trickster, a harlequin court jester holding her mock scepter (a bauble in medieval times), wearing the red and white of a jester’s drooping hat, traditionally connoting the ears of an ass. Instead of a face, two vertically stacked mirror shapes confront the viewer, blankly refusing representation. Here is the fool of folklore whose significance remains elusive, delivering messages that deny translation. Here is the figure that playfully taunts the viewer: there is no return of the self-reflexive gaze, no mirror to meet the eye, no eye to meet the eye—only trickster space and non-reflection.

To “play the fool” for von Heyl is to embrace the fearlessness of continually doing the things you aren’t supposed to do, to upend, invert, and fuck with the terms of abstract painting. Directly exposing interiors, flipping background with foreground,

CHARLINE VON HEYL, *IGITUR*, 2008, acrylic, oil, charcoal, and pastels on linen, 82 x 74" / Acryl, Öl, Kohle und Pastell auf Leinen, 208,3 x 108 cm.

MARY SIMPSON is an artist living in New York.











and offering up symbols and signs without direct reference is a risky and distinctly feminine act. Poet and classicist Anne Carson notes in her essay "The Gender of Sound" that by mediating signs through the exterior system of logos, patriarchal culture dissociates what might flash directly inside out, favoring instead a controlled outward appearance. Masculine *sophrosyne*, the classical measure of self-restraint, becomes the sound of codified meaning but also a method of censorship.<sup>3)</sup> *IGITUR* (2008) further establishes von Heyl's approach as one of destabilizing oscillation between interior and exterior. Named after a Stéphane Mallarmé poem whose title character moves through the inverted chambers of midnight, memory, and insomnia, von Heyl proffers instead an almost figurative form, cut open and exposed to the eye like a gutted fish or a freshly bisected animal. Her cleaving gesture reveals internal glossy shapes in iridescent jewel tones—orange, blue, and royal purple alongside translucent dull browns, all reminiscent of dumb organs collapsed together, still shimmering, still warm, still moving. Along the edge of the outlined figure is a series of graphic symbols: a cross, an X, an oval, and a staff. Untethered from context, the rough symbols of *IGITUR* stand against the imposition of logos, no linguistic network to fall back on, no semiotic read. The lavender background, clearly an underpainting, likewise shamelessly exposes itself.

Von Heyl is addicted to constructing such moments of stunned attention, creating images that shuttle restlessly between content and form and demand to be viewed on their own terms. Heightened recognition is vital to von Heyl as she has often described herself as having a supreme lack of visual memory.<sup>4)</sup> Her compulsion is to assemble an image vocabulary capable of holding onto the present moment, imagery made so contradictory and strange that it imprints itself on the mental image—what art historian and theorist Georges Didi-Huberman defines as "marking" memory by using visual distortions to "draw the eye beyond itself."<sup>5)</sup> In bringing together seemingly disparate tactics—optical flips of back-

ground and foreground, extreme color contrasts, textural marks alongside cartoonish graphics—von Heyl disturbs the image and extends the duration of initial impression. Within our image-saturated culture, the attempt to stop viewers in their tracks becomes a radical act, the ultimate objective for paintings that do something.

Behind the clumsy form that fills the canvas of *DEHANDS/DEFEATS* (2011), for example, is an image you want to get to but can't. Straining to see through spidery legs you can only glimpse anterior fragments: bright turquoise washes, pink gestural lines, vertically stacked orange circles and gold squares. Similar colors and patterns appear in *LAZYPONE SHUFFLE* (2011), where bold yellow shapes are cut through by an unruly striation of white, turquoise, gold, and purple. Von Heyl drops the remnant of an allover design on top, that is Dubuffet-like in its assertive looseness and humor. Smears, drips, and scratch marks interrupt and withhold. And yet the garish yellow geometry pushes through to compel and irritate the eye, entreating the viewer to follow its imbalance. Destroying the desirable image and leaving behind evidence has become a signature method for von Heyl in pursuing what she calls the "brutal detachment" of her process, actively killing a composition by forcing "some other element into it or over it, something that refuses to fit until it is a fact."<sup>6)</sup>

Painting is not simply about making seductive images, something von Heyl does with ease. It is a charged entry into a strange mental and visual space, a pushing past, as if painting itself is the racehorse, blowing through the finish line, temporarily unaware of boundaries and intent only on the unfolding present. Her work occupies and preoccupies, seizing the viewer's attention and not letting go. In this von Heyl also represents a resistance to the "bad painting" dialog prominent in Germany in the 1980s at the time of her studies and early career.<sup>7)</sup> Having learned how graphic design principles can infiltrate and complicate a canvas, von Heyl nevertheless keeps things unsettled largely through dismantling her own signature motifs. Technique is always active and to be acted against—constructed, repeated, undone.

In the end, detachment is an essential part of taking parody seriously. Valorizing inversion and rever-

CHARLINE VON HEYL, *BLUE HERMIT*, 2011, acrylic and oil on linen, 60 x 50" / Acryl und Öl auf Leinen, 152 x 127 cm.



sal, parody is an investment in the thing it undoes. Von Heyl's style of undoing is a para-dynamic, positioning variation alongside the initial reference. It is an in-between place of adherence and accumulation that re-combines. In IDOLORES (2011), for example, self-reference takes a parodic turn—the sharp-edged king's crown of P. (2008), and the checkerboard swatch-pattern of YELLOW GUITAR (2010) (a painting which contains another self-reference to the spiked woven enclosure featured in FRENHOFFERIN, 2009) all seem to warp beneath the sharp weight of a black frame dropped upon the image. This is a moment of parodic self-recognition where past motifs re-assemble. The apparitional figure beneath the crown seems to stare out with mismatched eyes and a monstrous scar one moment, only to appear like a chess piece in profile the next. Von Heyl's doubles have not only been killed; they have survived the killing, advancing zombie-like yet held back by the comic distortion of the impeding black bar. This is not death and killing as failure: this is destruction in a mythological sense, reinvention through repetition and parody, creating over and anew signs, shapes, acts, and images, in version and variation. For parody is both tragic and wickedly funny. It is the moment, for instance, when Orpheus, still mourning his beloved Eurydice, is torn apart by the Thracian Maenads and plunged into the river, his severed head bobbing along, still singing all the versions of both his origin and his fateful demise.<sup>8)</sup>

In the detachment of Orpheus from himself all the different versions of the Orphic are gathered together and compressed, the moment of looking back in the underworld, the condemning of the beloved at precisely the moment of possible reprieve, and the songs that follow. Von Heyl's practice enacts this paradox of the mythological, where version, sign, referent, and content constantly collapse, revise, reshape, unfold, and contradict each other; or as philosopher and literary critic Roberto Calasso writes:

*No sooner have you grabbed hold of it than myth opens out into a fan of a thousand segments. Here the variant is the origin. Everything that happens, happens this way, or that way, or this other way. And in each of these diverging stories all the others are reflected, all brush by us like folds of the same cloth.*<sup>9)</sup>

Von Heyl's approach is both reckless and decisively edited in a way that de-emphasizes the utility of the image, enacting visual paradox as a form of renewal and potentiality. Again, von Heyl's is a para-practice that undoes as it reveals. Hers is a contradictory symbolism, emphasizing both content and non-content at the same time. Von Heyl thrives in between the immediate and the emptied out, providing a singular example to artists interested in creating hybrid vocabularies via abstraction, gesture, and the iconic.

1) René Char, "Artine" in "Le Marteau sans maître/The Hammer with no Master (1934)," *Selected Poems of René Char* (New York: New Directions Publishing, 1992), pp. 2–3.

2) Ibid.

3) "Every sound we make is a bit of autobiography. It has a totally private interior yet its trajectory is public. A piece of inside projected to the outside. The censorship of such projections is a task of patriarchal culture that (as we have seen) divides humanity into two species: those who can censor themselves and those who cannot." Anne Carson, "The Gender of Sound," *Glass, Irony and God* (New York: New Directions, 1995), pp. 129–130.

4) From an interview with Shirley Kaneda, "Charline von Heyl," *BOMB*, No. 113 (Fall 2010), p. 83.

5) George Didi-Huberman writes of Fra Angelico's 14<sup>th</sup> century fresco techniques that "the best way to impress something on the mind or imprint an image in memory consisted in subjecting the figure to the play of strangeness, disfiguring it a bit through the purely visual mark of a disconcerting coloration." Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico, Dissemblance and Figuration* (Chicago: University of Chicago Press, 1995), p. 9.

6) As von Heyl wrote in a recent e-mail: "I always fall in love with what I'm doing or have done in a painting, and then I have to detach actively to be able to kill it... disrespect its most seductive quality, not listen to its siren song. There is definitely an Orpheus element in that again and again. Kill what you love to be free."

7) After studying with Jörg Immendorf in Hamburg and Fritz Schwegler at the Kunstakademie Düsseldorf, von Heyl actively took part in the Cologne art scene of the late 1980s and early 1990s before moving to New York in 1996. Her dialogue at the time included conversations with Martin Kippenberger, Albert Oehlen, Jutta Koether, Cosima von Bonin, Michael Krebber, and others. However, her work finds equal resonance with a far-ranging group of influences, from Sigmar Polke and Robert Rauschenberg in the use of analogue print procedures and Wols and Jean Fautrier in the use of stain and built-up pigment, to the graphic design of Dino Buzzati.

8) For an in-depth consideration of the "paradox of the mythological idea" read Carl Kerényi's "The Myth of the Divine Child and the Mysteries of Eleusis" in Carl Jung and Carl Kerényi, *Essays on a Science of Mythology* (Princeton: Princeton University Press, 1993), pp. 1–30.

9) Roberto Calasso, *The Marriage of Cadmus and Harmony* (New York: Knopf, 1993), p. 136.





CHARLINE VON HEYL, P., 2008, acrylic and crayons on linen, 82 x 74" / Acryl und Farbstift auf Leinen, 208,3 x 188 cm.



# Jetzt oder aber

MARY SIMPSON

In seinem Gedicht «Artine» schildert der französische Dichter René Char eine gleichnamige Frauenfigur, die in der Lage ist, das Schicksal vorherzusehen; dabei greift er auf die antike Mythologie zurück, wonach die Helden in der Weissagung Trost suchen. Char vergleicht den surrealen Raum, den Artine in den Köpfen und Herzen ihrer Zuhörer auslöst mit dem heiklen Vorhaben, einem auf seinem Pferd vorbeigaloppierenden Jockey ein Glas Wasser anbieten zu wollen, und meint, es liesse «einen absoluten Mangel an Gewandtheit auf beiden Seiten vermuten». <sup>2)</sup> Dieser beidseitige Mangel an Gewandtheit eignet sich perfekt als Metapher für die Begegnung mit einem Gemälde von Charline von Heyl: Schon in den ersten zehn Sekunden verfängt man sich im Paradox der Verführung – das Begehren hat uns sogleich fest

MARY SIMPSON ist Künstlerin und lebt in New York.

*Le poète a tué son modèle.*

–René Char, *Le marteau sans maître*<sup>1)</sup>

im Griff (fast wie beim Schnellstart von Ross und Reiter) und gleichzeitig fühlen wir uns abgestossen.

Die Haltung des auf dem Pferderücken kauern- den Jockeys erinnert an die Pose der Figur in von Heyls WOMAN 2 (Frau 2, 2009). Ein schwerfälliger, von einer dünnen roten Linie umrahmter, schwarzer Körper nimmt das Zentrum der Leinwand ein und verweist zunächst auf den sekundären Status eines Schattens oder Schattenrisses, bringt dann aber entschieden seine Tiefendimension ins Spiel. Die einarmige dralle Figur schwingt etwas, was an das alchemistische Symbol für die Frau erinnert, während auf Beinen und Torso der Figur ein Rautenmuster in gedämpftem Rosa und Blau unter dem Schwarz hervorbricht – wobei der Hintergrund buchstäblich in den Vordergrund drängt. Es ist eine Possenreiserfigur, ein weiblicher Hofnarr im Harlekinkostüm mit seinem Narrenzepter (im Mittelalter gern kombiniert mit einer leeren Glaskugel – als Pendant zum Reichsapfel des Herrschers), am Kopf der rote und weisse Zipfel einer Narrenkappe, die traditionell für Eselohren stehen. Anstelle des Gesichts sieht der Betrachter zwei senkrecht übereinander angeordnete kreisrunde Spiegel, in denen aber nichts zu erkennen ist. Es handelt sich um den volkstümlichen Narren, dessen Aussage sich nicht fassen lässt und der unübersetzbare Botschaften verkündet. Es ist eine Gestalt, die den Betrachter schelmisch verhöhnt: der sich selbst reflektierende Blick wird nicht





CHARLINE VON HEYL, *OREAD*, 2011, acrylic, oil, and oilstick on linen, 82 x 74" / Acryl, Öl und Ölstift auf Leinen, 208,3 x 188 cm.

zurückgeworfen, da ist kein Spiegel, in dem sich der Blick begegnen könnte, kein Auge als Gegenüber – nur Narrenraum und abgeblockte Reflexion.

«Den Narren zu spielen» heisst für von Heyl, völlig unerschrocken laufend Dinge zu tun, die «man» nicht tun sollte, die Begriffe der abstrakten Malerei über den Haufen zu werfen, auf den Kopf zu stel-

len und ad absurdum zu führen. Das unvermittelte Exponieren von Innenbereichen, das Vertauschen von Hinter- und Vordergrund, das Anbieten von Symbolen und Zeichen ohne eindeutige Referenten ist ein riskantes und unverkennbar weibliches Vorgehen. Die Dichterin und Altphilologin Anne Carson schreibt in ihrem Essay «The Gender of Sound» (Das



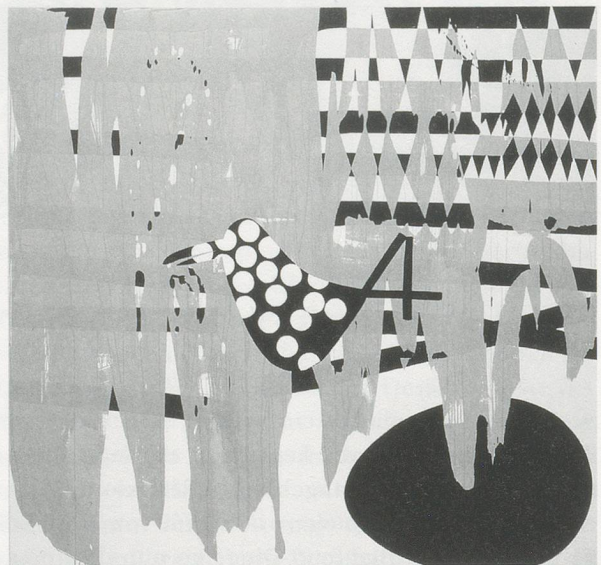


in schillernden Edelsteinfarben – Orange, Blau und Königspurpur neben transparent-dumpfen Brauntönen –, die allesamt an plumpe, in sich zusammengefallene, aber immer noch schimmernde, warme, zuckende Organe denken lassen. Am Rand der schwarz umrissenen Figur finden sich eine Reihe graphischer Symbole: ein Kreuz, ein X, ein Oval und ein Stab. Frei von jedem Kontext bieten die rohen Symbole von IGITUR dem Zwang des Logos die Stirn. Da gibt es kein linguistisches Fangnetz, keine semiotische Lesart. Nicht minder schamlos präsentiert sich der lavendelfarbene Hintergrund, eindeutig eine Grundierung, unseren Blicken.

Von Heyl ist süchtig danach, solche Momente einer perplexen Aufmerksamkeit zu erzeugen, indem sie Bilder schafft, die ruhelos zwischen Inhalt und Form hin und her schiessen und unter ihren eigenen Bedingungen betrachtet werden wollen. Ein hohes Mass an Wiedererkennbarkeit ist für von Heyl entscheidend, denn sie hat von sich selbst oft behauptet, ein entsetzlich schlechtes visuelles Gedächtnis zu haben.<sup>4)</sup> Sie steht unter dem Zwang, sich ein Voka-

CHARLINE VON HEYL, FLAGBIRD, 2011, acrylic on linen, 82 x 86" / Acryl auf Leinen, 208,3 x 218,4 cm.

Geschlecht des Klangs), dass die patriarchale Kultur durch die Vermittlung von Zeichen über das äussere System des Logos alles, was unvermittelt sein Inneres hervorkehren könnte, dissoziiere und stattdessen die kontrollierte äussere Erscheinung vorziehe. Die männliche Sophrosyne (Besonnenheit), das klassische Mass der Selbstbeherrschung, wird zum Klang der verschlüsselten Bedeutung, aber auch zum Zensurinstrument.<sup>3)</sup> IGITUR (2008) untermauert von Heyls Ansatz, in steter destabilisierender Schwingung zwischen Innerem und Äusserem zu bleiben. Der Titel ist einem Gedicht von Stéphane Mallarmé entlehnt, dessen gleichnamiger Protagonist sich durch die schwebenden Räume der Mitternacht, der Erinnerung und der Schlaflosigkeit bewegt; von Heyl bietet uns dagegen eine fast figürliche Form an, aufgeschnitten und dem Blick ausgesetzt wie ein ausgenommener Fisch oder ein frisch zerlegtes Tier. Ihr Spaltungsakt enthüllt leuchtende innere Gebilde





bular zu erarbeiten, das den Augenblick festzuhalten vermag, eine Bildsprache, die so widersprüchlich und seltsam beschaffen ist, dass sie sich in unserer Vorstellung einprägt – Georges Didi-Huberman bezeichnet dies als ein «Markieren» des Gedächtnisses durch visuelle Verfremdungen, das «den Blick über das Auge, das Sichtbare über sich selbst hinaustragen sollte».<sup>5)</sup> Indem sie scheinbar unvereinbare Strategien miteinander verbindet – optische Wechsel zwischen Vorder- und Hintergrund, extreme Farbkontraste, strukturelle Elemente neben cartoonartiger Graphik –, erzeugt von Heyl eine Störung im Bild und verlängert die Dauer des ersten Eindrucks. In unserer mit Bildern übersättigten Gesellschaft wird der Versuch, den Betrachter zum Innehalten zu zwingen, zum radikalen Akt und zum wichtigsten Ziel für jedes Bild, das etwas bewirken soll.

Hinter der ungestalten Form, die beispielsweise die Leinwand von DEHANDS/DEFEATS (2011) ausfüllt, liegt ein Bild, zu dem man durchdringen möchte, aber nicht kann. Im Bemühen durch die spinnenartigen Beine zu spähen, erhascht man lediglich ältere Fragmente: helltürkise Farbaufträge, rosa Linien, senkrecht übereinandergestellte orange Kreise und goldene Quadrate. Ähnliche Farben und Muster finden sich in LAZYBONE SHUFFLE (2011), wo kühne gelbe Formen von einer wilden Streifenstruktur in Weiss, Türkis, Gold und Purpur durchschnitten werden. Darüber wirft von Heyl Reste eines Allover-Musters, das in seiner bestimmten Lockerheit und Launigkeit an Dubuffet erinnert. Schlieren, Tropfen und Kratzspuren stören das Bild und enthalten uns etwas vor. Dennoch setzt sich das grellgelbe geometrische Muster durch, zieht den Blick auf sich, reizt das Auge und fleht den Betrachter inständig an, seine Unausgewogenheit zu beachten. Das Zerstören des erwünschten Bildes und das Hinterlassen von Spuren dieser Zerstörung ist zur typischen Vorgehensweise von Heyls geworden, wenn sie erreichen will, was sie als «brutale Distanznahme» vom Malprozess bezeichnet: das aktive Auslöschen einer Komposition durch das gewaltsame «Einfügen oder Überstülpen eines anderen Elementes, das nicht passen will, bis es zur handfesten Tatsache geworden ist».<sup>6)</sup>

In der Malerei geht es nicht einfach darum, führenderische Bilder zu machen, was von Heyl mit

Leichtigkeit beherrscht. Es handelt sich um ein vielfältig aufgeladenes Betreten eines seltsamen geistigen und visuellen Raumes, einer drängenden Vergangenheit, als sei die Malerei selbst das Rennpferd, das über die Ziellinie prescht, vorübergehend ohne jedes Bewusstsein von Grenzen, allein auf die sich entfaltende Gegenwart konzentriert. Ihr Werk besetzt und beschäftigt den Betrachter, indem es seine Aufmerksamkeit erregt und nicht mehr loslässt. Darin zeigt die Künstlerin auch ihre Resistenz gegen die «Bad Painting»-Diskussion, die in Deutschland in den 80er-Jahren – während ihrer Ausbildung und zu Beginn ihrer Karriere – um sich griff.<sup>7)</sup> Obwohl von Heyl gelernt hat, wie graphische Gestaltungsprinzipien ein Bild infiltrieren und komplizieren können, hält sie die Dinge weitgehend dadurch in der Schwebe, dass sie genau die Motive demontiert, die sie persönlich auszeichnen. Die Technik hat immer eine Wirkung und man muss sich ihr auch widersetzen – durch Konstruktion, Wiederholung, Auflösung.

Letztlich ist Distanznahme ein wesentliches Element, wenn man die Parodie ernst nehmen will. In ihrem Umkehren und Verkehren setzt die Parodie auf das, was sie vernichtet. Von Heyls Stil der Vernichtung ist eine paradynamische, zurechtrückende Variation zur ursprünglichen Referenz. Es ist ein Zwischenort des Dabeibleibens und Hinzufügens, der zu einer neuen Kombination führt. In IDOLORES (2011) etwa erhält die Selbstreferenz eine parodistische Stossrichtung – auf die aggressiv majestätische Zackenkrone von P. (2008) und das Schachbrettmuster von YELLOW GUITAR (Gelbe Gitarre, 2010), ein Bild, das seinerseits wieder eine Anspielung auf das ebenfalls in scharfe Spitzen auslaufende Geflecht in FRENHOFERIN (2009) enthält: All diese Werke scheinen sich unter dem einschneidenden Gewicht eines schwarzen auf das Bild gefallenem Gittergerüsts zu krümmen. Es ist ein Moment parodistischer Selbsterkenntnis, in dem Motive aus der Vergangenheit noch einmal versammelt werden. Die schemenhafte Gestalt unter der Krone scheint uns mit zwei nicht zusammenpassenden Augen und einer gigantischen Narbe anzustarren, um sich im nächsten Moment in eine Schachfigur im Profil zu verwandeln. Von Heyls Doubles sind nicht nur vernichtet worden, sie haben ihre Vernichtung überlebt. Unaufhaltsam



wie Zombies rücken sie vor und werden doch zurückgehalten durch die komische Verzerrung des schwarzen Balkens, der ihnen den Weg versperrt. Dies ist kein Scheitern durch Tod und Vernichtung: Es ist eine mythologische Art der Zerstörung, eine Neuerfindung durch Wiederholung und Parodie, in deren Verlauf in unendlichen Versionen und Variationen immer neue Zeichen, Formen, Spielarten und Bilder entstehen. Denn die Parodie ist immer gleichzeitig tragisch und beissend komisch. In dem Augenblick, beispielsweise, als der immer noch um seine geliebte Eurydike trauernde Orpheus von den Thrakischen Mänaden zerfetzt und in den Fluss geworfen wird und sein abgetrennter Kopf in den Fluten schaukelnd weiter seine Herkunft und seinen schicksalhaften Untergang besingt.<sup>8)</sup>

In dieser Loslösung des Orpheus von sich selbst sind alle Versionen des Orphischen versammelt und verdichtet: der Moment des Zurückschauens in der Unterwelt, die Verdammnis der Geliebten just im Moment der möglichen Erlösung und die darauf folgenden Lieder. Von Heyls Kunst führt diese Paradoxie des Mythologischen vor, wo Versionen, Zeichen, Referent und Inhalt laufend einbrechen, sich ändern, erneut Gestalt gewinnen, sich entfalten und einander widersprechen; oder wie der Philosoph und Literaturkritiker Roberto Calasso schreibt:

*Will man den Mythos ergreifen, fächert er sich in viele Varianten auf. Die Variante ist hier der Ursprung. Jede Tat ereignete sich auf diese oder eine andere oder noch eine andere Weise. Und in jeder dieser divergierenden Geschichten reflektieren sich die anderen, jede streift uns wie der Saum desselben Stoffes.*<sup>9)</sup>

Von Heyls Ansatz ist zugleich kühn und bewusst so gehalten, dass der Nutzen des Bildes abgeschwächt wird, indem sie visuelle Paradoxien als Form der Erneuerung und neuer Möglichkeiten inszeniert. Noch einmal, Charline von Heyls Arbeitsweise ist eine Parapraxis, die im Aufzeigen auflöst. Ihr Symbolismus ist widersprüchlich und betont gleichzeitig den Inhalt und das Nicht-Enthaltene. Zwischen dem Unmittelbaren und dem Entleerten lebt und floriert von Heyl und liefert damit ein einzigartiges Vorbild für Kunstschaffende, die sich mittels Abstraktion, Geste und Kultsymbolen eine hybride Sprache schaffen wollen.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

CHARLINE VON HEYL, *YELLOW GUITAR*, 2010,  
acrylic, oil, and charcoal on linen, 82 x 78" /  
Acryl, Öl und Kohle auf Leinen, 208,3 x 198,1 cm.

1) «Der Dichter hat sein Modell getötet.» Aus: René Char, «Artine», in: *Le Marteau sans maître / Der herrenlose Hammer – Erste Mühle*, zweisprachige Ausgabe, Verlag Jutta Legueil, Stuttgart 2000, S. 36/37.

2) Ebenda, S. 32/33.

3) «Jeder Ton, den wir von uns geben, ist ein Stück Autobiografie. Sein Inneres ist ganz und gar privat, aber der Weg, auf dem er sich bewegt, ist öffentlich. Ein in die Aussenwelt projiziertes Stück Innenwelt. Die Zensur solcher Projektionen ist eine Aufgabe der patriarchalen Kultur, die (wie wir gesehen haben) die Menschheit in zwei Spezies unterteilt: jene, die sich selbst zensurieren können, und jene, die dies nicht können.» Anne Carson, «The Gender of Sound», in *Glass, Irony and God*, New Directions, New York 1995, S. 129–130. Zitat hier aus dem Engl. übersetzt.

4) Aus einem Interview mit Shirley Kaneda, *Bomb* (Nr. 113, Herbst 2010), S. 83.

5) Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico, Unähnlichkeit und Figuration*, aus dem Französischen übers. v. Andreas Knop, Wilhelm Fink-Verlag, München 1995, S. 11.

Didi-Huberman bemerkt ausserdem, dass «die beste Art, den Geist zu «frappieren» bzw. dem Gedächtnis ein Bild einzuprägen», darin bestehe, «die Figur zu verfremden, sie durch eine verwirrende Farbgebung leicht zu defigurieren.» Ebenda, S. 15.

6) Wie von Heyl kürzlich in einer E-Mail schrieb: «Ich verliebe mich immer in das, was ich in einem Bild mache oder gemacht habe, und muss mich dann aktiv davon lösen, um es zerstören zu können, ... seine verführerischste Qualität missachten, nicht auf seinen Sirenen gesang hören. Darin steckt tatsächlich immer wieder ein Element von Orpheus. Töte, was du liebst, um frei zu sein.»

7) Nach ihrer Ausbildung bei Jörg Immendorf in Hamburg und Fritz Schwegler an der Kunstakademie Düsseldorf nahm von Heyl aktiv an der Kölner Kunstszene der späten 80er- und frühen 90er-Jahre teil, bevor sie 1996 nach New York ging. Zu ihren damaligen Diskussionspartnern gehörten u.a. Martin Kippenberger, Albert Oehlen, Jutta Koether, Cosima von Bonin und Michael Krebber. In ihrem Werk schwingen jedoch viel weiter reichende Einflüsse mit, von Sigmar Polke und Robert Rauschenberg (in der Verwendung analoger Druckverfahren) über Wols und Jean Fautrier (im Arbeiten mit Flecken und Pigmentschichten) bis zur Graphik eines Dino Buzzati.

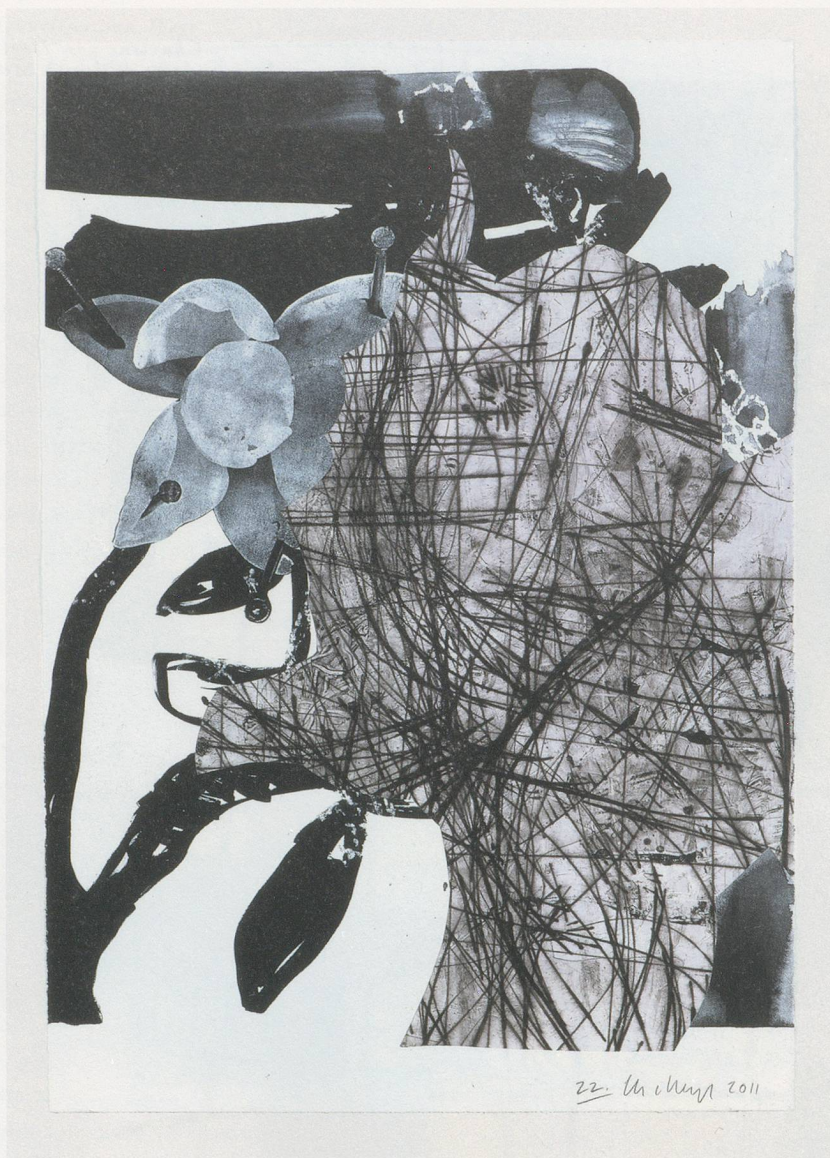
8) Eine ausführliche Betrachtung zur «Paradoxie der mythologischen Idee» findet sich in Karl Kerényis Einleitung, «Über Ursprung und Gründung in der Mythologie», zu Carl Gustav Jung und Karl Kerényi, *Das göttliche Kind. Eine Einführung in das Wesen der Mythologie*, Patmos-Verlag, Düsseldorf 2006, S. 13–33 (vgl. auch S. 114 ff.).

9) Roberto Calasso, *Die Hochzeit von Kadmos und Harmonia*, [Italienische Originalausgabe: Mailand 1988], übers. v. Moshe Kahn und Reimar Klein, Insel-Verlag, Frankfurt am Main 1990, S. 160.









EDITION FOR PARKETT 89

# CHARLINE VON HEYL · LACUNA LOTTO, 2011

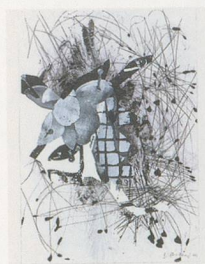
Monotype with lithograph collage, each unique,  
 paper: monotype, Plie white 340 g/m<sup>2</sup>; lithograph, Plie 80 g/m<sup>2</sup>, 27 1/2 x 18 7/8",  
 printed in 2 colors and assembled by Derrière L'Etoile Studio, New York.  
 40 arabic numbered and signed works, 20 roman numbered and signed artist's proofs,  
 5 numbered and signed printer proofs.

Monotypie mit lithographierter Collage, Unikate,  
 Papier: Monotypie, Plie weiss 340 g/m<sup>2</sup>; Lithographie, Plie 80 g/m<sup>2</sup>, 68,5 x 48 cm,  
 gedruckt in 2 Farben und zusammengefügt von Derrière L'Etoile Studio, New York.  
 40 arabisch nummerierte und signierte Arbeiten, 20 römisch nummerierte und signierte Künstlerexemplare,  
 5 nummerierte und signierte Druckerexemplare.





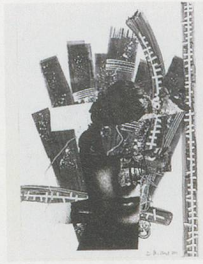




1



2



3



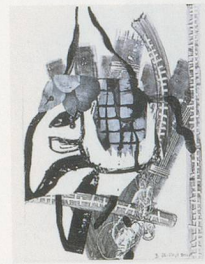
4



5



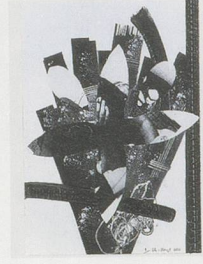
6



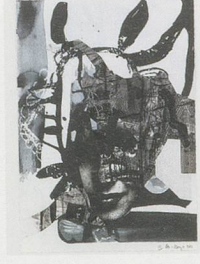
7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17



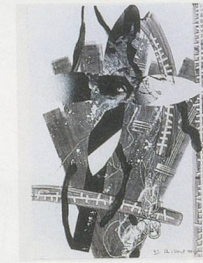
18



19



20



21



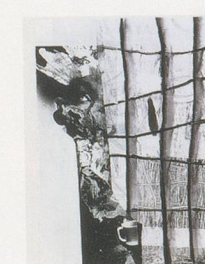
22



23



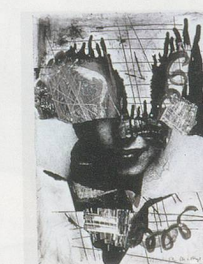
24



25



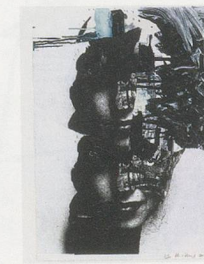
26



27



28

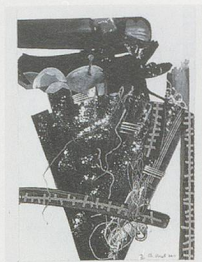


29



30





31



32



33



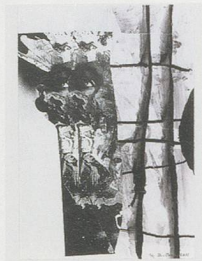
34



35



36



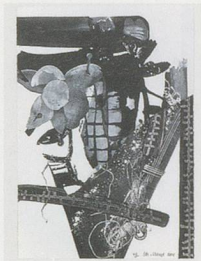
37



38



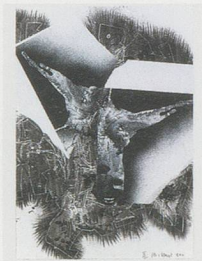
39



40



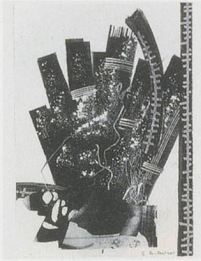
I



II



III



IV



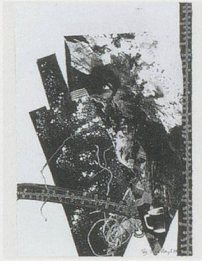
V



VI



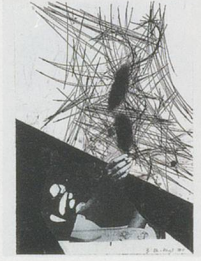
VII



VIII



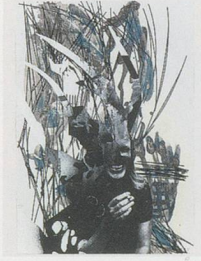
IX



X



XI



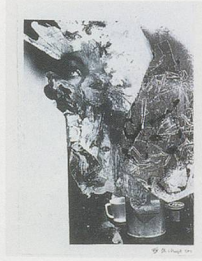
XII



XIII



XIV



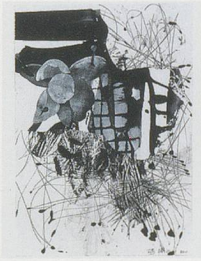
XV



XVI



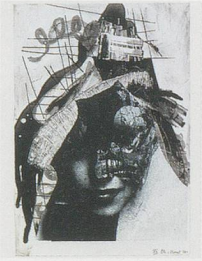
XVII



XVIII



XIX



XX



H A E G U E Y A N G





HAEGUE YANG, *ANDANTE MODERATO*, *Semi-Dépliable*, 2011, 2 drying racks (white), light bulbs (frosted), cable, fabric (silk, cotton, polyester, Keffiyeh, Kimono fabric, Saekdong fabric), Eundan candy bottle, fan grills, Pickett templates, metal rings, metal chains, ping pong balls, safety pins (gold), 57 1/2 x 39 3/8 x 22 1/2" / 2 Wäscheständer (weiss), Glühbirnen (mattiert), Kabel, Textilien (Seide, Baumwolle, Polyester, Keffiyeh, Kimono-Stoff, Saekdong-Stoff), Eundan Bonbonflasche, Lüftungsgitter, Schablonen, Metallringe, Metallketten, Pingpongballen, Sicherheitsnadeln (golden), 146 x 100 x 57 cm. (PHOTO: STUART WHIPPS)

Haegue Yang is good with titles. They can be alternately poetic, comic, melancholy, and even perverse. Take the title of her ambitious solo exhibition at Kunsthau Bregen earlier this year: "Arrivals." Occupying all three gallery floors of this institution on the edge of Lake Constance, the exhibition could be interpreted as a statement that she has indeed "arrived." Not that this semantic implication would have escaped Yang, which is why she chose to make the word plural.<sup>1)</sup> Yang, it would seem, was not only

DORYUN CHONG is associate curator in the department of painting and sculpture at the Museum of Modern Art, NY.

# Movement Studies

DORYUN CHONG

slyly alluding to the significance of the occasion for her career, but may also have been intimating that it marked a meaningful turning point in her practice.

Let's first focus on the Kunsthau Bregen's top-floor installation, *WARRIOR BELIEVER LOVER* (2011). Consisting of no fewer than thirty-three light sculptures, it is the most ambitious grouping of the series to date. Each sculpture is constructed of basic components: a commercial metal display stand, to which iridescent light bulbs, tangles of electric cords, and a variety of other readymade and hand-crafted materials are added. The light sculpture has been an important aspect in Yang's work since 2006, and she has ruminated for almost as long on the three types of beings enumerated in the title. These three "irrational" and "unreasonable" figures of commitment—most prominently represented by French author Marguerite Duras, German politician Petra Kelly, and the early twentieth-century Korean independence fighter Kim San—have appeared frequently in Yang's and her interpreters' discussions of the work.<sup>2)</sup> Departing from her well-known *modus operandi* of the past five years, *WARRIOR BELIEVER LOVER*'s light sculptures are set free from these three figures' biographies and from Yang's obsessive ex-



plorations thereof. The WARRIOR's exuberant, even baroque, appearances are inversely proportional to a new kind of abstraction in her process.

The thirty-three sculptures are grouped into two sets of six, two sets of three, two couples, and eleven individuals.<sup>3)</sup> What distinguishes these light sculptures from earlier ones is not only the size and scope of the endeavor but also the unbridled freedom of their material combination—a sheer cornucopia. Take for instance the six-piece FEMALE NATIVES (2010). Each sculpture has a similar basic composition utilizing a single-shaft clothing rack with five radiating feet on casters and a circular rim at the top, from which light bulbs hang via a surplus of electric cords. The sculptures are also unified through Yang's use of colorful artificial plants. While POSSESSED

HILLBILLY features drooping yellow rice or wheat stalks just before harvest, SATURATION OUT OF SEASON is crested with a bouquet of bird-of-paradise and flamingo flowers, their gaudy palette and erect verticality counterbalanced by the long swoops of a knitted scarf hanging down from the rack. LUNAR CALENDAR features a demure bunch of chrysanthemums and bamboo leaves, MATURING a spray of tall, wiry grasses and cascading manes of autumn leaves, and FRUITFUL GLOW broadleaves and dried gourds.

If the FEMALE NATIVES group alludes to stages of nature and femininity, its male counterpart, MEDICINE MEN (2010), embodies a different taxonomy altogether. Its subtitles—HAIRY BLOODY, HAIRY NOBLE, HAIRY MAD JOINT, INDISCREET OTHER WORLD, A GOOD HUNK OF SAFETY, and OUT OF

HAEGUE YANG, various *Non-Indébliables*, 2011, installation view, Modern Art Oxford /  
mehrere *Nicht-Unentfaltbare*, Installationsansicht. (PHOTO: STUART WHIPPS)

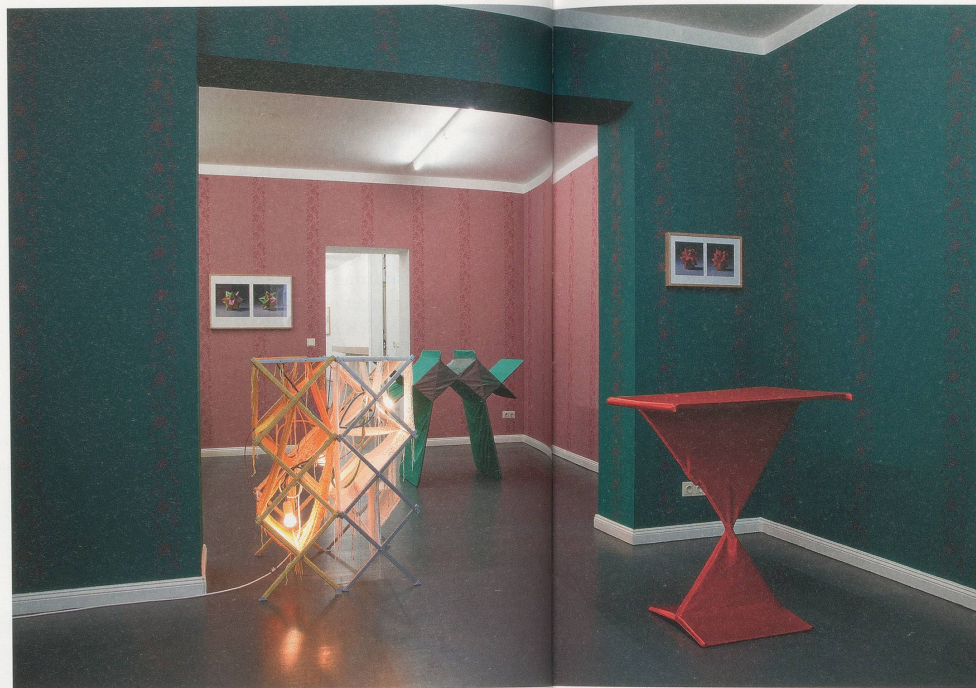




CAVE—suggest not so much maturation and regeneration as evolution (if there is any logic of progress here at all). Interestingly, the distinguishing feature of the group is party wigs, ranging from shaggy Joan Jett black and ghostly white to brunette, auburn, and even fuchsia-colored afros—all of which destabilize the titles' strong sense of masculinity. Yang, in fact, calls these sculptures "shamans" and "transvestites," which makes perfect sense given that medicine men in animistic religions are known to assume garbs and roles of an ambiguous or fluid gender.<sup>4)</sup> Additional decorations include mylar, tinsel, aluminum reflectors, feather dusters, dried spices, plant leaves, and even seashells, all of which function as cosmetic effects and reinforce the implied ambiguity of gender.

While a rather uninhibited Yang brings together all sorts of things that are normally incommensurable with one another, she is careful to retain the original shapes and substances of the readymades she employs, so that on close inspection one can identify their origins if desired.<sup>5)</sup> Each sculpture can thus be seen as a microcosm comprised of crisscrossing routes of trade and migration from far off points of the world. It is easy to imagine one such route stretching from the artist's home-studio in Berlin to wholesale shops on Canal Street in New York's Chinatown, to Mexico City's Zócalo area, and even IKEA. However, pointing out convergence of these materials from a variety of contexts does not get us very far, especially since their procurement is not an intended conceptual component of the work. Yang is interested in the qualities inherent in the objects themselves, whether banal or fascinating. And the bricolage happens intuitively. Humorous, dramatic, or critical effects, moods, and narratives are generated through the process of discovery and chance encounters on the part of both the artist and the viewer.

With intimated themes like "kinship" of male and female, the "cycle of life," and "evolution," the previously discussed works may be seen to have an anthropological or ethnological effect. A smaller group of sculptures within the Kunsthau Bregenz exhibition, TOTEM ROBOTS (2010), also alludes to anthropology and offers an almost structuralist binary: robot vs. human (like raw vs. cooked). Anthropology is a study of cultural expressions, dance being one of



HAEGUE YANG, "Closures," 2010, exhibition view / Ausstellungssicht Galerie Wien Lukatsch, Berlin.  
(PHOTO: NICK ASH)

its primary components, perhaps due to its ephemerality which necessitates oral transmission. STONE DANCE—FLAT FRONTAL (2010) and STIFF SPONGE BELLY DANCE (2010) could connote "ethnic" in their names and forms. Underlining this anthropomorphism in the Bregenz installation is another element: music.<sup>6)</sup> Specifically, Igor Stravinsky's *Le Sacre du Printemps* (The Rite of Spring, 1913), which is indisputably one of the most notorious works in the modern canon. Of the numerous accounts of the ballet's disastrous premiere and later assessments, perhaps the most telling is Leonard Bernstein's, who considered Stravinsky's composition to possess "the best dissonances anyone ever thought up, and the best asymmetries and polytonalities and polyrhythms and whatever else you care to name." He continues:

it has "never been topped for sophisticated handling of primitive rhythms."<sup>7)</sup>

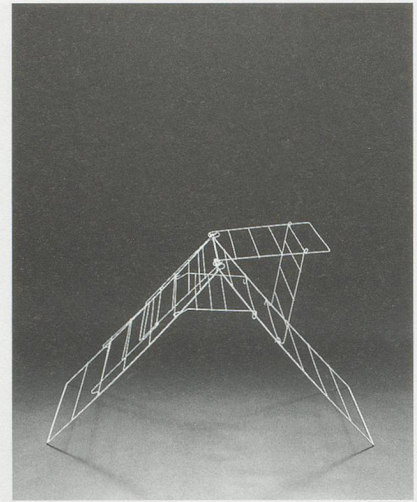
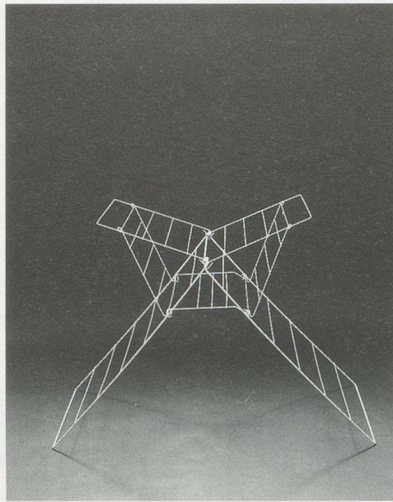
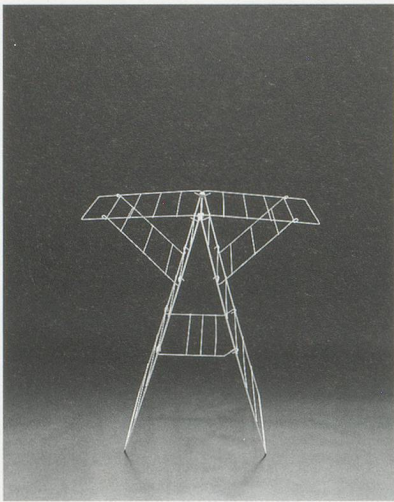
With Stravinsky in mind, it's hard not to view Yang's project in relation to the particular vision of the Gesamtkunstwerk realized by the Ballets Russes (1909–1929)—the remarkable convergence of dancers, choreographers, composers, and artists, orchestrated by the aesthete and mastermind, Sergei Diaghilev. Representing a sacred pagan ritual, *Le Sacre du Printemps* was a collaboration of several creative minds. Despite Stravinsky's claim that the ballet was his idea, the team included the artist and Orientalist Nicholas Roerich and the Ballets Russes' leading dancer, Vaslav Nijinsky, who was still in his early twenties and had just been installed as the principal choreographer upon the departure of Mikhail Fokine.<sup>8)</sup>

Unlike Stravinsky's music and Roerich's set and costume designs, we know little about Nijinsky's choreography, no doubt due to the stigmatizing effect of the premiere's scandalous reception and probably also the fact that the dance was so loathed by the dancers in the original production. Fortunately, we have some sense of what the original production looked like thanks to a 1987 reconstruction (by Millicent Hodson with the Joffrey Ballet), which corroborates a scholar's description of the scandalous work: "In violation of centuries of theatrical dance tradition, [The movements are] 'almost bestial,' with knocked knees and turned-in feet—a complete inversion of classical form. With some intervals of serene lyricism, the choreography consisted largely of shudders, jerks,



HAEGUE YANG, LA TOUR BLEUE, Non-Indéptiable, 2010, drying rack, knitting yarn, 59 x 26 x 24" / Nicht-Unentfaltbare, Wäscheständer, Strickgarn, 150 x 66 x 61 cm.  
(PHOTO: NICK ASH)





stamps, and thudding runs, culminating in the hurling of the Chosen Victim's sacrificial dance."<sup>9</sup>) Yang's light pieces could very well be a sculptural equivalent to the anticlassicism of *Le Sacre du Printemps* vividly captured by the above descriptors.

Of particular interest here is one of the Ballets Russes' crucial characteristics: its strategic traffick-ing of the distant, unknown, and mysterious, from pagan Russia to the Orient. As one scholar explains, "Diaghilev knew very well that the French expected a measure of 'barbarism' from the Russians, and, of course, he satisfied this desire with the productions of *Petrushka* and *Le Sacre du Printemps*, presenting Stravinsky's 'pagan' music to audiences still unac-customed even to the mellifluous Impressionism of Debussy."<sup>10</sup>) Yet, even two decades after Gauguin went to Tahiti to devote himself to painting "female natives," and a few years after Picasso found his own in a brothel in Avignon, Stravinsky, Roerich, and Nijin-sky's primitivism could not enjoy the same radicalism claimed by the Parisian artists. They were, after all, Russians—exotic in the eyes of the denizens of the capital of modern art; exotic cannot be the name of the object when it is the name of the subject. The am-biguous nature of exoticism certainly seems to inter-est Yang because she sees how this self-exoticization can function both as support and force for an artist.

For her subsequent exhibition "Teacher of Dance" at Modern Art Oxford, Yang went from primitivist

to lighthearted (can primitivism at times be light-hearted?), in part capitalizing on the strikingly dif-ferent architectural character of the space.<sup>11</sup>) Archi-tect Peter Zumthor's Kunsthau Bregeuz is hermetic and bunker-like, evoking a certain sense of the ba-roque and the archaic, while Modern Art Oxford's main space is the complete opposite.<sup>12</sup>) The windows in the main gallery were uncovered for this exhibi-tion and light from outside highlighting its tall ceil-ing and lumber trusses lifted the eye and the spirit. In Bregeuz, the melancholia that once pervaded Yang's work seemed to have metamorphosed into alternately freighted and humorous, intellectual and aesthetic risk-taking, while in Oxford it moved on to embrace playfulness, color, and the decora-tive. The main space was occupied by a company of sculptures, some of them light sculptures and others belonging to another ongoing series, *Non-Indépliables* (2006/2009–2010) or "Non-Unfoldables"—various kinds of clothes drying racks that are tightly sheathed in fabrics of solid hues or knitted dresses. Unlike the Bregeuz installation, where a reflective floor created a scintillating visual effect that was periodically even further enhanced by music, the Oxford installation gave the impression that the sculptures were frozen in place, as though they had paused in the midst of a callisthenic routine.<sup>13</sup>)

If sculpting is not done by carving or molding, it may be accomplished by folding and unfolding. One



may say that the basic phonemes of dance are similarly the folding and unfolding at the joints of arms, legs, and the waist. One way to think of the stasis of the *Non-Indépliables* and light sculptures is that they are holding their positions like a corps de ballet during a solo, in which case the soloists are DRESS VEHICLES (2011). Also known as “cake sculptures,” these works are a new addition to Yang’s lexicon. Venetian blinds, which Yang has used often to create maze-like installations, are now attached to elaborate metal armatures and put on casters for movement. Handles can be found on each armature, and in fact the sculptures are interactive. The activated DRESS VEHICLES, however, have a limited range of motion: forward, backward, or sideways in a straight line. The most complicated movement to achieve would be turning round and round—like a *fouetté en tournant* in ballet. In other words, even as movement is actualized, it remains awkward and uncoordinated, decidedly delimited by the “armature”—the vehicle and dress.

In developing the “Dress Vehicles,” Yang moved from Paris in the 1910s and *Le Sacre du Printemps* to Germany in the twenties, where Oskar Schlemmer’s *Triadic Ballet* was first performed in Stuttgart in 1922 before touring widely across Europe throughout the decade. In contrast to the unbridled, “barbaric,” ritualistic *Le Sacre du Printemps*, *Triadic Ballet* is pared down, elemental, and abstract. The ballet’s simple structure is determined arithmetically, in multiples of threes, as the title suggests. Featuring three performers (two males and one female), twelve dances, and eighteen costumes, the ballet takes place in three distinct acts, each with its own mood and palette. Oskar Schlemmer’s costumes neither enhance nor adorn the performers but literally confine them, abstracting, stylizing, and limiting their movement, giving them

the appearance of marionettes. The performers, one could say, were almost like the TOTEM ROBOTS or *Non-Indépliables*—their movements, a gymnastic of simple folding and unfolding.

Although Yang’s recent works reference art history—specifically, early twentieth-century European modernism and the avant-garde—her primary sympathy, in the instance of the Oxford exhibition, lies outside the perimeter of the discipline, in the realm of the amateurish and even dubious. The title “Teacher of Dance” (2011) is derived from the self-anointed moniker of G. I. (George Ivanovich) Gurdjieff (ca. 1866–1949), the mystic and spiritual guru who was born in Alexandropol (the then Russian Empire) at the crossroads of Russian, Greek, Armenian, Georgian, and Turkish cultures.<sup>14)</sup> Early in life, Gurdjieff traveled throughout the Near East and Central Asia as far as Tibet and the edge of China, staying at all different kinds of religious monasteries absorbing doctrines, music, and dances. After this extensive period of travel, Gurdjieff arrived in Moscow in 1912 and started gathering students. In 1922 in Paris he founded the *Institute for the Harmonious Development of Man* to teach his concept called “The Fourth Way”—an allegedly balanced way to cultivate and harmonize the body, heart, and mind so as to awaken the self. He composed from memory the music he heard during his travels and also choreographed “Movements” based on the sacred dances he saw, some of which were performed from the twenties on in European

HAEGUE YANG, *GYMNASTICS OF THE FOLDABLES*, 2006, installation view, Modern Art Oxford / *GYMNASTIK DER FALTBAREN*, Installationsansicht, 2011.  
(PHOTO: STUART WHIPPS)





metropolises and in the United States. After seeing the Movements at Gurdjieff's Institute, Diaghilev is said to have been very enthused by them and wanted to include them in the Ballets Russes. And on Gurdjieff's last visit to New York in 1948, it is said that his Movements even influenced Balanchine and the New York City Ballet.

But why is Yang invoking this man? The question is an especially bemusing one, especially since Gurdjieff—worshipped by his followers and deemed a charlatan by his detractors—is widely influential in certain circles but virtually unknown in the normal discourse of art. Frank Lloyd Wright, one of the luminaries known to have been influenced by Gurdjieff, claimed him to be the figure who (contre Rudyard Kipling) brought together the Occident and the Orient. But it would be too hackneyed and facile to think that Yang's interest in Gurdjieff reflects this same motivation. Yang has said that she is interested in the "amateurism" of a man's self-learning and teaching. In extension, I would surmise that she is attracted to under-recognized histories as an alternative narrative to our materialist understanding of art history (Jiddu Krishnamurti and D.T. Suzuki also come to mind). As a sculptor, Yang collects, knits, ties, combines, folds, and unfolds. As viewers, we are tempted to identify and chart what we see in her work, and surely, we can find plenty of meaning in such an exercise. But a materialist analysis does not get us close enough to what may ultimately be at stake for the artist, for Yang applies the same list of verbs to her intellectual references and obsessions as she does to her materials. She accesses histories and biographies with the "courage of an amateur." I like to think of her, in her new endeavors, as performing dimensional jumps akin to the Daoist "art and technique of folding the land"—across a topography of history made up of snowy peaks and shadowy gorges—a landscape of exoteric materialism and esoteric spiritualism.<sup>15)</sup>

1) Yilmaz Dziewior "Arrived: A Conversation Between Haegue Yang and Yilmaz Dziewior," *Haegue Yang: Arrivals* (Bregenz: Kunsthaus Bregenz, 2011), pp. 51–73.

2) See for instance Doryun Chong, "A Small Dictionary for Haegue Yang" in *Haegue Yang: Asymmetric Equality* (Los Angeles: REDCAT, 2008).

3) It is important to recognize the way Yang has employed com-

bination and permutation as part of her working method. Doubling or coupling, for instance, has been a logic the artist has used to give form to the bifurcated domesticity she has intended for herself in her main locations of residence—Berlin and Seoul.

4) Conversation with the author, June 18, 2011.

5) Ibid.; Dziewior compares the oft-unexpected combinations of materials to the famous passage from the poetry of Comte de Lautréamont that was much touted by the Surrealists. See also Joanna Fiduccia, "New Skin for the Old Ceremony" in *Kaleidoscope*, No. 10 (Spring 2011), pp.120–124.

6) It should be noted that in many of her previous works, Yang included other perceptual and phenomenal elements, such as scents, steam, heat, wind, etc., a tendency which began as early as 2006 and can be seen in *Series of Vulnerable Arrangements, version Utrecht* realized at BAK, Utrecht in 2006 and *Series of Vulnerable Arrangements—Blind Room* at the São Paulo Biennale (2006) and the Walker Art Center, Minneapolis (2007).

7) Leonard Bernstein, *The Unanswered Question, Six Talks at Harvard* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1976), p. 357.

8) "I saw in imagination a solemn pagan rite: wise elders, seated in a circle, watch a young girl dance herself to death. They were sacrificing her to propitiate the god of spring." Igor Stravinsky, *An Autobiography* (New York: W. W. Norton, 1962), p. 31. Quoted in Joan Acocella, "The Reception of Diaghilev's Ballets Russes by Artists and Intellectuals in Paris and London, 1909–1914" in Nancy Van Norman Baer, *The Art of Enchantment: Diaghilev's Ballets Russes, 1909–1929* (San Francisco: Fine Arts Museum of San Francisco, 1988), p. 105.

9) Ibid., Joan Acocella.

10) John E. Bowlt, "Stage Design and the Ballets Russes," in *The Art of Enchantment*, p. 51.

11) The exhibition ran from June 11 to September 4, 2011.

12) In a conversation with the author, Yang joked that the building is almost like the fabled tomb of the third century BC Chinese Qin-dynasty emperor, Shi Huangdi, in Xian, which is guarded by thousands of terra cotta soldiers.

13) The Non-Indépliables refer back to Yang's 2006 photographic piece, *GYMNASTICS OF THE FOLDABLES*, a series of fifteen black-and-white photographs showing different configurations of a clothes drying rack that consists of an A-frame, two horizontal "arms" at the top with two supporting parts that connect the arms to the legs. Folding and unfolding, and also "non-folding" have been important parts of Yang's vocabulary, and physically have manifested themselves not only in the "foldables" but also in origami and Venetian blinds. See Chong, "A Small Dictionary for Haegue Yang."

14) Much of the following description of Gurdjieff's life is derived from the German television documentary *Eine Reise zu un-erreichbaren Orten* (Journey to Inaccessible Places, 2003).

15) "The art of folding the land" is Yang's liberal translation of the Korean term *chukjibeop*, which can be literally translated into "method of contracting (or shortening) the earth." It is a kind of magic of teleportation, which Daoist sages and deities can perform in jumping between mountain peaks to move vast distances in a short time. "The Art and Technique of Folding the Land" is also the title of Yang's solo exhibition at Aspen Art Museum, which opened in July 2011, following her Bregenz and Oxford presentations.





# Bewegungsstudien

DORYUN CHONG

Haegue Yang ist gut mit Titeln. Sie können wahlweise poetisch, komisch, melancholisch oder durchaus auch pervers sein. Der Titel ihrer ambitionierten Einzelausstellung Anfang dieses Jahres im Kunsthaus Bregenz lautete «Arrivals». Sie erstreckt sich über alle drei Etagen der renommierten Institution am Bodensee und der Titel kann als Hinweis verstanden werden, dass Haegue Yang tatsächlich «angekommen» ist. Diese Konnotation ist Yang natürlich nicht entgangen, weshalb sie ihn in den Plural setzte.<sup>1)</sup> Damit wies sie nicht nur verschmitzt auf den Stellen-

wert des Ereignisses für ihre Karriere hin, sondern wollte wohl auch andeuten, dass diese Ausstellung einen bedeutsamen Wendepunkt in ihrer künstlerischen Praxis darstellt.

Wenden wir uns zuerst der Installation in der obersten Etage zu, *WARRIOR BELIEVER LOVER* (Krieger Glaubende Liebende, 2011). Sie besteht aus nicht weniger als dreiunddreissig «Lichtskulpturen» und ist die bisher ehrgeizigste Gruppierung dieser Serie. Jede Skulptur setzt sich aus einigen Grundelementen zusammen: einem Warenständer aus Metall, an dem brennende Glühbirnen, ein Gewirr von Kabeln und diverse weitere Readymade-Gegenstände und handgefertigte Materialien hängen. Seit

*DORYUN CHONG* ist Associate Curator für Malerei und Skulptur am Museum of Modern Art, New York.



2006 ist die Lichtskulptur ein wichtiger Aspekt von Yangs Werk, und fast genauso lang hat sie sich immer wieder mit den drei im Titel genannten Wesen beschäftigt. Diese drei «irrationalen» und «unvernünftigen» Figuren der Hingabe – besonders prominent vertreten durch die französische Autorin Marguerite Duras, die deutsche Politikerin Petra Kelly und den koreanischen Unabhängigkeitskämpfer Kim San (1905–1938) – tauchen oft in Yangs Arbeit sowie in den Diskussionen der Kunstkritiker über ihre Arbeit auf.<sup>2)</sup> Vom vertrauten *modus operandi* der letzten fünf Jahre abweichend, sind die dreiunddreissig Lichtskulpturen in WARRIOR BELIEVER LOVER jedoch vollkommen losgelöst von den Biographien dieser drei Figuren und auch von Yangs besessener Erforschung derselben. Das überschwängliche, geradezu barocke

Erscheinungsbild der Krieger (Warrior) verhält sich umgekehrt proportional zu einer neuartigen Abstraktion in ihrer Vorgehensweise.

Die dreiunddreissig Skulpturen sind unterteilt in zwei Sechsergruppen, zwei Dreiergruppen, zwei Paare und elf Einzelfiguren.<sup>3)</sup> Von den früheren Arbeiten unterscheiden sich die Lichtskulpturen nicht nur durch ihre Grösse und den Umfang der künstlerischen Anstrengung, sondern auch durch die unbeschränkte Freiheit der Materialkombinationen – eine schier verschwenderische Fülle. Zum Beispiel bestehen die sechs Skulpturen der FEMALE NATIVES (Weibliche Einheimische, 2010) jeweils aus einer ähnlichen Grundkomposition: einem Kleiderständer mit einer einzigen senkrechten Stützstange und fünfarmigem Drehfusskreuz auf Rollen, der oben in



HAEGUE YANG, MEDICINE MEN, 2010, installation view, Kunsthhaus Bregenz /  
MEDIZINMÄNNER, Installationsansicht. (PHOTO: MARKUS TRETTNER)



einer kreisförmigen Kleiderstange endet. Daran hängen Glühbirnen, die wiederum an einem Surplus von Elektrokabeln angeschlossen sind. Auch die Verwendung bunter Kunststoffpflanzen vereint die Skulpturen. POSSESSED HILLBILLY (Besessenes Landei) zeichnet sich durch herabhängende gelbe Reispflanzen oder kurz vor der Reife stehende Weizenbündel aus. SATURATION OUT OF SEASON (Aussersaisonaler Sättigungszustand) wird von einem Strauss Strelitzien und Flamingoblumen gekrönt, deren grellbunte Farben und senkrechte Haltung durch die nach unten hängenden Schlaufen eines lose um die Stange geschlungenen gestrickten Schals ausgewogen werden. LUNAR CALENDAR (Mondkalender) ist mit einem nüchternen Gebinde aus Chrysanthemen und Bambusblättern versehen, MATURING (Reifung) ist mit einem Strauss drahtiger, hoher Gräser und tief herabfallenden Girlanden aus Herbstblättern geschmückt und FRUITFUL GLOW (Fruchtiger Schein) mit kleinen Kürbissen und Laub.

Während die Gruppe der FEMALE NATIVES auf diverse Naturstadien und Phasen der Weiblichkeit anspielt, verkörpert ihr männliches Gegenstück, MEDICINE MEN (Medizin Männer, 2010), eine ganz andere Kategorie. Deren Untertitel – HAIRY BLOODY, HAIRY NOBLE, HAIRY MAD JOINT, INDISCREET OTHER WORLD, A GOOD HUNK OF SAFETY und OUT OF CAVE (Haarig blutig, haarig edel, haarige irre Verbindung, indiskret jenseitig, ein robustes Stück Sicherheit, aus der Höhle kommend) – deuten weniger auf Reifung und Regeneration hin als auf Evolution (falls hier überhaupt so etwas wie Fortschritt im Spiel ist). Das Hauptmerkmal dieser Gruppe sind interessanterweise Party-Perücken, die von struppigen Joan-Jett-Schwarz und gespenstischem Weiss über brünett, kastanienbraun bis zu Afromähnen in grellem Orange und Pink reichen und allesamt die im Titel implizierte Vorstellung von Männlichkeit untergraben. Tatsächlich bezeichnet Yang diese Skulpturen als «Schamanen» und «Transvestiten», was absolut Sinn macht, wenn man sich vor Augen hält, dass die Medizin Männer der Naturreligionen gerne in Gewänder und Rollen schlüpfen, die geschlechtlich uneindeutig oder fließend sind.<sup>4)</sup> Im Übrigen besteht die Dekoration aus Mylar, Lametta, Aluminiumreflektoren, Staubwedeln, getrockneten Gewürzen, Pflanzenblät-

tern und sogar Muscheln; sie funktionieren als effektive Kosmetik und verstärkt dabei die implizierte Ambiguität des Geschlechts.

Obwohl Yang ziemlich hemmungslos alle möglichen Dinge kombiniert, die normalerweise nicht zusammengehören, ist sie sorgsam darauf bedacht, die ursprünglichen Formen und Materialien der verwendeten Readymade-Elemente beizubehalten, sodass bei genauer Betrachtung jederzeit erkennbar ist, woher sie stammen.<sup>5)</sup> Deshalb kann auch jede Skulptur als Mikrokosmos verstanden werden, der sich aus einem komplizierten Netz aus Handels- und Migrationswegen zusammensetzt, die bis in die entferntesten Ecken dieser Welt reichen. Es ist leicht, sich eine solche Route vorzustellen, die vom Berliner Atelier der Künstlerin nach New York und in die Grosshandelsgeschäfte an der Canal Street in China Town, in die Gegend um den Zócalo in Mexico City und sogar bis zu IKEA führen. Es bringt uns jedoch nicht weiter, zu wissen, woher die Materialien kommen, weil die Materialbeschaffung kein beabsichtigter konzeptueller Bestandteil der Arbeit ist. Yang interessiert sich für die inhärente Qualität der Objekte, egal wie banal oder faszinierend diese sind. Das handwerkliche Zusammensetzen erfolgt dann rein intuitiv. Witzige, dramatische oder kritische Effekte, Stimmungen und Narrative ergeben sich in einem Prozess des Entdeckens und zufälligen Aufeinandertreffens, und zwar sowohl aufseiten der Künstlerin wie der Betrachterinnen und Betrachter.

Aufgrund der angedeuteten Themen, wie «Verwandtschaft» von Mann und Frau, «Lebenszyklus» und «Evolution», liegt es nahe, in den oben diskutierten Werken einen anthropologischen oder ethnologischen Aspekt auszumachen. TOTEM ROBOTS (Totemroboter, 2010), eine kleinere Skulpturengruppe in der Bregenzer Ausstellung, verweist ebenfalls auf die Anthropologie und legt einen fast strukturalistischen Dualismus nahe: Roboter versus Mensch (wie roh versus gekocht). Die Anthropologie untersucht kulturelle Ausdrucksformen; eines ihrer ursprünglichen Elemente ist der Tanz, vielleicht gerade wegen seines flüchtigen Charakters, der eine mündliche Vermittlung und Überlieferung notwendig macht. Anhand der Titel und Formen könnte man auch bei STONE DANCE—FLAT FRONTAL (Stein-



tanz – flach frontal, 2010) und STIFF SPONGE BELLY DANCE (Hartschwamm-Bauchtanz, 2010) einen «ethnologischen» Hintergrund vermuten. Der anthropomorphe Charakter wird in der Bregenzer Installation noch durch ein weiteres Element unterstrichen: die Musik.<sup>6)</sup> Insbesondere Igor Strawinskys *Le Sacre du Printemps* (1913), unbestritten eines der berühmtesten Werke aus dem Kanon der modernen Musik. Es gibt zahlreiche Schilderungen der missglückten Premiere dieses Ballettstücks; besonders aufschlussreich ist Leonard Bernsteins Äusserung: «es enthält [...] die besten Dissonanzen, die je irgendjemand erdacht hat, und die besten Asymmetrien und Polytonalitäten und Polyrhythmen und was immer es sonst noch gibt.» Und er fährt fort: «Es besitzt auch [...] ein Monopol auf Primitivismus.»<sup>7)</sup>

Mit Strawinsky im Hinterkopf fällt es schwer, Yangs Projekt nicht im Lichte des spezifischen Gesamtkunstwerk-Gedankens zu sehen, der in den Ballets Russes (1909–1929) zum Ausdruck kam: jenes bemerkenswerte Zusammenspiel von Tänzern, Choreographen, Komponisten und Künstlern, das der Ästhet und geniale Vordenker Sergej Diaghilew inszenierte. *Le Sacre du Printemps* zeigt ein religiöses heidnisches Ritual und war das Produkt der Zusammenarbeit mehrerer kreativer Köpfe. Trotz Strawinskys Behauptung, das Ballett sei seine Idee gewesen, waren auch der Künstler und Orientalist Nicholas Roerich und der Leadtänzer der Ballets Russes, Vaslav Nijinsky, mit von der Partie. Letzterer war damals noch in seinen frühen Zwanzigern und – nach dem Weggang von Michail Fokine – soeben zum Chefchoreographen ernannt worden.<sup>8)</sup> Im Gegensatz zu Strawinskys Musik und Roerichs Bühnenbild und Kostümen, ist über Nijinskys Choreographie nur wenig bekannt, zweifellos aufgrund des Stigmas, das dem Stück nach dem Premierenskandal anhaftete, und wahrscheinlich auch, weil die Tänzer der Uraufführung diesen Tanz so verabscheuten. Glücklicherweise haben wir eine Ahnung, wie die Uraufführung ausgesehen haben könnte, und zwar dank einer Rekonstruktion im Jahr 1987 (durch Millicent Hodson mit dem Joffrey Ballet). Diese bestätigt die Beschreibung des Skandalstücks durch einen sachkundigen Wissenschaftler: «Jahrhunderte der Bühnentanztradition mit Füßen tretend ... [Die Bewegungen sind]

«fast tierisch», mit aneinandergesprenten Knien und einwärts gedrehten Füßen – eine totale Umkehrung der klassischen Form. Mit Ausnahme einiger heiter-lyrischen Passagen bestand die Choreographie vorwiegend aus Schaudern, Zucken, Stampfen und dröhnendem Herumrennen und gipfelte im Hinschleudern des Opfertanzes durch das ausserkorene Opfer.»<sup>9)</sup> Yangs Lichtskulpturen können sehr wohl ein skulpturales Äquivalent zu dem lebhaft geschilderten Antiklassizismus von *Le Sacre du Printemps* sein.

Besonders interessant ist hier eines der entscheidenden Merkmale der Ballets Russes: die strategische Nutzung des Fernen, Unbekannten und Geheimnisvollen, vom heidnischen Russland bis zum Orient. Wie der Slavist John Bowlt schreibt: «Diaghilev wusste sehr genau, dass die Franzosen von den Russen ein gewisses Mass an Barbarei erwarteten, und befriedigte natürlich diesen Wunsch mit den Aufführungen von *Petruschka* und *Le Sacre du Printemps*, indem er Strawinskys «heidnische» Musik einem Publikum präsentierte, das sich noch nicht einmal an den einschmeichelnden Impressionismus von Debussy gewöhnt hatte.»<sup>10)</sup> Doch selbst zwei Jahrzehnte nachdem Gauguin nach Tahiti gegangen war, um sich ganz dem Malen «weiblicher Eingeborener» zu widmen, und Jahre nachdem Picasso seine Modelle in einem Bordell in Avignon gefunden hatte, gestand man dem Primitivismus von Strawinsky, Roerich und Nijinsky nicht dieselbe Radikalität zu, welche die Pariser Künstler längst in Anspruch nahmen. Denn sie waren letztendlich Russen, Exoten in den Augen der Bewohner der modernen Kunstmetropole; und wenn das Subjekt schon exotisch ist, darf das Objekt dies nicht sein. Diese Zwiespältigkeit des Exotischen scheint Yang zu interessieren, denn sie weiss, dass die Selbstexotisierung einem Künstler Halt und Kraft geben kann.

In der anschliessenden Ausstellung «Teacher of Dance» bei Modern Art Oxford wechselte Yang vom Primitivistischen zum Leichtfüssigen. (Kann Primitivismus gelegentlich auch leichtfüssig sein?) Dies erreichte sie teilweise durch die Betonung des so unterschiedlichen architektonischen Charakters der beiden Ausstellungsorte.<sup>11)</sup>

Peter Zumthors Bau in Bregenz ist hermetisch, bunkerartig und strahlt zugleich etwas Barockes und



Archaisches aus; der Hauptraum des Modern Art Oxford ist das pure Gegenteil:<sup>12)</sup> Die Fenster des grossen Schaumraums wurden für die Ausstellung freigelegt, sodass das Tageslicht die hohe Decke erhellte. Die Holzstreben ziehen den Blick nach oben und weiten den Geist. In Bregenz schien die Melancholie, die einst Yangs Arbeiten durchdrungen hatte, sich bald ins Befrachtete und Humorvolle, bald ins Intellektuelle und ästhetisch Gewagte verwandelt zu haben; das trieb sie in Oxford weiter ins Spielerische, Bunte und Dekorative. Der Hauptraum war von einem Skulpturen-Ensemble besetzt, einigen Lichtskulpturen und Arbeiten, die aus einer weiteren, noch nicht abgeschlossenen Serie stammten, den *Non-Indépliables* (2006/2009–2010) oder «Nicht-Unentfaltbaren». Dabei handelt es sich um diverse Typen von Wäscheständern in engen Hüllen aus Gestricktem oder Stoff in klaren leuchtenden Farben. Anders als die Installation in Bregenz, wo der spiegelnde Boden eine flimmernde Wirkung erzeugte, die noch gelegentlich durch Musik verstärkt wurde, erweckte die Installation in Oxford den Eindruck, als seien die Skulpturen an Ort erstarrt, als hätten sie mitten in irgendwelchen Freiübungen innegehalten.<sup>13)</sup>

Wenn eine Skulptur nicht gemeisselt oder gegossen wird, kann man sie vielleicht durch Falten und Entfalten erzeugen. Man kann sagen, dass die Grundelemente des Tanzes ebenso im Falten und Entfalten der Arme, Beine und Hüften an den jeweiligen Gelenken besteht. Man könnte sich das Stillstehen der *Non-Indépliables* und Lichtskulpturen so vorstellen, dass sie ihre Positionen halten, wie die Körper im Lauf eines Ballettsolos, dann wären die Solisten DRESS VEHICLES (Kleidungsvehikel, 2011). Diese auch unter dem Spitznamen «Cake Sculptures» bekannten Arbeiten sind eine Neuheit in Yangs Vokabular. Die *Jalousies*, die Yang oft verwendet hat, um labyrinthartige Installationen zu schaffen, sind nun an aufwendigen Metallgestellen befestigt, die zwecks Beweglichkeit auf Rollen gesetzt wurden. An jedem Gestell sind Griffe zu finden und tatsächlich sind die Skulpturen interaktiv. Die in Gang gesetzten DRESS VEHICLES haben jedoch begrenzte Bewegungsmöglichkeiten: geradeaus vorwärts, rückwärts oder seitwärts. Am schwierigsten wäre eine stetige Drehung um die eigene Achse zu bewerkstelligen – wie die

*Fouetté en tournant*-Drehung im Ballett. Mit anderen Worten, selbst wenn die Bewegung in Gang gesetzt wird, bleibt sie ungelenk und unkoordiniert, deutlich eingeschränkt durch das «Gestell» – das Vehikel und das Kleid.

Bei der Entwicklung der «Dress Vehicles» wechselte Yang vom Paris der 1910er-Jahre und *Le Sacre du Printemps* ins Deutschland der 20er-Jahre, wo 1922 das *Triadische Ballett* von Oskar Schlemmer in Stuttgart uraufgeführt wurde, bevor es ein Jahrzehnt lang in Europa auf Tournee ging. Im Gegensatz zum ungezügelt «barbarischen», rituellen *Le Sacre du Printemps* ist das *Triadische Ballett* schlicht, elementar und abstrakt. Die einfache Struktur des Balletts ist arithmetisch bestimmt und, wie der Titel sagt, mehrfach triadisch aufgebaut: Es gibt drei Akteure (zwei Männer und eine Frau), zwölf Tänze und achtzehn Kostüme, das Stück hat drei Akte, jeder mit seiner eigenen Stimmung und Farbgebung. Weder verschönern noch schmücken Schlemmers Kostüme die Akteure, sondern sie schränken sie buchstäblich ein, indem sie sie zwingen, ihre Bewegungen zu begrenzen, zu abstrahieren und zu stilisieren, was sie Marionetten ähnlich macht. Die Akteure waren fast wie Yangs TOTEM ROBOTS oder *Non-Indépliables* – ihre Bewegungen gerannen zu einer Gymnastik des einfachen Falzens und Entfaltens.

Obwohl Yangs neuere Arbeiten auf die Kunstgeschichte Bezug nehmen – insbesondere auf die frühe europäische Moderne und ihre avantgardistischen Tendenzen –, gilt ihre Sympathie in der Oxforder Ausstellung in erster Linie Phänomenen, die dem Bereich des Dilettantischen oder gar Dubiosen entstammen. Der Titel «Teacher of Dance» ist dem Übernamen abgeleitet, den Geroqe Ivanovich Gurdjief (ca. 1866–1949) sich selbst gab, jener Mystiker und spirituelle Guru, der in Alexandropol (im damals noch zaristischen Russland) geboren wurde, am Kreuzungspunkt der russischen, griechischen, armenischen und türkischen Kulturen.<sup>14)</sup> Gurdjief reiste schon früh in seinem Leben in den Nahen Osten und nach Zentralasien, bis Tibet und an die Grenze zu China, er verweilte in den verschiedensten Aschrams und Klöstern und nahm deren Lehren, Musik und Tänze auf. Nach dieser langen und intensiven Reisezeit kam er 1912 nach Moskau und





HAEGUE YANG, *GOLDEN CLONING, Dress Vehicle*, 2011, mobile performative sculpture, aluminum Venetian blinds, powder-coated aluminum frame, casters, magnets 59 1/4" high, 84 3/8" diameter / Kleider-Vehikel, mobile performative Skulptur, Aluminium-Jalousien, pulverbeschichteter Aluminiumrahmen, Rollen, Magnete, Höhe 150,5 cm, Durchmesser 215 cm. (PHOTO: STUART WHIPPS)

begann Schüler um sich zu scharen. 1922 gründete er in Paris das *Institut für die harmonische Entwicklung des Menschen*, um eine Philosophie zu lehren, die er als «Vierten Weg» bezeichnete, ein angeblich ausgewogener Weg zur Kultivierung und Harmonisierung von Körper, Seele und Geist, der zur Erweckung des Selbst führen sollte. Die Musik, die er auf seinen Reisen gehört hatte, schrieb er aus der Erinnerung heraus nieder und schuf Choreographien, die auf den gesehenen sakralen Tänzen beruhten. Diese «Movements» gelangten von den 20er-Jahren an in europäischen Grossstädten und den Vereinigten Staaten zur Aufführung. Nachdem Diaghilew sie in Gurdjieffs Institut gesehen hatte, war er davon dermassen begeistert, dass er sie in die Ballets Russes aufnehmen wollte. Bei Gurdjieffs letztem Besuch in New York, 1948, sollen seine «Movements» sogar Balanchine und das New York City Ballet beeinflusst haben.

Aber warum beruft sich Yang auf diese Figur? Die Frage ist äusserst verwirrend, zumal Gurdjieff – von seinen Anhängern vergöttert und von seinen Kritikern als Scharlatan betrachtet – für gewisse Kreise von grosser Bedeutung sein mag, in der allgemeinen Kunstszene jedoch nahezu unbekannt ist. Frank Lloyd Wright, von dem man weiss, dass er von Gurdjieff beeinflusst war, sah in ihm die Figur, die (im



HAEGUE YANG, *SQUARE HUNTER, Dress Vehicle*, 2011, mobile performative sculpture, aluminum Venetian blinds, powder-coated aluminum frame, casters, magnets, 53 3/4" x 43 x 43" / Kleider-Vehikel, mobile performative Skulptur, Aluminium-Jalousien, pulverbeschichteter Aluminiumrahmen, Rollen, Magnete, 136,5 x 109 x 109 cm. (PHOTO: STUART WHIPPS)



Gegensatz zu Rudyard Kipling) Orient und Okzident zusammenbrachte. Es wäre jedoch allzu banal, anzunehmen, dass Yangs Interesse für Gurdjieff dieselbe Motivation zugrunde liege. Yang äusserte, dass sie sich für den Aspekt des Dilettantischen beim autodidaktischen Lernen und Lehren interessiert. Entsprechend ist anzunehmen, dass sie sich auch für wenig beachtete und anerkannte geschichtliche Zusammenhänge – als Alternative zu unserem materialistischen Verständnis der Kunstgeschichte – interessieren dürfte (man denke auch an Jiddu Krishnamurti und D.T. Suzuki). Als Bildhauerin sammelt, strickt, verknüpft, kombiniert, faltet und entfaltet Yang. Als Betrachter sind wir versucht, auszumachen und aufzulisten, was in ihrem Werk zu sehen ist, und das ist gewiss eine bedeutungsvolle Übung. Eine reine Materialanalyse wird uns jedoch nicht erschliessen, worum es der Künstlerin letztlich geht, denn für ihre intellektuellen Referenzen und Obsessionen verwendet Yang dasselbe Vokabular wie bei ihren Materialien. Mit dem «Mut einer Dilettantin» wagt sie sich an Geschichten und Biographien heran. Ich stelle mir gerne vor, wie sie bei ihren neuen Unterfangen von einer Dimension in die andere springt wie die Meister der taoistischen «Kunst und Technik das Land zu falten»: durch historische Gefilde mit verschneiten Gipfeln und schattigen Schluchten – eine sowohl exoterisch materielle wie esoterisch spirituelle Landschaft.<sup>15)</sup>

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Yilmaz Dziewior, «Interview mit Haegue Yang», in *Haegue Yang: Arrivals*, hg. v. Y. Dziewior, Kunsthaus Bregenz, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2011 (zweisprachig engl. und dt.), S. 47.

2) Siehe beispielsweise: Doryun Chong, «A Small Dictionary for Haegue Yang», in *Haegue Yang: Asymmetric Equality*, Roy and Edna Disney, CalArts Theater, Los Angeles 2008.

3) Es ist wichtig, zu verstehen, wie Yang das Kombinieren und die Permutation einsetzt und zu einem festen Bestandteil ihrer Arbeitsweise gemacht hat. So ist zum Beispiel die Verdoppelung (doubling) oder die Paarung (coupling) eine logische Formel für das geteilte Zuhause, das die Künstlerin – mit den Hauptwohnsitzen Berlin und Seoul – für sich selbst gewählt hat.

4) Gespräch mit dem Autor vom 18. Juni 2011.

5) Ebenda. Dziewior vergleicht die oft unerwarteten Materialkombinationen mit der berühmten, von den Surrealisten häufig zitierten Passage aus Lautréamonts *Les Chants de Maldoror*. («Er ist schön wie das zufällige Zusammentreffen einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Seziertisch!») Siehe auch Jo-

anna Fiduccia, «New Skin for the Old Ceremony», *Kaleidoscope*, Nr. 10 (Frühjahr 2011), S. 120–124.

6) Man sollte beachten, dass Yang in vielen ihrer früheren Werke weitere Elemente der sinnlichen Wahrnehmung und Naturerscheinungen mit einbezogen hat, wie Geruch, Dampf, Hitze, Wind usw.; diese Tendenz beginnt bereits 2006, wie die *Series of Vulnerable Arrangements*, *Version Utrecht*, realisiert für BAK (basis for actuele kunst) Utrecht, sowie die *Series of Vulnerable Arrangement – Blind Room* an der Biennale São Paulo (2006) und im Walker Art Center, Minneapolis (2007), zeigt.

7) Leonard Bernstein, *Musik – die offene Frage, Vorlesungen an der Harvard-Universität*, übers. v. Peter Weiser, Goldmann Schott, München 1981, S. 343.

8) «... überkam mich eines Tages die Vision einer grossen heidnischen Feier: alte weise Männer sitzen im Kreis und schauen dem Todestand eines jungen Mädchens zu, das geopfert werden soll, um den Gott des Frühlings günstig zu stimmen.» Igor Stravinsky, *Leben und Werk – von ihm selbst*, übers. v. Richard Tüngel, Atlantis-Verlag, Zürich / B. Schott's Söhne, Mainz 1957, S. 39. (Frz. Originaltitel: *Chronique de ma Vie*, 1936.) Der engl. Originaltext nimmt Bezug auf das entsprechende englische Zitat bei Joan Acocella, «The Reception of Diaghilev's Ballets Russes by Artists and Intellectuals in Paris and London, 1909–1914», in: Nancy Van Norman Baer, *The Art of Enchantment: Diaghilev's Ballets Russes, 1909–1929*, Fine Arts Museums of San Francisco, San Francisco 1988, S. 105.

9) Joan Acocella an gleicher Stelle im selben Essay (s. Anm. 8).

10) John E. Bowlt, «Stage Design and the Ballets Russes», in *The Art of Enchantment*, S. 51. (Zitat aus dem Engl. übers.)

11) Die Ausstellung dauerte vom 11. Juni bis 4. September 2011.

12) In einem Gespräch mit dem Autor frotzelte Yang, dass das Gebäude in Bregenz fast wie das sagenhafte Grab des alten Qindynastie-Kaisers, Shi Huangdi, in Xian aus dem dritten Jahrhundert v. Chr. aussehe, das von Tausenden von Terrakotta-Soldaten bewacht wird.

13) Die *Non-Indépliables* gehen auf eine photographische Arbeit Yangs zurück, *GYMNASTICS OF THE FOLDABLES* (Gymnastik der Entfaltbaren), eine Serie aus fünfzehn Schwarzweissphotographien, die verschiedene Stellungen eines Wäscheständers zeigen, aus einem Dreiecksrahmen bestehend, der zwei horizontale «Arme» mit zwei Stützelementen aufweist, welche «Arme» und Füße miteinander verbinden. Falten und Entfalten, aber auch das «Nicht-Falten» sind wichtige Elemente in Yangs Vokabular und nicht nur in den «faltbaren» Arbeiten physisch greifbar, sondern auch im Origami und in Lamellenstoren. Siehe Doryun Chong, «A Small Dictionary for Haegue Yang» (vgl. Anm. 2).

14) Die folgende Schilderung von Gurdjieffs Leben folgt im Wesentlichen der deutschen Fernsehdokumentation *Eine Reise zu unerreichbaren Orten* (2003).

15) «Die Kunst und Technik das Land zu falten» ist Yangs freie Übersetzung des koreanischen Begriffs chukjibeop, den man wörtlich mit «Methode zur Kontraktion (oder Verkürzung) der Erde» übersetzen könnte. Es ist eine Art Magie oder Teleportation, die taoistische Weise und Gottheiten anwenden, um von einem Berggipfel zum anderen zu springen und so grosse Entfernungen in kurzer Zeit zurückzulegen. «The Art and Technique of Folding the Land» war der Titel einer Einzelausstellung im Aspen Art Museum (2011), die den Ausstellungen in Bregenz und Oxford folgte.



HAEGUE YANG: I did a solo show "Closures" at the Galerie Wien Lukatsch in Berlin in 2010, which was right after your exhibition there, Jimmie. When I started to think about how to place the sculptures, I discovered your wonderful wall paintings. I immediately played with the idea of keeping them because they were somehow very accommodating to my sculptures. So I contacted you through Barbara Wien and luckily you approved. And many people found them to be the best part of my installation. I didn't feel guilty, but the opposite—I was proud I'd thought to ask for your approval.

JIMMIE DURHAM: That's nice.

HY: ...and proud of myself for having such a wonderful idea! In German, I'd say it was "halbe Miete," meaning "half the rent." It felt like I'd paid off half the rent.

JD: But I didn't see your show. What did you do?

HY: I have such a bad memory, let me think... First of all,

sculpture—it was just a mere treatment of the object in that context.

MARK WELZEL: You used a drying rack in your "Sadong 30" exhibition in 2006, right?

HY: Yes, that was the first time. Sadong 30 is the address of a little house in Incheon, a satellite city of Seoul, about thirty kilometers away, on the west coast. It was an abandoned house, locked up for like eight years. Nobody had entered it; the door was nailed shut.

JD: That's a long time.

HY: I was surprised by the circumstances of the house, which was about to collapse because it had collected so much moisture. Mushrooms were growing all over it and dead animals were in there, as well as a lot of junk that the neighbors had dumped. The house was halfway sunken into a garbage heap. So I started the project by cleaning up the house in the heat of summer, July and August...

# WE CAN GET THERE!

it was my fourth exhibition with Barbara and I always find her space difficult.

JD: It's a horrible, ridiculous space. (smile)

HY: Yes, there's a kind of aura, and there are books—they're not necessarily in the exhibition space, but they are so present. The difficulty, I think, has to do with respect. I have too much respect for whatever is in the gallery, as everything is part of Barbara's personality and activity—so eventually it is no longer a neutral space. In order to "domesticize" the space, I had to come up with some way to transform it. And with your wall paintings it was more or less solved.

I have a tendency to interpret objects figuratively, which is quite common I think—a lot of people see a chair as a human figure. I used to work with furniture this way. Whatever I picked up, I'd use to portray someone—a historical or literary figure—or an anonymous one. This series—what I call *Non-Indépliables* (2006/2009–2010)—is made of drying racks for laundry, which you can fold and unfold. Previously I made work with drying racks, but I wouldn't call it

---

JIMMIE DURHAM is an American-born sculptor, essayist and poet, currently living in Rome and Berlin.

---

JIMMIE DURHAM & HAEGUE YANG  
& MARK WELZEL

---

JD: You like to be uncomfortable, don't you?

HY: I do invite such troubles; I have a little religion about this kind of difficulty.

JD: Do you think Jesus likes you, as you suffer?

HY: I have no nameable god to worship. There isn't even a nameable religious attitude. Yet I invite suffering...

Anyhow, at that house I used a drying rack for the first time as a symbolic gesture, as a sign that the house was active. All around the neighborhood people hung their laundry outside, which looked like flags marking the status of the household—like ships do. I also used to live in a kind of impoverished neighborhood and there were a lot of shamans living there too, who put flags outside. Sometimes you'd see Buddhist flags divided into two sections, red and white. And between those flags, there were often ordinary drying racks filled with laundry.

JD: That's nice.

HY: But in the "Closures" exhibition, there were many





HAEGUE YANG, "Sadong 30," 2006, installation view, Incheon, South Korea / Installationsansicht, Incheon, Südkorea. (PHOTO: DAENAM KIM)

sculptures with tightly tailored outfits. From my research I came to realize that some of the shapes I liked were only available from francophone countries, and I couldn't find the same drying rack I used in Korea anywhere in Europe. It was very vernacular, which was astonishing.

JD: Such a thing is always surprising, isn't it? You think everything is universal. Because you love these things, you just think they must be everywhere.

HY: Sometimes it is a delightful realization, but it can also be limiting, because I work a lot with found materials. If I can't find a project to match my exact conception even after long and intensive search and research, it just feels like a limitation. But it can be just that limitation that makes me conscious of reality. For instance, an item available in plastic might only come in aluminum elsewhere Europe.

JD: When I'm not working on a project, it is delightful because I'm not in need of anything. But when I'm working, it is always a problem. I can never get what I expect to get.

HY: Do you think it's a matter of karma?

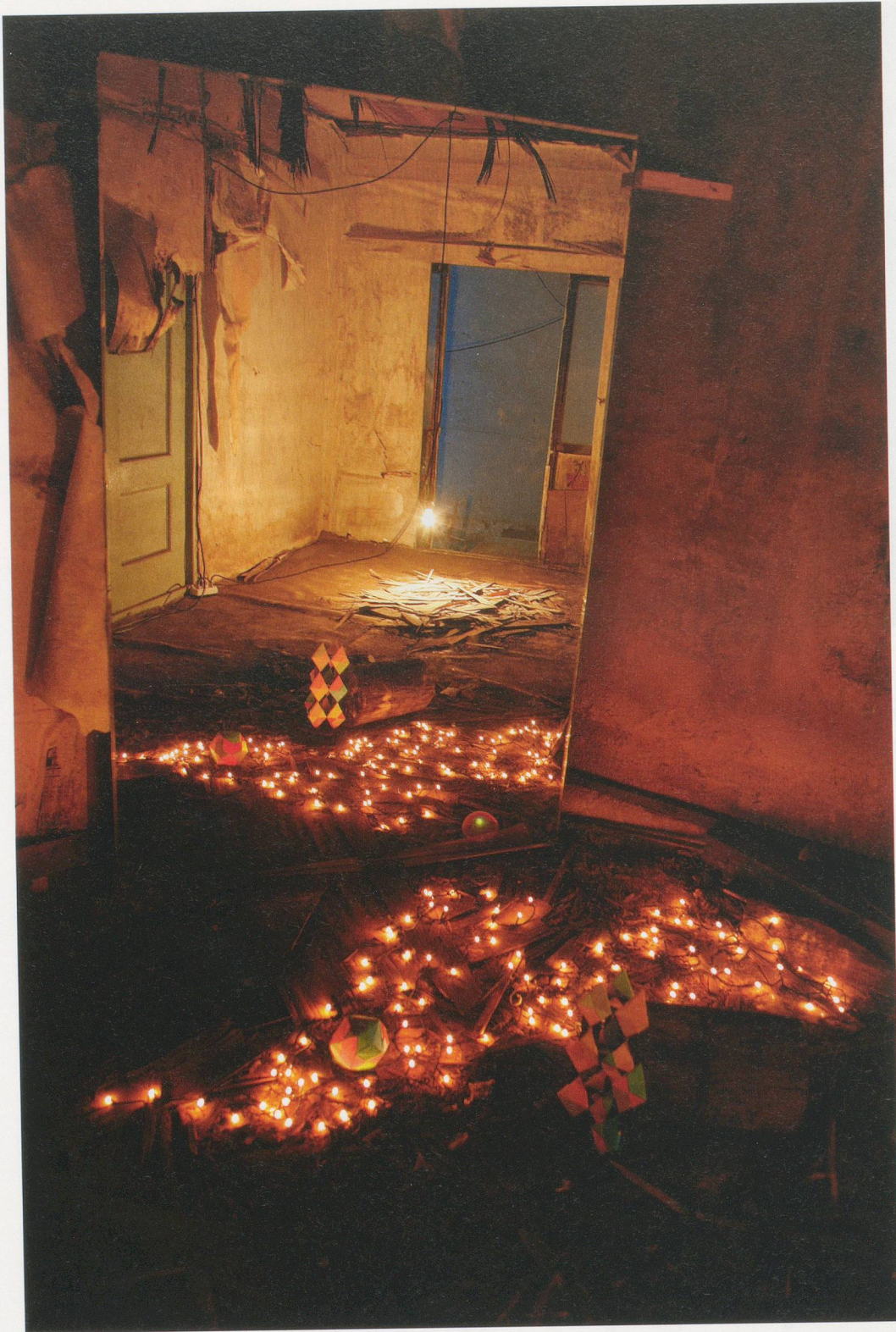
JD: I think we just have to imagine more time—that our "art life" is longer than we think. On one day something may seem like a disappointment, but we can get it back in seven, eight, twenty years.

HY: I have a similar feeling that working is not relaxing. But why am I so fascinated by working hard? And how is it different from an ordinary paid job? And what does resting mean? I think a lot about rest, because my friends keep telling me I should slow down, take it easy, get some rest. I would never doubt the good will behind their suggestions, but I'm not convinced. I can't accept that there's a balance between work and rest.

JD: I think you should! From now on work only in really nice, comfortable places, where it's warm, sunny, and dry.

HY: The most painful thing about working on "Sadong 30" was that there was no running water; I couldn't even wash my hands.





HAEGUE YANG, "Sadong 30," 2006, installation view, Incheon, South Korea / Installationsansicht, Incheon, Südkorea. (PHOTO: DAENAM KIM)



JD: But you were working in the garbage.

HY: I got filthy and dirty. Not only dusty...

JD: Dirt.

HY: Dirt.

JD: Bad dirt!

HY: And smelly! Even disgusting! Rat shit everywhere. Dead pigeons. I thought I would die. The experience of not having water was revealing. I did succeed in connecting electricity after going through a long, bureaucratic process. I planted chrysanthemums and garden balsam in the old-fashioned outdoor water basin. Then I provided bottled water in a cooler that people could help themselves to and use to water the plants with. In fact, the plants grew very well. I had to go there once in a while to collect the garbage and refill the cooler.

JD: I probably could have done that for you. Call me next time.

HY: Are you good at that?

JD: I used to work as a plumber.

HY: Like the guy in the movie *Brazil* (1985)? Do you know that movie?

JD: No. I haven't seen it.

HY: Robert de Niro has a small part in it as a plumber-revolutionary.

JD: He looks like a plumber, doesn't he?

HY: Yes, he was perfectly cast. He repairs things while the government is completely malfunctioning due to its heavy bureaucracy. But since he helps people without government approval, he is seen as a terrorist. Obviously the government doesn't like him.

JD: It's a beautiful story. I've heard of it, but I don't see many films in fact.

HY: I love to go to the movies, but don't go as much as I'd like to.

MW: Have movies influenced your work, Haegue? Or important literary or philosophical texts, for instance, by Marguerite Duras?

HY: Not really. People often think that I read lots of books, but it's actually the other way around. I grew up in an intellectual family and I rebelled; I neglected reading and writing at school in protest and I underestimated literature. I only discovered Korean literature around 2005 when I had a job at the Frankfurt Book Fair.

JD: There are so many Japanese and Chinese writers translated into English. But I don't know any Koreans.

HY: We call it a "cultural one way." Koreans are eager to

import from the West, as are the Japanese, but there is no comparable interest from the other side. I remember a dialogue between two African writers in the book *Elizabeth Costello* (2003) about South African literature, saying that African literature was only made to be sold in Western bookstores. It may be an extremely cynical view but there is truth in it. The situation is completely different in Korea: a Korean writer can sell a million books at home and that's pretty unusual.

JD: That's beautiful!

HY: The literary scene is incredibly active with many aspiring, eager writers. But it is very self-contained, which is problematic. Korea's violent modernization through industrialization has led to broad international economic development but culturally we have been far less successful. On the other hand, the profoundly colonialist logic of "expand and conquer" is against our nature. So it is problematic to try and propagate a self-contained scene abroad and it looks as if the Koreans just wanted to get cultural revenge on their violent industrialization.

JD: In Latin America, the poets are famous and well loved, but they don't make much money. Mostly they are professors.

HY: Like Neruda. I read his biography and it reminded me of the Korean literary scene because poets here are be-



HAEGUE YANG, "Sadong 30," 2006, installation view, Incheon, South Korea / Installationsansicht, Incheon, Südkorea.  
(PHOTO: DAENAM KIM)



loved and regarded as national heroes, even more than the novelists.

JD: That's marvelous. Most excellent.

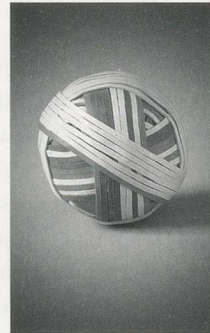
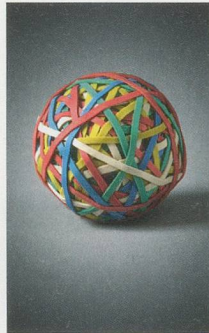
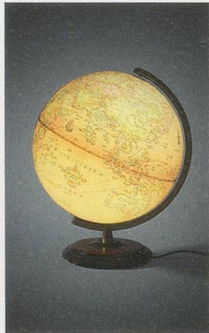
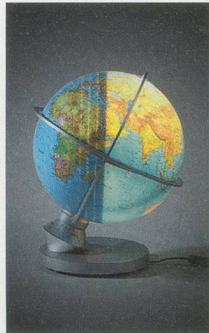
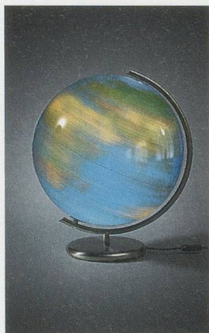
HY: But as a member of a younger generation of cultural producers, I have a critical view of the nationalistically driven cultural climate. During the so-called democratization period from the sixties to the eighties culture was primarily a form of resistance. But artists of my generation face a different situation, because after the democratization process had been completed, patriotic, conservative, and nationalistic attitudes appeared that I often sense are like "silent crises" that oppose those of the younger generation. In Korea, I am Generation X and the people and generation before us is called Generation 386, a term that originated in the late nineties for the mostly left-leaning students who fought against military dictatorship.

JD: That's nice.

HY: We grew up in a politically and economically stable

much politically and socially compared to us. But neither can I pretend to be just hip and trendy and absorbed in the self-centered lifestyle and capitalistic viewpoint of today's neo-liberal urge. We are squeezed in-between. That is how I am and how I see my generation. And there are a couple of writers and scholars who reflect this situation. But among my generation, I haven't found many role models. Take for example the Korean poet Kim Su-yeong (1921–1968) who was an enormously resistant and driven activist without losing his romanticism and political optimism. He remained individualistic and didn't organize or join forces with other poets. I rediscovered this poet for myself but then again it demonstrates my generation's lack of models. I mean, we had to dig down into an older generation to find someone to make our own.

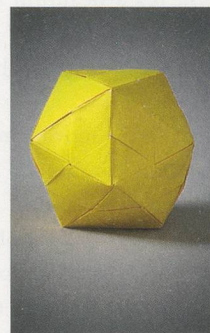
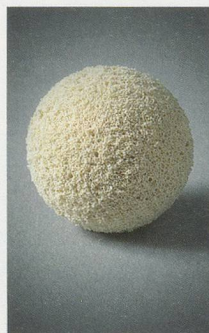
JD: But that sounds like a good phenomenon. Poets who did not want to join the front—or to join anything! This doesn't sound bad for poetry, it sounds pretty good.



time and are regarded as privileged. In my college years there were no longer demonstrations. Libraries were full of students preparing for job opportunities and state examinations to secure jobs for the future, but there was no self-organization with a political agenda, which was not the case for 386. Strangely enough, Generation X is supposed to be postmodern.

JD: But it was not postmodern. You were never modern, were you? It's a jungle. I don't think the Americans were ever modern either.

HY: From my point of view, Korea's modernization has never been completed, and the country is still suffering from modernist ideas of progress and development. I try to be conscious of and loyal to my generation, because I can't pretend to be of my parents' generation, who achieved so





HY: Yes, but it is enormously difficult. Not to join is painful, I think.

JD: Yeah, that's true. You have to be very courageous not to join.

HY: But normally it doesn't look like courage.

JD: Yeah. I don't have this problem. I join everything. I'm very easily influenced, I suppose.

HY: I think joining can be another type of strategy. Being less selective in terms of factions, yet endlessly politically active and exposed. I could be blamed by my family for my indifference to politics; I never feel like I can go to the street like the other members of my family have done.

MW: But you have expressed interest in two German politicians, who were founders of the Green Party.

HY: Yes, Petra Kelly and Gerd Bastian. Petra Kelly was one of the key figures in founding the Green Party and went on to be an internationally celebrated politician. Her charisma and devotion were the engines that mobilized people to organize a new party and peace movement. She was an impressive and compelling figure in her ability to pull people out of their cozy, comfortable places. But by the time the Green Party entered the parliament, Petra Kelly became a kind of obstacle, because she was too idealistic and radical. She was not ready to compromise and therefore became isolated within her own party despite her growing international popularity and reputation. For various reasons, she seems to me like someone who is posthumously difficult to ignore, but also impossible to digest since her political career and agenda was filled with contradictions and ambiva-

lences. She showed a variety of mysterious weaknesses and strengths especially in her association with Gerd Bastian, which is highly peculiar and absurd. Of course, the most mystifying thing was that Kelly was murdered by Bastian, who then took his own life. And there is another aspect—which is not exactly what I am interested in—that it can be disputed whether Kelly was a feminist since she always had a hero to worship and was never really completely on her own—this is not to suggest that she wasn't a strong woman. But she always needed someone stronger to accompany her, like the Dalai Lama or Joseph Beuys. I guess that she has been more or less forgotten by the public. She certainly doesn't mark a bright side of the Green Party since the party transformed into a more modest people's party and as a result, she was essentially mopped by her own party.

JD: But that's what parties are best at.

HY: Politics and party systems aspiring to power are two different things and from my point of view, she kind of embodies that difficult split.

JD: Yeah, maybe so.

HY: But I'm also interested in her personal weaknesses and vulnerabilities, which make her attractive. Ironically, she was strong, convincing, passionate, but at the same time far too dramatic and emotional for her own good. It's how she worked—she was driven by urgency, desperate about what she believed. It's no wonder that she became anxious and paranoid, on top of being a workaholic.

JD: Yeah, yeah. And you, too, are a workaholic?

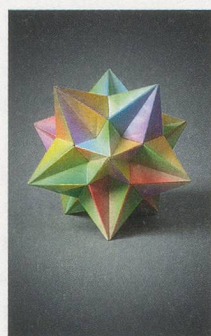
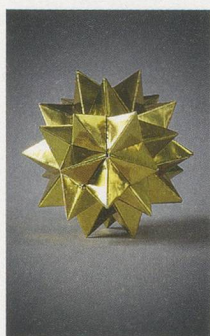
HY: I'm working hard on becoming one (smile). I don't want to fetishize work, but it seems inevitable—not that this is something to boast about. It's just how it is. For me, being at work is peaceful and natural. Even at a party I will tend to volunteer to serve people or bartend, just to be occupied.

JD: There is nothing more fun than work. It is the best fun there is. I don't rest either. And if I can't do artwork, after two days my poetry brain kicks in and I start writing poems, and I write poems until I can work again, and then I kick back over to being a sculptor. I can't do the two things at once, however. But resting is about sleeping, isn't it? You rest when you sleep. That is enough.

HY: Good sleep is very important.

JD: I wouldn't know. I have no good sleep. I have a bad back, so I wake up every three minutes and turn over. I fight going to sleep. I don't like to go to sleep. I don't sleep much and I wake up feeling very bad—full of pain.

HY: I don't know how I'll eventually take this physical mal-



HAEGUE YANG, *THREE KINDS IN TRANSITION*, 2008, loop of 235 images on a 30" Apple Cinema Display / DREI ARTEN IM WANDEL, Loop von 235 Bildern auf einem 30-Zoll-Apple-Cinema-Bildschirm. (PHOTO: GUNTER LEPKOWSKI)





function that comes along with age. Don't you feel angry about it? Like my wrist; I'm angry when it doesn't function well. I don't want to pay attention to it, which is often a problem. I want to ignore my body so badly!

JD: You have no choice. You have to take it. There's no one to be angry at. I can't be angry at my bones. Sometimes my back is so bad, that I'm in danger of... maybe not dying... but it feels like dying! Like something will break. Then I tell myself, if my back kills me I'm going to come back and stomp on it. But if I come back, I won't have any feet, so I won't be able to stomp on it. Spiritually stomping on your own back doesn't do much anyway. I don't think about it so much, I suppose. When I had cancer in Berlin, the doctor said, "you have cancer; it is very serious." And I said, "ok." Then he called Maria Tereza to have a consultation with me because he thought I wasn't taking it seriously, because I didn't get upset. I'm quite often, "oh yes, I am going to die now." So it is not unusual for me. I am not interested in dying but it is not like I'm very concerned about it. Because

HAEGUE YANG, "Closures," 2010, exhibition view /  
Ausstellungsansicht Galerie Wien Lukatsch, Berlin.

(PHOTO: NICK ASH)

people do die. It is not a fact of life, but a fact of non-life. But when you don't have a choice, there is nothing to think about, is there? I'd rather never die, but it is probably not going to work out that way.

HY: I used to think about death a lot when I was depressed. I don't know why I was depressed. Anyhow, I am not depressed anymore and I don't want to pay too much attention to the depression.

JD: Were you depressed because your art wasn't so good? Maybe it was your diet, eating the wrong things. Not drinking enough red wine. If you give me some money, I'll tell you, it was your mother, like Deleuze and Guattari. It's my favorite line from one of their books. In Freudianism, if the



answer is "my father," then why go through all the analysis? You should just go to the doctor and say, "it's my father" and give him some money. I love this idea. So it was your mother Haegue! Now give me some money!

HY: My mother?

MW: Your mother—who flooded your bathroom, so I have read.

HY: Yes, there was that little disaster when she came to visit me in Germany for the first time in 2000. My mom and I wrote texts about this melodramatic event, which became a piece called *BATHROOM CONTEMPLATION* (2000). Neither of us is very traditional, yet we both try hard to be really nice to each other in traditional ways which simply doesn't always work out. The climax took place in the bathroom after my mom tried to be a good mom and clean the bathroom for me. She took the shower and sprayed down the entire bathroom with it. At some point I saw water flooding out the bathroom and I was enraged. What caused the disaster was the absence of a drain on the floor, which in Korea would always be there.

JD: (laughing)

HY: I was annoyed to have my mother around, while I was already overwhelmed and trying to manage my life as a young foreign artist in Germany. I think she was also suffering from her dependency on me. My mom is a writer and that is what she is good at—much better than me—so I suggested that she write about our time together, which I also knew would give her a chance to break away from me. We both learned a lot from the experience as people and as writers. It was interesting though I still don't fully understand the piece artistically. You know, some works are better understood by other people than by yourself.

JD: Yeah, it is true. I don't learn much artistically. I try my best, but it doesn't work very well. Education comes very slowly, doesn't it?

HY: I used to hide the work I don't like.

JD: I often love my work when I make it, but later I see that it doesn't measure up. I want to do work that is as good as the Flemish painters. I want to do work that good! No one does work that good, but I want to do some important work.

HY: Significant work—as simple as it sounds.

JD: Not so easy. And the Flemish painters had a narrative given to them, so they had an easier job to do. I have to say, they knew how to do their thing, which was painting. And they knew how to paint. They had these Bible stories that they could illustrate. Their art was a metaphor. But I

don't want to do metaphorical art; I don't want to illustrate anything.

HY: Yeah. I think some artists refer to a position and mark a certain area, which can thereafter only be described by naming that artist. Such artists generate a narrative but only through the articulation of their position, which relies on positioning oneself very precisely.

JD: Perfect idea. That sounds excellent.

JD: And also the political notion can change. The Flemish painters and their narrative were in a way directly linked to the political power, and you just can't take this position anymore.

HY: With Jimmie though, I believe we can get there! I'm absolutely positive! On one hand there is this fetishizing idea about the artist as a personality, like a celebrity. If you take a close look you see different types of models other than, say, the YBA's—though they are celebrities, they don't necessarily have positions in society. It seems to me that the YBA movement has been nothing but a spectacular and illustrative masturbation.

JD: It is very violent, like the fake violence of a horror movie. When you go to a horror movie, you pay to be afraid, but you are not really afraid, you just paid your money to pretend to be afraid. But I don't want to say anything about any specific artists—only this: if you see a big dead animal in a tank, and you pretend to be thrilled, and you pretend to be afraid, you are joining in with the pretense of that artist. "Ohhhh look at this. I bet you are afraid of this?" And you say: "Oh yes, I'm afraid of that."

MW: While reading about both of you, I realized that you each share this kind of skepticism towards language or narratives. I found these quotes: "Build a story and unlearn it"—that's from you, Haegue. And you said this Jimmie: "Every artist must be against language, in both practical and conceptual ways."

JD: That almost sounds intelligent. I remember when I said it. I was on a panel in Venice with Baudrillard and Sloterdijk and two curators, Hans Ulrich Obrist and Hou Hanru, and Pistoletto. And the two philosopher-types said—and this goes back to the Flemish painters—that we have no more art. And at that moment Pistoletto and I said: "Wait, wait! It's because we don't have any more belief." They put art, like I do, in the European tradition, in a cathedral building tradition, so it is defined in relation to belief. I think surely, art must begin when there is no more belief, which is exactly when we can experience art. If you believe some-



thing a priori, how can you ever see the "art?" You don't see a statue of the Virgin Mary, you see only the Virgin Mary.

HY: It reminds me of a recent conversation I had with Abraham Cruzvillegas about "belief." Isn't it significant when one doesn't know what that belief is in? An unknown religion, without a direction? I was expressing my doubt about this blind faith to him, because it's scary to have an unknown belief in your mind. I don't know what it is. It doesn't seem to be a religion but just some sort of strong belief. The closest term I could come up with is intensive-ness. It may not have a shape or a narrative, but can remain abstract and very intensive.

JD: Like your spirits. Your religion. But with no gods attached. Sounds like Buddhism. I think Buddhism doesn't sound so bad. Sounds workable.

HY: Buddhism I also don't understand, because it is so gentle.

JD: Except in this dirty message that all these religions have. The message: "don't desire anything." It is a horrible message for humans. It is not an intellectual message.

HY: As a trained Buddhist would say, don't desire even the desire not to desire anything. It goes so radically and intensively towards abandoning everything. That's the quality of Buddhism as a philosophy.

JD: Yeah, that's ingenious.

HY: But at the same time, it's admirably gentle, without being aggressive and dogmatic.

JD: Always this idea: don't embarrass your enemy.

HY: Yes, exactly. And there is another Buddhist anecdote which I love. There are two monks on a trip to train themselves. One day they are about to cross a huge, heavily flooded river with a strong current, and they get some help from a local lady who agrees to piggyback them across for a small fee. The young monk goes first and waits for his master on the other side. Finally his master gets taken across on the back of this young healthy woman, and he looks so happy and is clearly experiencing deep pleasure, as he hasn't been so close to a lady for such a long time. The two monks continue their journey to reach enlightenment. At some point, the younger monk begins to tease his teacher: "Was it good?" he asks. The master replies, "What are you talking about?" The young monk then explains timidly, but mischievously: "...good to be carried by a young woman." The story ends with this comment from the older monk: "Ah, that's what you are talking about! I had already forgotten about it." The young monk finally understands how free

his master is! He could feel the joy, like an innocent child but never made himself a slave to that joy. The young monk, on the other hand, had been captured by that seduction.

JD: That's a very good story.

HY: It's a very humorous, humane story, but then again, gentle. There are many nice stories in Zen Buddhism. There was a time when I tried to study Zen Buddhism more deeply, to work against my anger, but then I realized, I can't. This gentleness is not yet in me. Unfortunately.

By the way, is there anything that you want to ask me? (laughter)

JD: I have been asking questions, haven't I? But it's not part of my culture, we just don't ask questions. I read a book review about an English explorer in Greenland who claims that the natives have no intellectual curiosity. "They must have been yaks," he says, "they couldn't have been human beings because human beings have intellectual curiosity." So maybe it is a cultural problem. And when you read on, he says, "...they didn't ask me any questions about my life and where I was from." But we don't ask questions. It's very much a European thing to ask questions.

HY: And how is Europe for you?

JD: In Europe I am a stranger and I can participate at the same time. The racism is quite stupid here, but it's not oppressive, and it was oppressive to me especially in the U.S. Here I very often get someone sitting next to me, saying: "Oh I never sat next to an Indian before." But in the U.S. it was dirty jokes, stupid jokes—"ha ha ha"—these kind of stupid things. The last time I was there was the '93 Whitney Biennial. Before that I went to my mother's funeral. But never since.

HY: I'm thinking about eventually moving back to Korea.

JD: No, don't move back home! It's not a good thing to stay home, no one should stay home. Maybe the Swiss should stay home. I don't know. I liked Geneva, I went back in 1994, when we came to Europe. I have been back many times, because I worked at the United Nations. It was just to do my work. I didn't do much else. But then, in '94, when we went back, Geneva had so many Africans, who were quite well off—Ethiopians, Somalis, in those days. And they made Geneva look so much better than before. I was hoping they would all intermarry.

HY: I hope, as you said before, that one can live and participate in Europe; I don't feel much of that yet.

JD: I can still be a stranger and participate.

HY: I think if I could have that feeling I could stay. The



feeling of active participation is missing. I'm allowed to live and I'm even allowed to make my career. But I don't feel like I am really participating in European society. It's not that I miss my home. I don't think that I have to move back because I miss Korea, I don't think so. Participation is exactly what I'm looking for. Maybe I have done something wrong here.

JD: I think I have a great luxury and privilege... because of my looks.

HY: Because you look so good?

JD: I look so fucking English! I look so white. In the seventies, when I was a politician, a lot of us would be put in jail or in prison and I would dress up in a business suit and get us right out. Because they assumed I was a deputy marshal or something. It worked every time. "Hello I'm Jimmie Durham. I'm here to get Russell Means." "Okay sir. Yes sir." And so many people here tell me things they wouldn't tell

another Indian ever, because they think they can trust me, because of my beautiful blue eyes.

HY: I was almost envious, when you said that you can still participate. Once in a while it's interesting for me to reflect on what's going on around me, and then all of a sudden I have a big doubt like, "what am I doing here?"

JD: Oh, I learned something impossibly strange about Koreans. It's about some place they went. But where was the place, as settlers, twenty thousand years ago, crossing the ocean and coming to some place, or fifteen thousand years ago, crossing the ocean like Polynesians? But it was Koreans. But where did they go? I don't remember. Koreans going strange places.

HY: I hope strongly that I am going to those strange places and at least never stopped my way of moving and being moved.



HAEGUE YANG, *DOUBLES AND COUPLES, VERSION TURIN, 2008, installation view* / *VERDOPPELTE UND GEPAARTE, VERSION TURIN, Installationsansicht. (PHOTO: PAOLO PELLION)*



HAEGLI, YANG, CITTADELLA, 2011, 189 aluminum Venetian blinds, hanging structure, 8 moving spotlights, 8 scent emitters (Sulfurous Volcano, Mountain Mist, Earth, Rainforest, Cedarwood, Ocean, Fresh Cut Grass, Tambori Wood), installation view, Kunsthaus Bregenz / 189 Aluminium-Jalousien, Hängkonstruktion, 8 bewegliche Scheinwerfer, 8 Geruchsmaschinen (Schwefeliger Vulkan, Bergnebel, Erde, Regenwald, Zedernholz, Ozean, frisch geschnittenes Gras, Tambori-Holz), Installationsansicht (HÖRDE, MÄRKEL, STREITER)





HAEGUE YANG: Ich hatte 2010 eine Einzelausstellung mit dem Titel «Closures» in der Galerie Wien Lukatsch in Berlin, die dort unmittelbar nach deiner Ausstellung stattfand, Jimmie. Als ich anfang, über die Anordnung meiner Arbeiten nachzudenken, entdeckte ich deine wunderbaren Wandbilder. Sofort spielte ich mit dem Gedanken, sie zu lassen, denn sie kamen meinen Skulpturen irgendwie sehr entgegen. Also setzte ich mich über Barbara Wien mit dir in Verbindung und zum Glück stimmtest du zu. Für zahlreiche Leute waren sie der beste Teil meiner Installation. Ich hatte keine Schuldgefühle, im Gegenteil: Ich war stolz, dass ich daran gedacht hatte, dein Einverständnis einzuholen.

JIMMIE DURHAM: Das ist nett.

HY: ...und stolz auf mich selbst, dass ich eine so wunderbare Idee hatte! Es fühlte sich so an, als sei die «halbe Miete» schon bezahlt worden.

trätieren, sei es eine historische, eine fiktive oder eine anonyme Gestalt. Die Arbeiten dieser Werkfolge – ich nenne sie die *Non-Indépliables* (2006/2009–2010) – bestehen aus Wäscheständern, die sich zusammen- und ausklappen lassen. Ich hatte bereits vorher Arbeiten mit Wäscheständern gemacht, aber ich konnte sie nicht mal als Skulpturen bezeichnen: Sie waren bloss eine Art Behandlung von dem Objekt in seinem Kontext.

MARK WELZEL: 2006 hattest du in deiner Ausstellung «Sadong 30» einen Wäscheständer verwendet, stimmt's?

HY: Ja, das war das erste Mal. Sadong 30 ist die Adresse eines kleinen Hauses in Incheon, einer Trabantenstadt von Seoul, etwa dreissig Kilometer entfernt an der Westküste gelegen. Es war ein verlassenes Haus, seit etwa acht Jahren war es verschlossen. Niemand hatte es betreten, die Tür war zugenagelt.

# WIR KÖNNEN ES SCHAFFEN!

JD: Ich habe deine Ausstellung aber nicht gesehen. Was hast du gezeigt?

HY: Mein Gedächtnis ist furchtbar, da muss ich überlegen. ... Zunächst einmal war es meine vierte Ausstellung bei Barbara und ich finde ihre Räume immer schwierig.

JD: Es ist ein schrecklicher, lächerlicher Raum. (lacht)

HY: Ja, dort gibt es eine gewisse Aura wegen der Bücher, die zwar nicht unbedingt im Ausstellungsraum, aber sehr stark präsent sind. Ich glaube, meine Schwierigkeit hat etwas mit Respekt zu tun. Ich habe zu viel Respekt vor allem, was in der Galerie ist, denn das alles ist Teil von Barbaras Persönlichkeit und ihrem Engagement, weshalb der Raum letzten Endes nicht mehr neutral ist. Um den Raum zu «bewohnen», musste ich mir etwas einfallen lassen, um ihn zu verwandeln. Und es waren deine Wandbilder, die mehr oder weniger die Lösung waren.

Ich habe die Neigung, Gegenstände figürlich aufzufassen, etwas, wie ich glaube, durchaus Gängiges: Viele Leute sehen in einem Stuhl eine menschliche Figur. Ich habe früher schon in dieser Weise mit Möbeln gearbeitet. Was immer ich verwendete, benutzte ich, um jemanden zu por-

---

JIMMIE DURHAM & HAEGUE YANG  
& MARK WELZEL

---

JD: Das ist eine lange Zeit.

HY: Ich war überrascht vom Zustand des Hauses, das kurz vor dem Einsturz stand, weil derart viel Feuchtigkeit eingebracht war. Es war von Pilzen überwachsen, und im Innern fanden sich tote Tiere sowie jede Menge Gerümpel, das Nachbarn dort abgeladen hatten. Das Haus war halb im Müll versunken. Also begann ich das Projekt damit, dass ich das Haus in jenem heissen Sommer, im Juli und August, geputzt habe ...

JD: Du magst es unbequem, stimmt's?

HY: Ich fordere tatsächlich Schwierigkeiten dieser Art heraus; in Bezug auf solche Schwierigkeiten habe ich eine eigene kleine Religion.

JD: Glaubst du, Jesus mag dich, wenn du leidest?

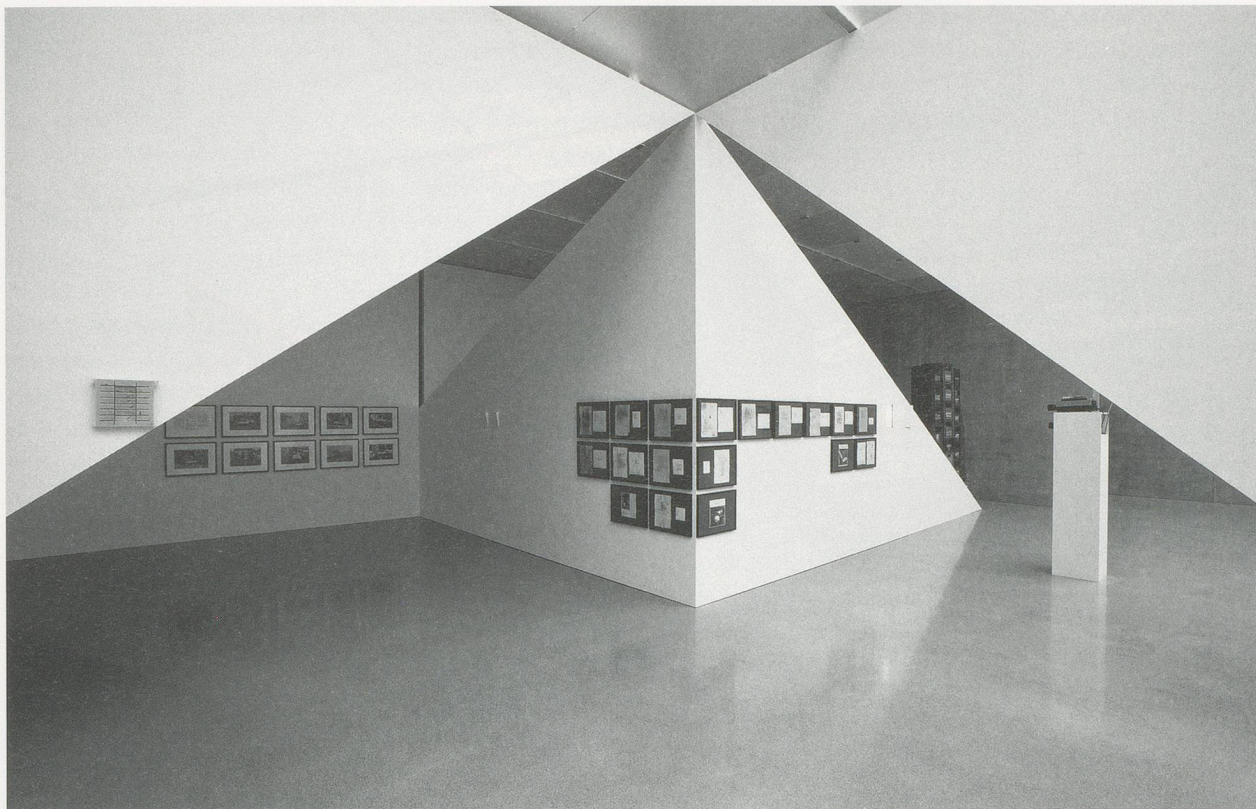
HY: Ich habe keinen nennenswerten Gott, den ich verehere. Es gibt noch nicht einmal eine nennenswerte Glaubenshaltung. Dennoch fordere ich Leiden heraus ...

Jedenfalls verwendete ich in jenem Haus zum ersten Mal einen Wäscheständer als symbolische Geste, als Zeichen dafür, dass das Haus lebendig war. Im ganzen Viertel

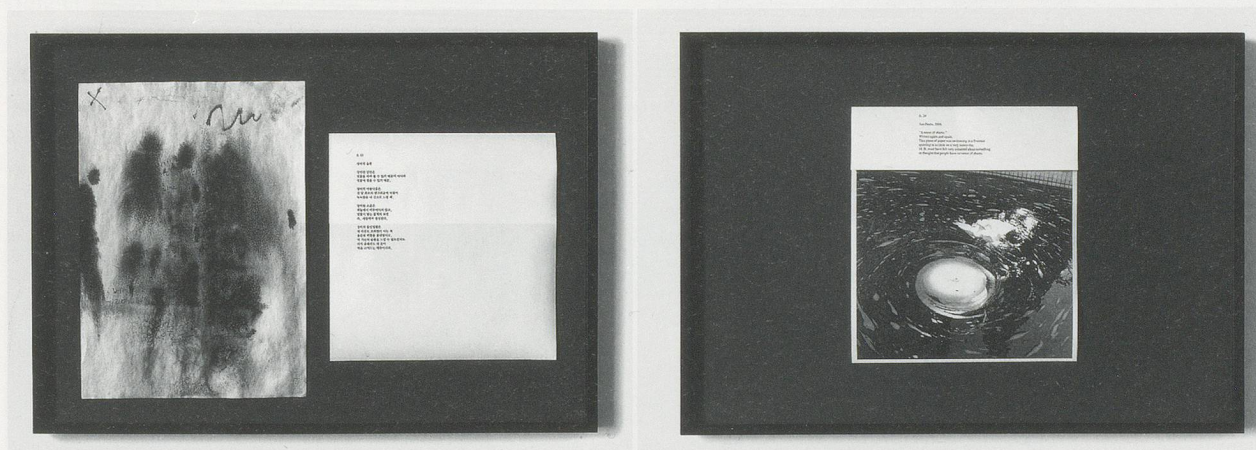
---

JIMMIE DURHAM ist Künstler, Essayist und Dichter; zurzeit lebt er in Rom und Berlin.





HAEGUE YANG, "Arrivals," 2011, exhibition view / Ausstellungsansicht Kunsthaus Bregenz. (PHOTO: MARKUS TRETTER)



HAEGUE YANG, QUASI MB – IN THE MIDDLE OF ITS STORY, 2006–2007, 18 plates, hand writing on paper, photography, text, framed, 14 1/2 x 20 1/2" each / FAST MB – MITTEN IN DER GESCHICHTE, 18 Tafeln, Handschrift auf Papier, Photographie, Text, gerahmt, je 37 x 52 cm. (PHOTO: ROMAN MÄRZ)





HAEGUE YANG, VOICE AND WIND, Series of Vulnerable Arrangements, 2010 installation view, New Museum / STIMME UND WIND, Serie verletzlicher Arrangements, Installationsansicht. (PHOTO: BENOIT PALLEY)



hingen die Leute ihre Wäsche draussen auf: Diese hatten etwas von Fahnen, die den Status des Haushaltes markierten, wie bei einem Schiff. Ich selbst lebte einmal in diesem ärmlichen Viertel, und es gab dort auch viele Schamanen, die ebenfalls Flaggen draussen hängen hatten. Manchmal sah man buddhistische Flaggen, die zweigeteilt waren, in einen roten und einen weissen Teil. Und mitten in diesen Flaggen waren üblicherweise Ständer voller Wäsche.

JD: Das ist schön.

HY: In der Ausstellung «Closures» stand eine Reihe von Skulpturen mit engen, massgeschneiderten «outfits». Meine Nachforschungen ergaben, dass manche Formen, die mir gefielen, nur in frankophonen Ländern erhältlich sind, und in Europa konnte ich nirgendwo den gleichen Wäscheständer finden, mit dem ich in Korea gearbeitet hatte. Das Ganze war erstaunlicherweise in hohem Masse regional geprägt.

JD: Solche Dinge sind immer überraschend, nicht? Man meint, alles sei universal. Weil man diese Sachen liebt, denkt man, es müsse sie überall geben.

HY: Manchmal ist es wunderbar, so etwas festzustellen, aber es kann auch einschränkend sein, denn ich arbeite viel mit (vor)gefundenen Materialien. Es ist nur einschränkend, wenn es selbst nach langer und intensiver Recherche kein meinen Vorstellungen entsprechendes Produkt gibt. Es kann aber auch gerade diese Einschränkung sein, die mir die Realität bewusst macht. Zum Beispiel kann ein Artikel aus Plastik im übrigen Europa nur als Aluminiumausführung erhältlich sein.

JD: Wenn ich nicht gerade an einem Projekt arbeite, ist es wunderbar, weil ich nichts brauche. Aber wenn ich arbeite, ist das immer ein Problem. Ich bekomme nie, was ich erwarte.

HY: Glaubst du, es ist eine Frage des Karmas?

JD: Ich glaube, dass wir uns immer wieder vorstellen müssen – dass unser «Kunstleben» länger ist, als wir denken. An einem Tag mag etwas wie eine Enttäuschung erscheinen, aber in sieben, acht oder zwanzig Jahren können wir es zurückbekommen.

HY: Ich habe ein ähnliches Gefühl, Arbeit ist nicht entspannend. Aber warum fasziniert mich hartes Arbeiten so sehr? Und wie unterscheidet es sich von abhängiger Lohnarbeit? Und was bedeutet Erholung? Ich denke viel über das Ausspannen nach, denn meine Freunde sagen mir immer wieder: Geh es ruhiger an, schone dich, ruh dich aus ... Ich würde nie bezweifeln, dass sie es gut mit mir meinen, aber

überzeugt bin ich nicht. Dass es zwischen Arbeit und Ruhe ein ausgewogenes Verhältnis geben kann, ist etwas, was ich nicht akzeptieren kann.

JD: Ich denke, das solltest du aber! Ab jetzt solltest du nur noch an ganz angenehmen Orten arbeiten, wo es warm ist und sonnig und trocken.

HY: Das Unangenehmste an der Arbeit an «Sadong 30» war, dass es kein fließendes Wasser gab und ich mir nicht die Hände waschen konnte.

JD: Aber du hast im Müll gearbeitet.

HY: Ich bin dreckig und schmutzig geworden, nicht nur staubig ...

JD: Schmutz.

HY: Dreck.

JD: Übler Dreck!

HY: Und es stank! Ganz ekelhaft! Überall Rattenscheisse. Tote Tauben. Ich hatte das Gefühl, ich würde sterben. Kein Wasser zu haben, war eine aufschlussreiche Erfahrung. Nach einem langen Weg durch die Bürokratie habe ich es geschafft, einen Stromanschluss zu bekommen. Ich pflanzte Chrysanthemen und Balsam-Springkraut in einem altmodischen, im Innenhof platzierten Wasserbecken. Anschliessend stellte ich in einer Kühlbox Wasserflaschen bereit, damit die Leute sich bedienen und auch die Pflanzen giessen konnten. Die Pflanzen wuchsen tatsächlich gut an. Ab und zu musste ich hin, um den Müll einzusammeln und die Kühlbox wieder aufzufüllen.

JD: Ich hätte das wahrscheinlich für dich erledigen können. Ruf' mich nächstes Mal an.

HY: Kennst du dich damit aus?

JD: Ich habe früher mal als Klempner gearbeitet.

HY: Wie der Typ in dem Film *Brazil* (1985)? Kennst du den Film?

JD: Nein, ich habe ihn nie gesehen.

HY: Robert de Niro spielt darin eine kleine Rolle als klempnernder Revolutionär.

JD: Er sieht auch aus wie ein Klempner, nicht wahr?

HY: Ja, er war die ideale Besetzung. Er repariert Sachen, während der Staat aufgrund seiner aufgeblasenen Bürokratie völlig versagt. Weil er den Leuten jedoch ohne staatliche Genehmigung hilft, gilt er als Terrorist. Offensichtlich kann der Staat ihn nicht leiden.

JD: Eine sehr schöne Geschichte, ich habe davon gehört, aber ich sehe mir tatsächlich nicht viele Filme an.

HY: Ich liebe es, ins Kino zu gehen, aber ich gehe nicht so oft, wie ich es gerne tun würde.



MW: Hat das Kino deine Arbeit beeinflusst, Haegue? Oder gibt es literarische oder philosophische Texte, etwa von Marguerite Duras, die wichtig für dich sind?

HY: Eigentlich nicht. Die Leute denken oft, dass ich viele Bücher lese, aber im Grunde ist es genau umgekehrt. Ich rebellierte gegen mein intellektuelles Elternhaus, indem ich in der Schule Lesen und Schreiben vernachlässigt und Literatur unterschätzt habe. Die koreanische Literatur habe ich erst 2005 entdeckt, als ich auf der Frankfurter Buchmesse einen Job hatte.

JD: Es gibt derart viele japanische und chinesische AutorInnen, die ins Englische übersetzt sind. Aber ich kenne keine Koreaner.

HY: Wir nennen es eine «kulturelle Einbahnstrasse». Koreaner importieren sehr gerne aus dem Westen, wie die Japaner, aber es gibt kein vergleichbares Interesse von der anderen Seite. Ich erinnere mich an einen Dialog zwischen zwei afrikanischen Schriftstellern in dem Roman *Elizabeth Costello* (2003) zum Thema südafrikanische Literatur. Sie sprachen darüber, dass afrikanische Literatur nur produziert werde, um in Buchhandlungen im Westen verkauft zu werden. Das mag eine sehr zynische Einschätzung sein, aber es ist etwas Wahres dran. Im Vergleich dazu ist die Situation der Literaturszene in Korea jeoch eine ganz andere: Ein koreanischer Dichter kann in seinem Land eine Million Bücher verkaufen, das ist schon etwas Besonderes.

JD: Das ist grossartig!

HY: Die Literaturszene ist unglaublich aktiv und es gibt unzählige aufstrebende, ehrgeizige Autoren. Die Szene ist aber sehr in sich geschlossen. Wirtschaftlich haben wir uns auf breiter Ebene internationalisiert, kulturell aber konnten wir jenseits der Landesgrenzen nicht annähernd so erfolgreich expandieren. Andererseits ist uns die zutiefst kolonialistische Logik des «Expandierens und Eroberns» wesensfremd. Es ist problematisch, so einfach eine geschlossene Szene nach aussen propagandieren zu wollen, und es sieht so aus, als ob die Koreaner ihre gewaltsame Industrialisierung nun kulturell rächen wollten.

JD: In Lateinamerika sind die Dichter berühmt und viel geliebt, nur viel Geld verdienen sie nicht. Die meisten sind Professoren.

HY: Wie Neruda. Ich las seine Biographie und fühlte mich an die koreanische Literaturszene erinnert, denn Dichter werden hier geliebt und als Nationalhelden geachtet, sogar mehr noch als Romanschriftsteller.

JD: Das ist fabelhaft. Absolut grossartig.

HY: Als Angehörige einer jüngeren Generation von Kulturschaffenden betrachte ich das nationalistisch bewegte kulturelle Klima aber eher kritisch. Während der sogenannten Ära der Demokratisierung von den 60er- bis zu den 80er-Jahren war die Kultur in erster Linie eine Form des Widerstandes. Künstler meiner Generation sehen sich jedoch mit einer ganz anderen Situation konfrontiert, denn obwohl der Demokratisierungsprozess abgeschlossen wurde, ist patriotisches, konservatives und nationalistisches Denken weiterhin verbreitet. Gegen dieses spüre ich häufig eine «stille Krise» seitens der jüngeren Generation. In Korea gehöre ich zur Generation X und die Generation vor uns heisst die Generation 386, eine Bezeichnung, die in der zweiten Hälfte der 90er-Jahre aufkam für überwiegend linksgerichtete Studenten, die die militärische Diktatur bekämpften.

JD: Schön.

HY: Wir wuchsen dagegen in einer politisch und wirtschaftlich stabilen Zeit auf und gelten als privilegiert. Während meiner Zeit an der Uni gab es keine Protestdemonstrationen mehr. Die Bibliotheken waren gefüllt mit Studenten, die sich auf Bewerbungsgespräche und Staatsexamina vorbereiteten, um sich Jobs für die Zukunft zu sichern, aber es gab keine Selbstorganisation mit politischen Zielsetzungen, und das war für die Generation 386 anders. Komischerweise soll die Generation X postmodern sein.

JD: Sie war aber nicht postmodern. Du warst nie modern, oder? Es ist ein Dschungel. Ich glaube auch nicht, dass die Amerikaner jemals modern waren.

HY: Aus meiner Sicht wurde Koreas Modernisierung nie abgeschlossen, und das Land kränkelt immer noch an einem von der Moderne geprägten Fortschritts- und Entwicklungdenken. Ich versuche, meiner Generation bewusst und treu zu sein, denn ich kann ja nicht so tun, als sei ich Teil der Generation meiner Eltern. Politisch und gesellschaftlich haben die im Vergleich zu uns so viel erreicht. Ich kann aber ebenso wenig so tun, als sei ich hip und trendig und ganz der ichbezogenen Lebenshaltung hingegeben, die der kapitalistischen Sichtweise und dem neoliberalen Drang von heute entspricht. Wir sind dazwischen gefangen. So bin ich und so sehe ich meine Generation. Und es gibt ein paar Schriftsteller und Wissenschaftler, die diese Situation reflektieren. Aber in meiner Generation kann ich nur wenige Vorbilder finden. Nimm zum Beispiel den koreanischen Dichter Kim Su-yeong (1921–1968), der ein ungemein widerständiger, engagierter Aktivist und geistiger Anführer war, ohne seinen romantischen sowie poli-



tischen Optimismus zu verlieren. Er blieb ein Individualist und lehnte es ab, sich zu organisieren oder mit anderen Dichtern zu verbünden. Ich entdeckte diesen Dichter wieder, was wiederum von einem Mangel an Vorbildern in meiner Generation zeugt. Ich meine, um jemanden zu finden, den wir uns aneignen konnten, mussten wir auf eine ältere Generation zurückgreifen.

JD: Das hört sich aber an wie ein ganz gutes Phänomen. Dichter, die nicht an der Front mitmachen oder sich überhaupt einer Sache anschliessen wollten! Für die Poesie ist das gar kein schlechtes, sondern eher ein ganz gutes Zeichen.

HY: Ja, nur ist es unheimlich schwierig. Sich nicht anzuschliessen ist, denke ich, schmerzhaft.

JD: Ja, das ist wahr. Man muss sehr mutig sein, nicht mitzumachen.

HY: Aber meistens sieht es gar nicht nach Mut aus.

JD: Ja. Ich habe das Problem nicht. Ich schliesse mich allem an. Ich bin wohl leicht zu beeinflussen.

HY: Sich Zusammenschliessen kann, denke ich, eine andere Art von Strategie sein. Weniger wählerisch zu sein in Bezug auf verschiedene Gruppierungen, aber unendlich aktiv und exponiert. Ich könnte von meiner Familie für mein politisches Desinteresse beschimpft werden; ich glaube nicht, dass ich jemals auf die Strasse gehen könnte, wie es der Rest meiner Familie getan hat.

MW: Aber du interessierst dich für zwei Figuren der deutschen Politik, die Mitbegründer der Grünen waren.

HY: Ja, Petra Kelly und Gert Bastian. Petra Kelly war eine der führenden Figuren in der Gründungsphase der Grünen und wurde später eine international berühmte Politikerin. Ihr Charisma und ihre Hingabe mobilisierten die Leute und trieben sie dazu an, eine neue politische Partei und Friedensbewegung zu organisieren. Sie war eine einflussvolle Figur und unwiderstehlich in ihrer Fähigkeit, die Leute aus ihrer Gemütlichkeit aufzuscheuchen. Als die Grünen jedoch in den Bundestag einzogen, wurde Petra Kelly für sie zu einer Art Hemmschuh, weil sie zu idealistisch und radikal war. Sie war nicht kompromissbereit und wurde deshalb, ungeachtet ihres wachsenden internationalen Zuspruchs und Renommées, innerhalb der eigenen Partei isoliert. Aus verschiedenerlei Gründen ist sie für mich eine Person, die posthum schwer zu übergehen, aber auch unmöglich zu verdauen ist, da ihre politische Laufbahn und ihre politischen Ziele voller Widersprüche und Ambivalenzen steckten. Sie legte eine Vielzahl rätselhafter

Schwächen und Stärken an den Tag, insbesondere in ihrer Beziehung zu Gert Bastian, die zugleich ungemein eigenartig und absurd ist. Am rätselhaftesten ist natürlich, dass Kelly von Bastian ermordet wurde, der sich daraufhin das Leben nahm. Und es gibt noch einen anderen Aspekt – nicht unbedingt etwas, wofür ich mich jetzt interessiere –, nämlich die Frage, ob Kelly eine Feministin war, denn sie hatte stets einen Helden, den sie verehren konnte, und war nie ganz auf sich alleine gestellt. Das soll nicht heissen, dass sie keine starke Frau war. Nur, sie brauchte immer jemand Stärkeres um sich, sei es der Dalai Lama oder Joseph Beuys. Ich vermute mal, dass die breite Öffentlichkeit sie mehr oder weniger vergessen hat. Sie steht wahrlich nicht für einen Glanzpunkt in der Geschichte der Grünen, da sie im Grunde von ihrer eigenen Partei, die immer mehr zu einer moderaten Volkspartei wurde, niedergemacht wurde.

JD: Darin sind Parteien aber besonders gut.

HY: Politik und nach Macht strebende Parteiengebilde sind zweierlei, und in meinen Augen markiert sie irgendwie diesen problematischen Bruch.

JD: Ja, vielleicht.

HY: Aber ich interessiere mich auch für ihre persönlichen Schwächen und Verwundbarkeiten, die sie anziehend machen. Sie war ironischerweise stark, voller Überzeugungskraft, leidenschaftlich, gleichzeitig aber auch viel zu dramatisch und emotional, als dass daraus keine Probleme erwachsen würden. Der Punkt ist, wie sie arbeitete: Sie war eine Getriebene, die erbittert das verfolgte, woran sie glaubte. Es überrascht nicht, dass sie am Ende auch von Ängsten und Verfolgungswahn geplagt wurde, abgesehen davon, dass sie ein Arbeitsjunkie war.

JD: Ja, ja. Und du, du bist auch ein Arbeitsjunkie?

HY: Ich arbeite dran einer zu werden. (lacht) Ich möchte die Arbeit nicht zum Fetisch erheben, aber sie hat etwas Unvermeidliches – nicht, dass man sich dessen rühmen könnte. Es ist einfach so, wie es ist. Arbeit hat für mich etwas Friedliches und Natürliches. Selbst auf einer Party biete ich gerne an, beim Servieren zu helfen oder an der Bar Getränke auszuschenken, einfach um etwas zu tun zu haben.

JD: Nichts macht mehr Spass als Arbeit. Einen grösseren Spass gibt es nicht. Ich ruhe mich auch nicht aus. Wenn ich mal keine Kunst machen kann, kommt nach zwei Tagen mein Dichterhirn in Fahrt und ich fange an, Gedichte zu schreiben, und dann schreibe ich Gedichte, bis ich wieder arbeiten kann, bis ich wieder zum Bildhauersein zurück-



springe. Allerdings kann ich nicht beides gleichzeitig machen. Aber beim Ausruhen geht es ums Schlafen, oder? Man ruht sich aus, wenn man schläft. Das reicht.

HY: Guter Schlaf ist sehr wichtig.

JD: Da kann ich nicht mitreden. Ich schlafe nicht gut. Ich habe Rückenschmerzen, also wache ich alle drei Minuten auf und dreh mich um. Ich kämpfe dagegen einzuschlafen. Ich gehe nicht gerne schlafen. Ich schlafe nur wenig und dann wache ich auf und fühle mich schlecht – vor lauter Schmerzen.

HY: Ich weiss nicht, wie ich mit den körperlichen Ausfällen, die sich mit dem Alter einstellen, einmal umgehen werde. Macht es dich nicht böse? Ich bin böse auf mein Handgelenk, wenn es nicht richtig funktioniert. Ich möchte nicht meinem Handgelenk gehorchen, das oft Schwierigkeiten macht. Ich möchte so gerne meinen Körper ignorieren!

JD: Du hast gar keine Wahl. Du musst damit fertig werden. Es gibt niemanden, auf den du böse sein könntest. Auf meine Knochen kann ich nicht böse sein. Manchmal tut mein Rücken derart weh, dass ich gefährlich nahe dran bin zu denken, ich werde ... vielleicht nicht sterben ... aber ich habe das Gefühl, als würde ich sterben! So, als würde etwas brechen. Und dann sage ich mir, wenn mich mein Rücken umbringt, werde ich zurückkommen und auf ihm herumtreten. Aber wenn ich wiederkomme, werde ich keine Füße haben, also werde ich gar nicht auf ihm herumtreten können. Geistig würde es ohnehin wenig bewirken, auf dem eigenen Rücken herumzutreten. Ich denke wohl nicht so oft darüber nach. Als ich in Berlin an Krebs erkrankte, sagte mir der Arzt: «Sie haben Krebs, es ist sehr ernst.» Und ich sagte: «O.K.» Daraufhin holte er Maria Tereza (Alves) dazu, um mit mir zu reden, weil er glaubte, ich nehme es auf die leichte Schulter, denn ich war nicht erschüttert. Ich habe ziemlich oft das Gefühl: «Ah ja, jetzt werde ich sterben.» Es ist für mich also nichts Ungewöhnliches. Ich bin nicht daran interessiert zu sterben, aber es beschäftigt mich auch nicht besonders. Denn die Menschen sterben nun mal. Es ist keine Realität des Lebens, sondern eine Realität des Nichtlebens. Aber wenn man keine Wahl hat, gibt es keinen Grund, viel darüber nachzudenken, oder? Ich würde lieber niemals sterben, aber dass das klappt, ist nicht zu erwarten.

HY: Ich dachte viel über den Tod nach, als ich depressiv war. Ich weiss nicht, warum ich depressiv war. Jedenfalls bin ich nicht mehr depressiv, und ich möchte der Depression nicht zu viel Beachtung schenken.

JD: Warst du depressiv, weil deine Kunst nicht so gut war?

Vielleicht hatte es mit deiner Ernährungsweise zu tun, dass du die falschen Sachen gegessen hast. Nicht genug Rotwein getrunken hast. Wenn du mich bezahlst, werde ich dir erklären, dass es deine Mutter war – wie Deleuze und Guattari. Diese Stelle aus einem ihrer Bücher ist eines meiner Lieblingszitate. Wenn in der Psychoanalyse nach Freud die Antwort «mein Vater» lautet, warum soll man sich dann überhaupt der ganzen Analyse unterziehen? Man sollte einfach zum Arzt gehen und sagen: «Es ist mein Vater», und ihn bezahlen. Ich finde die Idee wunderbar. Also, es war deine Mutter, Haegue! Jetzt bezahle mich!

HY: Meine Mutter?

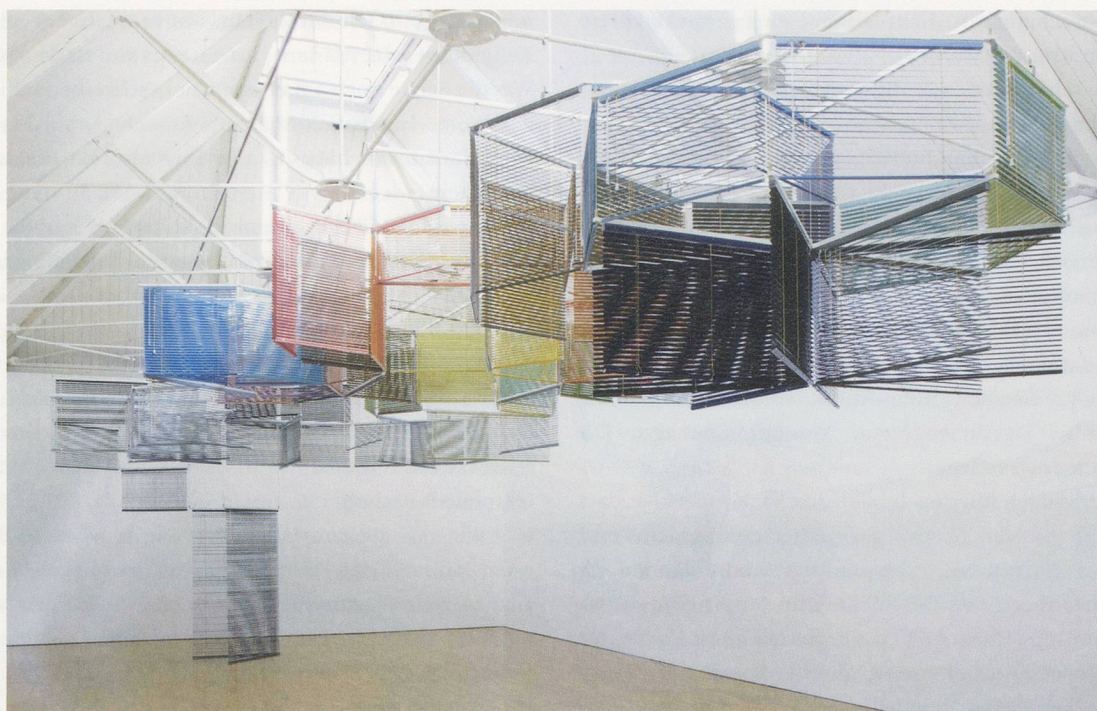
MW: Deine Mutter, die dein Badezimmer unter Wasser gesetzt hat, wie ich las.

HY: Ja, es gab da ein kleines Unglück, als sie mich im Jahr 2000 zum ersten Mal in Deutschland besuchte. Meine Mutter und ich haben Texte über dieses melodramatische Ereignis geschrieben, die zu einer Arbeit wurden mit dem Titel *BATHROOM CONTEMPLATION* (Badezimmerbetrachtungen, 2000). Wir sind beide nicht sehr traditionsverbunden, und dennoch gaben wir beide uns jede Mühe, in traditioneller Art und Weise nett zueinander zu sein, was jedoch einfach nicht immer klappt. Zum Höhepunkt kam es im Badezimmer, als meine Mutter versuchte, eine gute Mutter zu sein und das Badezimmer für mich sauber zu machen. Sie benutzte die Dusche, um das gesamte Badezimmer mit Wasser abzuspritzen. Irgendwann sah ich Wasser aus dem Badezimmer fließen und wurde wütend. Die Ursache für das Unglück war, dass es im Fussboden keinen Abfluss gab, wie es in Korea Standard ist.

JD: (lacht)

HY: Ich war gereizt, weil ich meine Mutter die ganze Zeit um mich herum hatte, während ich ohnehin schon überfordert war und versuchen musste, mein Leben als junge, ausländische Künstlerin in Deutschland zu bewältigen. Ich glaube, dass sie ebenfalls unter der Abhängigkeit von mir litt. Meine Mutter ist Schriftstellerin und sie ist gut im Schreiben, viel besser als ich, also schlug ich ihr vor, etwas über unsere gemeinsame Zeit zu schreiben, wobei mir gleichzeitig klar war, dass ihr das Gelegenheit zu grösserer Unabhängigkeit von mir geben würde. Wir haben beide als Mensch wie als Schriftsteller viel aus dieser Erfahrung gelernt. Auf künstlerischer Ebene war es interessant, auch wenn ich die Arbeit künstlerisch immer noch nicht ganz verstehe. Weissst du, manche Arbeiten sind für andere besser zu verstehen als für einen selbst.





HAEGUE YANG, *ESCAPING TRANSPARENCY*, 2011,  
installation, aluminum Venetian blinds, hanging structure  
/ *FLIEHENDE TRANSPARENZ*, Installation, Aluminium-  
Jalousien, Hängekonstruktion. (PHOTO: STUART WHIPPS)

JD: Ja, das stimmt. Künstlerisch lerne ich nicht viel. Ich bemühe mich zwar nach Kräften, aber es funktioniert nicht so ganz. Bildung stellt sich ganz langsam ein, oder?

HY: Ich versteckte Arbeiten, die ich nicht mochte.

JD: Ich habe meine Arbeiten oft sehr gerne, wenn ich sie mache, stelle dann aber später fest, dass sie nicht an das heranreichen, was ich in ihnen gesehen hatte. Ich möchte eine Arbeit machen, die so gut ist wie die der flämischen Maler. Ich möchte, dass meine Arbeit so gut ist! Niemand macht so gute Arbeiten, aber ich möchte ein paar wichtige Arbeiten zustande bringen.

HY: Bedeutende Arbeiten – so einfach, wie es sich anhört.

JD: Nicht so einfach. Und die flämischen Maler hatten Erzählstoffe, die ihnen vorgegeben wurden, was ihnen die Arbeit erleichterte. Ich muss sagen, sie wussten, wie sie ihre Sache zu machen hatten – und das war das Malen. Sie wussten, wie man malt. Sie hatten Bibelgeschichten, die sie

illustrieren konnten. Ihre Kunst war eine Metapher. Ich möchte jedoch keine metaphorische Kunst machen; ich möchte nichts illustrieren.

HY: Ja. Ich glaube, dass manche Künstler auf eine bestimmte Position verweisen und ein gewisses Terrain besetzen, das sich nachher nur mehr unter Hinweis auf den betreffenden Künstler beschreiben lässt. Künstler dieser Art entwickeln ein Narrativ, aber nur dadurch, dass sie ihre Position artikulieren, und die Voraussetzung dafür ist, dass man sich selbst ganz genau positioniert.

JD: Perfekt. Das klingt grossartig.

MW: Und die politische Idee kann sich ebenfalls ändern. Die flämischen Maler und ihre Erzählstoffe standen irgendwie in einem unmittelbaren Zusammenhang mit der politischen Macht, und das ist eine Position, die man heute einfach nicht mehr beziehen kann.

HY: Mit Jimmie, glaube ich, können wir es schaffen! Da bin ich mir ganz sicher! Auf der einen Seite gibt es diese fetischisierende Vorstellung von der Künstlerpersönlichkeit ähnlich einem Star. Wenn man es sich genau ansieht, gibt es verschiedene Arten von Vorbildern, andere als, sagen wir, die YBAs – obwohl die *Celebrities* sind, vertreten sie nicht unbedingt gesellschaftliche Positionen. Die Bewegung der



YBA war, so scheint mir, nichts als eine einzige spektakuläre und illustrative Wichserei.

JD: Es ist sehr brutal, wie die vorgetäuschte Gewalt eines Horrorfilms. Wenn man ins Kino geht, um sich einen Horrorfilm anzusehen, bezahlt man, um sich zu gruseln, dich gruselt es aber nicht wirklich; tatsächlich hast du gerade Geld hingeblättert, um so zu tun, als würde es dich gruseln. Aber ich möchte mich nicht weiter über bestimmte Künstler auslassen. Nur so viel: Wenn du ein grosses totes Tier in einem Behälter siehst und so tust, als würde es dich gruseln, dann spielst du einfach nur das falsche Spiel des betreffenden Künstlers mit. «Ahhh, schau dir das an. Ich wette, das hier jagt dir Angst ein?» Woraufhin du sagst: «Oh ja, ich habe Angst davor.»

MW: Während ich über euch beide las, wurde mir klar, dass euch diese Art von Skepsis gegenüber der Sprache und gegenüber Narrativen verbindet. Ich fand folgende Zitate: «Konstruiere eine Geschichte und verlerne sie» – das stammt von dir, Haegue. Und du, Jimmie, hast Folgendes gesagt: «Jeder Künstler muss gegen die Sprache sein, und zwar praktisch wie konzeptuell.»

JD: Das hört sich fast intelligent an. Ich erinnere mich, wann ich das gesagt habe. Ich war Teilnehmer an einer Podiumsdiskussion in Venedig zusammen mit Baudrillard und Sloterdijk sowie zwei Kuratoren, Hans Ulrich Obrist und Hou Hanru, und Pistoletto. Die beiden Philosophentypen erklärten – und da kommen wir wieder auf die flämischen Maler zurück –, dass uns die Kunst abhanden gekommen sei. Pistoletto und ich entgegneten sofort: «Augenblick mal, Augenblick mal! Das ist, weil uns der Glaube abhanden gekommen ist.» Sie sehen die Kunst, wie ich, als Hervorbringung der europäischen Tradition, der Tradition der grossen Kirchenbauten, und so ist die Kunst im Verhältnis zum Glauben definiert. Ich denke, Kunst fängt an, wenn es keinen Glauben mehr gibt, denn dann können wir die Kunst tatsächlich erleben. Wenn man apriorisch an etwas glaubt, wie kann man dann jemals einen Blick für die «Kunst» haben? Man sieht dann nicht eine Statue der Heiligen Jungfrau, sondern nur die Heilige Jungfrau selbst.

HY: Mich erinnert dies an ein Gespräch, das ich neulich mit Abraham Cruzvillegas über «Glauben» führte. Ich denke, es ist wichtig, wenn man nicht weiss, worauf sich dieser Glaube bezieht. Ein unbekannter Glaube, ohne bestimmte Richtung? Ich äusserte ihm gegenüber meine Zweifel an diesem blinden Glauben, denn die Vorstellung, einen unbekannten Glauben mit sich herumzutragen, jagt

mir Angst ein. Ich weiss nicht, was es ist. Es scheint keine Religion zu sein, sondern nur eine Art von starkem Glaube. Was die Sache noch am ehesten zu beschreiben schien, war das Wort «Intensität», denn es braucht keine Form und kein Narrativ zu haben, kann aber abstrakt und sehr intensiv sein.

JD: Wie deine Geister. Deine Religion. Aber ohne Götter. Hört sich an wie Buddhismus. Buddhismus klingt, denke ich, nicht schlecht. Hört sich brauchbar an.

HY: Den Buddhismus verstehe ich eben auch nicht, weil er so sanftmütig ist...

JD: ...ausgenommen diese obszöne Botschaft, die all diese Religionen haben: «Du sollst nichts begehren». Das ist eine schreckliche Botschaft für die Menschen. Es ist keine intellektuelle Botschaft.

HY: Wie ein gelernter Buddhist sagen würde: «Begehere nicht einmal den Wunsch, nichts zu begehren.» Der Glaube zielt so gründlich und intensiv auf einen Verzicht auf alles ab. Darin besteht das Wesen des Buddhismus als Lebenslehre.

JD: Ja, das ist im Grunde ganz genial.

HY: Gleichzeitig ist er aber bewundernswert sanftmütig, ohne aggressiv oder dogmatisch zu sein.

JD: Immer diese Idee: Blamiere nie deinen Feind.

HY: Ja, genau. Es gibt eine buddhistische Anekdote, die ich sehr gerne mag. Zwei Mönche machen eine Reise, die der Erleuchtung dienen soll. Eines Tages stehen sie vor einem grossen stark überfluteten Fluss mit einer heftigen Strömung, den sie überqueren wollen, und eine ortsansässige Dame war einverstanden, die beiden gegen eine kleine Belohnung huckepack ans andere Ufer zu tragen. Der junge Mönch geht zuerst und wartet am anderen Ufer auf seinen Meister. Schliesslich wird sein Meister auf dem Rücken der jungen Dame ans Ufer getragen, wobei er einen ganz glücklichen Eindruck macht und offensichtlich einen tiefen Genuss erlebt, weil er lange nicht mehr einer Frau so nahe war. Die beiden Mönche setzen ihre Wanderung auf der Suche nach der Erleuchtung fort. Irgendwann beginnt der jüngere Mönch den älteren zu necken: «War es angenehm?», fragt er. Der Meister fragt zurück: «Wovon redest du?» Daraufhin führt der junge Mönch zaghaft aber verschmitzt aus: «...angenehm, von einer jungen Frau getragen zu werden.» Die Geschichte schliesst mit der Bemerkung des älteren Mönchs. «Ach so, das meinst du! Ich hatte das schon wieder vergessen.» Der junge Mönch begreift endlich, wie frei sein Meister ist! Er verspürte durchaus, wie ein unschuldiges



Kind, die Freude, machte sich aber nie zu ihrem Sklaven. Der junge Mönch hingegen war jener Verführung erlegen.  
JD: Das ist eine sehr gute Geschichte.

HY: Es ist eine ganz witzige, menschliche Geschichte, aber auch wieder eine sanftmütige. Es gibt zahlreiche schöne Geschichten im Zen-Buddhismus. Es gab mal eine Zeit, da ich mich eingehender damit beschäftigt habe, um meiner Wut entgegenzuwirken, aber dann wurde mir klar, dass ich dazu nicht imstande bin. Dieses Sanftmütige steckt in mir noch nicht drin, nein.

Übrigens, ist da etwas, was du mich fragen willst? (lacht)

JD: Ich habe immerfort Fragen gestellt, stimmt's? Das gehört aber gar nicht zu meiner Kultur, wir stellen einfach keine Fragen. Ich las in einer Buchrezension über einen englischen Forscher in Grönland, der behauptet, die Ureinwohner dort kannten keine intellektuelle Neugier. «Sie müssen Yaks gewesen sein, denn der Mensch ist wissbegierig.» Also ist es vielleicht ein kulturelles Problem. Und wenn man weiter liest, erklärt er: «Sie fragten mich gar nicht nach meinem Leben und woher ich komme.» Wir stellen aber keine Fragen. Fragen zu stellen ist etwas zutiefst Europäisches.

HY: Und wie erlebst du Europa?

JD: In Europa bin ich ein Fremder und gleichzeitig kann ich partizipieren. Der Rassismus hier ist ziemlich dumm, aber nicht erdrückend, während er das für mich insbesondere in den USA schon war. Hier habe ich oft jemanden neben mir sitzen, der sagt: «Oh, ich habe noch nie neben einem Indianer gegessen.» In den USA waren es aber üble Witze, dumme Witze. Das letzte Mal war ich 1993 für die Whitney Biennale 1993. Davor bin ich zur Beerdigung meiner Mutter hingereist. Aber seitdem nie mehr.

HY: Ich spiele mit dem Gedanken, nach Korea zurückzugehen.

JD: Nein, kehre nicht zurück nach Hause! Es ist keine gute Sache zu Hause zu bleiben, keiner sollte zu Hause bleiben. Nur die Schweizer vielleicht. Ich weiss nicht. Ich mochte Genf, und 1994, als wir nach Europa kamen, besuchte ich Genf wieder. Ich war seither oft dort, weil ich für die Vereinten Nationen tätig war. Es ging nur um meine Arbeit, sonst habe ich nicht viel unternommen. Aber damals, im Jahr 1994, als wir das erste Mal wieder dort waren, gab es in Genf so viele Afrikaner, und zwar durchaus wohlhabende: Äthiopier, Somalier. Genf machte einen viel besseren Eindruck auf mich als früher. Meine Hoffnung war, dass sie alle Mischehen eingehen würden.

HY: Das hoffe ich auch, wie du vorhin gesagt hast, dass man in Europa leben und gesellschaftlich teilnehmen kann, was ich aber noch nicht fühle.

JD: Ich kann gleichzeitig ein Fremder sein und teilnehmen.

HY: Wenn ich dieses Gefühl hätte, denke ich, dann könnte ich bleiben. Ich habe jedoch einfach nicht das Gefühl, gesellschaftlich teilzunehmen. Es ist mir erlaubt hier zu leben und meine Karriere zu verfolgen. Aber ich habe nicht das Gefühl, wirklich ein Teil der europäischen Gesellschaft zu sein. Es geht nicht darum, dass ich meine Heimat vermisste. Ich glaube nicht, dass mich Heimweh nach Korea treibt. Beteiligtsein, das ist genau, was ich suche. Vielleicht habe ich etwas falsch gemacht.

JD: Ich denke, ich geniesse grossen Luxus und ein Privileg... wegen meines Aussehens.

HY: Weil du so gut aussiehst?

JD: Ich sehe so verdammt englisch aus! Ich sehe aus wie ein Weisser. In den 70er-Jahren, als ich Politiker war, landeten viele von uns im Gefängnis, und ich pflegte mich dann gut anzuziehen, im Anzug, und unsere Leute gleich wieder herauszubekommen, weil man glaubte, ich sei ein stellvertretender Polizeidirektor oder irgend so was. Es funktionierte jedes Mal. «Hallo, ich bin Jimmie Durham. Ich komme, um Russell Means abzuholen.» «In Ordnung, Sir. Jawohl, Sir.» Und viele Leute hier erzählen mir Sachen, die sie nie und nimmer einem anderen Indianer erzählen würden, weil sie glauben, sie können mir vertrauen, wegen meiner schönen blauen Augen.

HY: Ich war fast neidisch, als du sagtest, dass du immerhin teilnehmen kannst. Ab und zu ist es für mich interessant, über das, was sich um mich herum abspielt, zu reflektieren, aber dann überkommt mich plötzlich grosser Zweifel und ich frage mich: «Was machst du hier?»

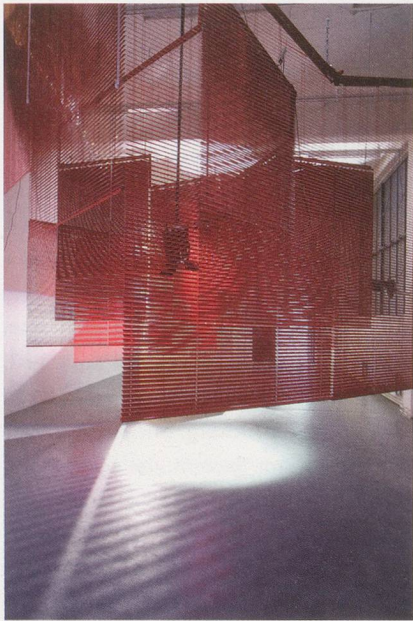
JD: Ach, ich habe etwas höchst Merkwürdiges über Koreaner gelesen. Es geht um irgendeinen Ort, wohin sie gingen. Aber wo war der Ort, an den die Siedler vor zwanzigtausend Jahren gingen, als sie den Ozean überquerten und irgendwo ankamen ..., oder vor fünfzigtausend Jahren, als sie den Ozean wie die Polynesier überquerten? Aber, es waren Koreaner. Wohin aber gingen sie? Ich erinnere mich nicht. Koreaner ziehen in die Fremde.

HY: Ja, ich hoffe stark, dass ich meinen Weg zu den seltsamen Orten mache und nie aufhöre mich zu bewegen und bewegt zu bleiben.

(Übersetzung: Bram Opstelten)



# Still I Have to Write



In the accretive time of an artist's practice—a process of storing and shoring up, of re-purposing and displacing—objects point beyond themselves, to the conditions of their making at the same time point to possibility, to objects and their worlds which will not be realized (virtuality). They contain an unthought which can only be read in reverse. Something like this came to mind at Haegue Yang's retrospective "Arrivals" at Kunsthau Bregenz earlier this year while watching *THREE KINDS IN TRANSITION* (2008), a loop of 235 images of origami constructed by the artist and other objects of like scale and shape (illuminated globes, glass marbles) elapsing on a plasma screen monitor mounted on a purpose-built wall in portrait orientation. Viewing this odd amalgam of documentation and screensaver raised several questions about the status of the object, questions which inflected the rest of the exhibition and will frame this essay's attempts to think through Yang's restless, heteroclite work no less than they permeate the work's own thought.

With *THREE KINDS IN TRANSITION*, trying to find the immediate points of orientation (is the work the objects on screen, the film, the monitor, all of these?) ended up in an aporetic space which seemed at once too naïve and too obtuse, impossible ways of framing the question, not least because they implicated not only the way Yang does things (or does "things") but how art per se does things. Following the cue of the work's title, it seemed that such an inquiry would benefit from a taxonomic impulse, that is, dividing into kinds and then looking more closely at the nature of the transitions—that is, how the kinds are constituted by their relations. Having adopted such an ostensibly, if not downright scarily, structuralist grid, it seemed like a good basis for approaching Yang's shape-shifting techniques of mobility between narrative, form, symbol, and affect. Taking one work as an architectonic for all the others in this way is in some respects for convenience, but also due to the way this work behaves as a condensation, and yet not an explanation, of impulses to be found elsewhere.

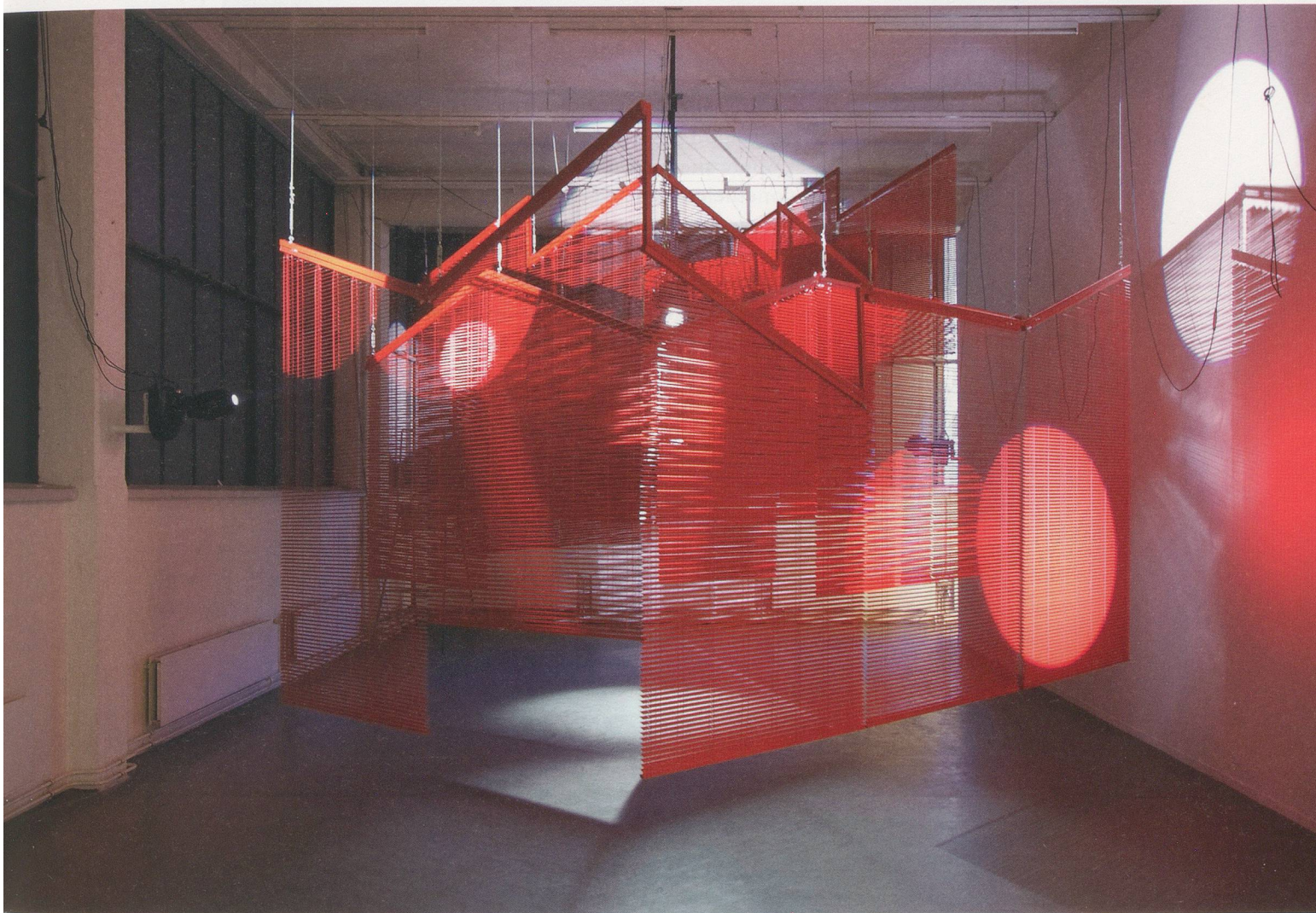
The three kinds at issue here will be the object in its relation to language, the object in its relation to production, and the object as a relation.

---

MARINA VISHMIDT is a writer, editor, and a Ph.D. candidate at Queen Mary, University of London, who works mainly on art, labor, and the value-form. She contributes to *Mute*, *Afterall*, *Texte zur Kunst*, *Ephemera*, *Kaleidoscope* and related periodicals, collections and catalogues.



# to Hide Writing

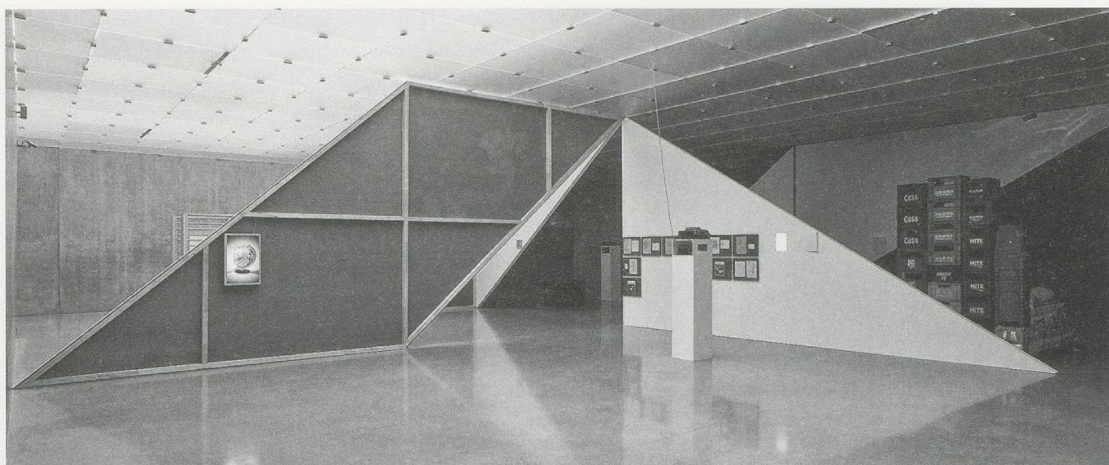


HAEGUE YANG, *MOUNTAINS OF ENCOUNTER*, 2008, aluminum Venetian blinds (red), hanging structure, moving spotlight, floodlight, platform ladder, cable, installation view, Kunstverein Hamburg / *GEBIRGE DER BEGEGNUNG*, Aluminium-Jalousien (rot), Hängekonstruktion, bewegliche Scheinwerfer, Flutlicht, Stehleiter, Kabel, Installationsansicht. (PHOTO: FRED DOTT)

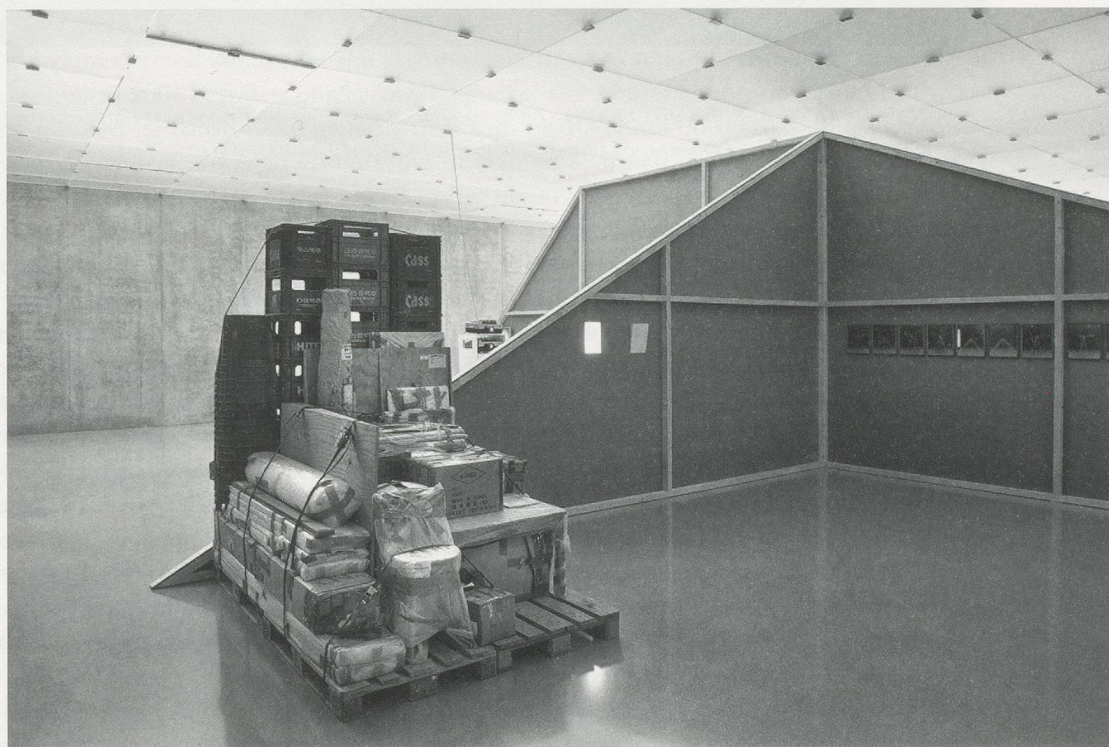


While language multiply traverses Yang's work, the chief modalities it takes are the narrative, the semiotic, and the material, all of which are permeable to the others. An example of the narrative would be the para-texts around the four-part MOUNTAINS OF ENCOUNTER, RED BROKEN MOUNTAINOUS LABYRINTH, LETHAL LOVE, 5, RUE SAINT-BENOÎT (all 2008), SADONG 30 (2006), or SOCIAL CONDITIONS OF THE SITTING TABLE (2001), the latter using the device of a casual typology as in the FIGURATIVE FALL-OVER photocopy series (2001); another very different example is when the narrative is enacted as a voiceover, as in the 2004–2006 video trilogy UNFOLDING PLACES, RESTRAINED COURAGE, and SQUANDERING NEGATIVE SPACES, whose sparse and imagistic language evokes insularity as the ground of openness to the world, with communication a "crevice" in basic solitude.<sup>1)</sup> Working in a tentatively more semiotic way (the *Series of Vulnerable Arrangements*, 2006–2009, the panoply of light-stand, appliance, and blind pieces such as DOUBLES AND COUPLES, 2008 and 2010, or RELATIONAL IRRELEVANCE, 2003–2006, and the MIRROR SERIES, 2006–2007) would bleed over into the narrative were it not for the absence of a para-text; here it is more a case of objects assuming the contingent raiment of characters or cultural profiles (a hippie, a dude, a shaman, a lady) and entering into plausible relation; the blind installations with the scent diffusers would be a subset where these relations are defined neither internally nor externally, but a dramaturgy is nonetheless enacted—one with no determinate referent—in the rigorous consistency of the environment created and its aleatory call-outs to the senses. A borderline case between narrative and the next category, language as material—which I'll come back to in a little while—could be STORAGE PIECE (2004), which has a textual supplement to be performed by actors but is itself a linguistic proposition in the classic conceptual art sense, that is, its form is an exact analogue of its content, being a number of older pieces bound together and installed on a pallet as a singular object to be exhibited in a gallery for lack of storage space. The link to conceptual art, in all its canonicity as well as errancy, is germane, not least because, in a certain sense, Sol Lewitt's line that "conceptual artists are mystics" registers strongly in Yang's practice. It is language which is used to measure the metaphysical split between object and word, object and image, body and spirit; to mediate between impossible worlds, to describe and thus institute a common gauge between entities which have nothing in common—except for language. Such metaphysical excrescences, even when banished by a critical project such as Kant's, would always get back in through an unguarded entrance, even for Immanuel Kant with his phenomenon/noumenon distinction. In his world, the lack of access to things in themselves—to the ultimate reality of the "super-sensible"—ensured the reality of human freedom. The history of modernism was no less characterized by the tensions between the rational and the mystical, which could not be dissociated from any project oriented to futurity. Abstraction as such was grounded in a translation of the real, which sought to achieve a concreteness unavailable to representation, and this supplied its claim to autonomy. The cryptic side of abstract language emerged in art, but also in the then-proximate fields of nature worship, dance, and the occult; and Yang's current show at Modern Art Oxford, "Teacher of Dance," summons up this latter link with recent research she has done on G.I. Gurdjieff, helping to situate a new emphasis on bodily movement and inhabitation in her three new stereometric blind sculptures, DRESS VEHICLES (2011). Yet the aforementioned materiality of language manifests in Yang's work as an index of readability more than a text to read, hence the words washed away by water in QUASI-MB—IN THE MIDDLE OF ITS STORY (2006–2007). The homage to Broodthaers is a writing which is bound to be illegible; what is legible is the attempt. This is complicated by the re-routing to





HAEGUE YANG, *INTRO-WHEEL*, 2011, installation view, Kunsthaus Bregenz / *INTRO-DREHSCHLEIBE*, Installationsansicht. (PHOTO: MARKUS TRETTER)



HAEGUE YANG, *STORAGE PIECE*, 2004, collection of various wrapped and stacked art works on four europallets, installation view, Kunsthaus Bregenz / *LAGER-STÜCK*, Sammlung verschiedener Werke, verpackt und gestapelt auf vier Europaletten, Installationsansicht. (PHOTO: MARKUS TRETTER)





HAEGUE YANG, 5, RUE SAINT-BENOÎT, 2008, installation view / Installationsansicht Garage Center for Contemporary Culture, Moscow 2010. (PHOTO: ROMAN SYSLOV)

legibility provided by the captions placed near each framed sheet of washed-out text in the installation. But this is perhaps what makes it a display of readability rather than the simple documentation of a gesture. What there is of legibility here testifies to the transience of the “good sense” attributed by Gilles Deleuze to the “image of thought” in Western metaphysics, which naturalizes the split between the object and language about the object, object and subject. Its transience is at stake, but also the density of its signification: a yes to meaning but meaning in such a way that pointing beyond its own purpose as language (signifier to signified) is always at the same time a pointing back to its materiality as language, which destroys the semiotic gap. In DEHORS (2006), on the other hand, this material quality gravitates towards a kind of congealment. Language appears as the newsprint residue on the obverse of the property dream projection, the contingency and shabbiness which is the only avenue of hope in such a (literally) transparent vista of world domination or a dominated world. Hence Yang enhances the bleed-through of text with dark marker, as if to appropriate and then deposit the debris on the face of the dream.

The *Non-Indépliables* (2006/2009–2011), in conjunction with works in and close to the *Series of Vulnerable Arrangements* (2006–2009) such as WARRIOR BELIEVER LOVER (2011), clearly stage the object as a fetish, in the latter case as an ethnographic relic from an uncatalogued civilization. If the “aesthetic regime” of art since modernism is distinguished by art’s refusal to observe the boundary between it and anything else, here the artwork invokes its primordial role of magical or cult object both as phantasmatic origin and in its role of being a kitsch



commodity with no use—the sheer arbitrariness which is the contemporary state of the art object’s “aura” (although the magnitude of art market values can also be described as a kind of “aura,” the sublime as speculation). In the lapidary idiom of Theodor Adorno, “in the rigidification that makes it a work in the first place, all art is reminiscent of masks.”<sup>2)</sup> But not only this, because it is in this latter role of fetish that it returns to the social, conjuring up dreams of otherness out of humdrum household goods trying to visualize the “grotesque” fancies inanimate objects develop as commodities, playing with the notion that these fancies may include ceasing to be commodities, returning the fetish to its original sense of an object imperialist reason does not understand. With the presence of emptied-out domestic appliances in *DOUBLES AND COUPLES*, 5, RUE SAINT-BENOÎT or MANTEUFFELSTRASSE 112 (2010), the objects’ very functionality is what allows that functionality to be defined in another vocabulary, but not “as is,” the undercutting gesture delivered time and again to the readymade in much installation art. It instead transforms the useful object into sculpture, or a sculpture in action (the recognizably Muybridgean warm-ups of the *GYMNASTICS OF THE FOLDABLES*, 2006) that paradoxically realizes its potential as a daily object. Maintenance Art executed a similar reversal, but with housekeeping activities rather than objects. A similarly pointed feminist lampoon is going on. At least this is one of the things going on.

Yang’s congeries of objects are thus embedded in production through the category of the fetish, which allows them to evade the arbitrariness of the object “touched by” art. Yang’s object-gestures are exploded fetishes, exploded like diagrams rather than rubble. They visualize an alien thought process, which can be followed in the making-as-thinking of the object, giving it an unexpected agency. In the way that artistic abstraction became the endgame of the metaphysical split between object and language, the semiotization of capital in the recent era exposed its constitutive metaphysical split in the commodity—the object endowed with the supernatural power to obscure the human labor which produced via the fiction of exchange—which was by and large taken up by the art contemporary to this turn. On this point, Yang’s (and Hito Steyerl’s) use of the plasma screen as an autonomous art object, as in the *THREE KINDS IN TRANSITION* display earlier noted, is suggestive. The autonomy of the object here is not only troubled by its propensity to be a platform for other images but by its status as an item of consumer electronics. In this, again, it is only a special case of the everyday items that construct many of Yang’s other works, but lacking the inscription into another signifying sequence like those works are; it is what it is. And what it is can actually be taken as a convincing analogue for the artist herself, the “readymade artist” cited by Claire Fontaine. The conditions for this “generic” creative individual should themselves not be fetishized but given their historical due: semiotic capital may be integral to all kinds of production these days but it is also historical, not least with regard to artistic gesture, and the artist’s subject. The artist is also the foldable/unfoldable/not unfoldable, the drying rack transfigured by the magic of gesture. The way this question of subjectivity unfolded in conceptual, performance, and feminist art—and the latter also in its “craft” variants revived in the past decade—is pivotal to what Haegue Yang is doing: the para-sculptural, the para-subjective. The production of contingent objects becomes a reflection on the contingency of the artist herself, and how she uses abstraction to give form to a dispossession, an abiding “homelessness” as Yang says. Subjectivity only becomes a commodity with the condition that it introduces a profound rupture into the economy of the commodity itself, a loss of measuring capacity. If art is the pre-eminent site where the consequences of this loss of measure are played out now, the ineffability of these none-too specific objects has to be stabilized somewhere, and that is in



the person of the “readymade artist,” the bearer of the institution of art in her person, in all her contingency rather than sovereignty. The readymade artist then becomes a reflexive fetish; like the artwork, she discloses the social relations of art but puts them beyond reach as the condition of the continuing disclosure. This is why the *Non-Indépliables* are so uncanny: there is something brutally literal about the way drying racks are personified and enchanted with fabric, a clean demonstration of the process of subjectivity as readymade. By contrast, the alien presence of *WARRIOR BELIEVER LOVER* or *SEOUL GUTS* (2010) does not shy away from the queasily decorative, as if it is only by impinging on this space of décor that the true alienness of these objects can surface, as shown in the Futurist theatre inspiration of the *DRESS VEHICLES*, adapting an environment to the scale of the body or inserting the body into the range of figures formed by the blinds and the racks.

The place of the object, if it has one, is between language and extension. The adventure of the window blind, for example, is an emblem of this—a window blind becomes re-contextualized as an artwork, as screens, as a fortress, as clothing, depending on the language game. The last variant can undoubtedly also be codified in the language game of bondage, with its aestheticization of constraint. The freedom of interaction between objects and the body signaled here could displace that subject-centered vision, and referring to the Futurist or avant-garde theatrical roots of this framing would indeed draw out the socially subversive over the



HAEGUE YANG, “The Art and Technique of Folding the Land,” 2011, exhibition view, Aspen Art Museum, Colorado / Ausstellungsansicht. (PHOTO: JASON DEWEY)



personally enhancing aspects of object as costume. Inhabiting such a geometric construct has a corrosive effect on grace, mobility—subject sovereignty, in other words.

The transitivity of Yang's object-relations, indexical both of speech and the unutterable, seems to correlate with Walter Benjamin's writing on the language of objects in that there is a focus on non-relation, non-equivalence as being the arena within which any kind of speech can resonate. It is the idea that language approaches objectivity in two ways, which also echoes the rational/mystic nexus of Conceptualism: either by eliminating the referent and getting close to its own object character, or by approaching objects as language. "Only the intensive aiming of words toward the nucleus of the innermost muteness can be effective."<sup>3</sup> But perhaps in even more elemental terms, the importance of displacement over accumulation in Yang's practice—which puts her at a distance from artists like Rachel Harrison

or Isa Genzken, perhaps; how it is the "transitions" which form the "kinds"—brings her propositions into encounter with the thought of Gilbert Simondon on individuation. It is a highly transitive thought—instead of emerging from a pre-existing pattern it would fulfill as it develops (staying true to a pre-existing ideal form or "hylomorphism"), an entity undergoes a process of individuation from a pre-individual matrix, whether the entity is living, non-living, or simply a thought or behavior. There is no difference in being between the thing observed and the observation: they are both individuating as part of an ongoing mediation between differences of scale in the entity's world, with individuation as a sequence of resolutions to the problems thrown by the hazards of those differences in scale. Perhaps rather than seeing Yang's practice as a conjuring of the inanimate into the world of language, it might be redefined as a set of individuations. Thus language, objects, time, reflection, form, matter, our perceptions are all the same sort of thing—not as substance but as change. Their crystallizations are temporary, while individuation is perpetual. The specificity of Haegue Yang's objects is generated by transition and not position, which is perhaps one reason why the artist's work has been placed through allusions to Giorgio Agamben, Jean-Luc Nancy, or Maurice Blanchot's writing on "community" as workless and unavowable, a community without immanence built on relations of non-relation. But when abstract thought is operating in art rather than philosophy, relations can not only help proliferating but freezing in object-form.



HAEGUE YANG, *LETHAL LOVE*, 2008, aluminum Venetian blinds (gunmetal gray, perforated), hanging structure, free-standing mirror wall, moving spotlights, scent emitters (Wildflower, Gunpowder), Cubitt, London / TÖDLICHE LIEBE, Aluminium-Jalousien (dunkelgrau, perforiert), Aufhängevorrichtung, freistehende Spiegelwand, bewegliche Scheinwerfer, Geruchsmaschinen (Wildblumen, Schiesspulver), Installationsansicht. (PHOTO: ANDY KEATE)

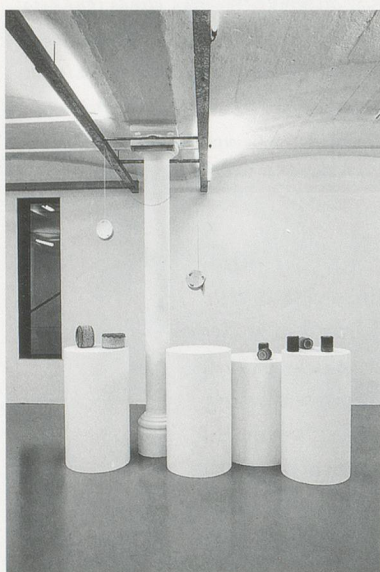
1) In her script for the actors who performed the "Speech for Busan Biennale" in *SPEAKER'S CORNER* (2004), Yang writes, "For me, the foundation of communication lies not in understanding but in ignorance, negligence, strangeness, and a crevice."

2) Theodor Adorno, *Aesthetic Theory*, trans. Robert Hullot-Kentor (London: Continuum, 2004), p. 267.

3) *Ibid.*, p. 269.



# Immer noch schreibe ich,



HAEGUE YANG, *SOCIAL CONDITIONS OF THE SITTING TABLE*, 2001, 9 color photographs, 1 text (laser print), framed, 9 1/2 x 14 1/8" each / *SOZIALE BEDINGUNGEN DES SITZTISCHES*, 9 Farbphotographien, Text (Laserprint), gerahmt, je 24 x 36 cm.  
(PHOTO: STUART WHIPPS)

In der akkumulativen Zeit der künstlerischen Praxis, voll von Ablagerungen und Aufschüttungen, Umwertungen und Verfremdungen, weisen Objekte über sich hinaus auf die Bedingungen ihrer Entstehung in ebendem Moment (Potenzialität), in dem andere Objekte und deren Welten nicht Wirklichkeit werden (Virtualität). Sie enthalten ein Ungedachtes, das nur in umgekehrter Richtung lesbar ist. Diese Gedanken gingen mir durch den Kopf, als ich Anfang dieses Jahres während eines Besuchs von Haegue Yangs Retrospektive «Arrivals» im Kunsthaus Bregenz vor *THREE KINDS IN TRANSITION* (Drei Arten im Wandel, 2008) stand: Auf einem Plasmabildschirm, der im Hochformat an einer Stellwand hing, lief ein Loop aus 235 Bildern von selbst gefalteten Origami und Gegenständen ähnlicher Form und Grösse (Leuchtgloben, Glasmurmeln). Die merkwürdige Mischung aus Dokumentation und Bildschirmschoner warf mehrere Fragen über den Status des Objekts auf, die auf den Rest der Ausstellung abfärbten und für Yangs künstlerischen Ansatz ebenso massgeblich sind wie für den in diesem Essay unternommenen Versuch, ihr rastloses, eigenwilliges Schaffen zu durchdenken sowie die ihrer Arbeit zugrunde liegenden Ideen zu durchdringen.

Wer in *THREE KINDS IN TRANSITION* nach direkten Anhaltspunkten sucht – sind die Objekte auf dem Bildschirm, der Film, der Monitor oder all diese Elemente das Werk? –, endet in einem aporetischen Raum, der naiv und unscharf wirkt; eine unmögliche Fragestellung schon allein deshalb, weil sie nicht nur durchleuchtet, wie Yang Dinge macht (oder «Dinge» macht), sondern auch, wie Kunst an sich Dinge macht. Aus dem Werktitel könnte man folgern, dass ein taxonomischer Impuls einer solchen Untersuchung förderlich sei, eine Klassifizierung

---

MARINA VISHMIDT ist eine Autorin, Lektorin und Doktorandin (Queen Mary, University of London) in den Fachgebieten Kunst, Arbeit und Wertform. Sie veröffentlichte Beiträge in *Mute*, *Afterall*, *Texte zur Kunst*, *Ephemera*, *Kaleidoscope* und anderen Zeitschriften, Sammelbänden und Katalogen.





HAEGUE YANG, *Can Cosies*, 2010/2011, on-going series, installation view, Modern Art Oxford / Büchsenwärmer, fortlaufende Serie, Installationsansicht.  
(PHOTO: STUART WHIPPS)

# um das Schreiben zu verbergen

nach Arten sowie nachfolgend ein genauerer Blick auf das Wesen der Übergänge, das heisst darauf, wie die Arten relativ zueinander abgegrenzt sind. Da die Ordnung dieses Werks fast beängstigend strukturalistisch ist, bietet es die ideale Basis für einen Zugang zu Yangs agilen Manövern zwischen Narration, Form, Symbol und Affekt. Ein Werk als stellvertretend für alle anderen heranzuziehen, ist in gewisser Hinsicht praktisch, aber schon allein aus dem Grund nicht ganz ungerechtfertigt, weil *THREE KINDS IN TRANSITION* Verdichtungen von Impulsen in sich vereint (aber keine Erklärungen), die auch anderwärts auftauchen.

Die drei Arten, von denen hier die Rede sein wird, sind das Objekt in Relation zur Sprache, das Objekt in Relation zur Produktion und das Objekt als Relation.

Die Sprache nimmt in Yangs Œuvre vielerlei Formen an, hauptsächlich treffen wir sie jedoch in den sich wechselseitig durchdringenden Modalitäten des Narrativen, Semiotischen und Materiellen an. Narrative Beispiele wären etwa die Paratexte zur vierteiligen Werkgruppe *MOUNTAINS OF ENCOUNTER* (Gebirge der Begegnung), *RED BROKEN MOUNTAINOUS LABYRINTH* (Rotes zerklüftetes Berglabyrinth), *LETHAL LOVE* (Tödliche Liebe) und *5, RUE SAINT-BENOÎT* (alle 2008), zu *SADONG 30* (2006) oder zu *SOCIAL CONDITIONS OF THE SITTING TABLE* (Soziale Bedingungen des Sitztisches, 2001). Letztere Arbeit verwendet wie die Photokopiearbeit *FIGURATIVE FALL-OVER* (Figuratives Umfallen, 2001) eine beiläufige Typologie. Dagegen ist das Narrative in der Videotrilogie *UNFOLDING PLACES* (Sich entfaltende Orte, 2004), *RESTRAINED COURAGE* (Verhaltener Mut, 2004) und *SQUANDERING NEGATIVE SPACES* (Verschwendung negativer Räume, 2006) als Stimme eines Sprechers präsent, der knapp und bildhaft darstellt, wie erst die Vereinzelung eine Öffnung zur Welt hervorbringt und die Kommunikation als «Spalt» die elementare Einsamkeit durchbricht.<sup>1)</sup> Die





HAEGUE YANG, *SOCIAL CONDITIONS OF THE SITTING TABLE*, 2001, 9 color photographs, 1 text (laser print), framed,  $9\frac{1}{2} \times 14\frac{1}{8}$ " each / *SOZIALE BEDINGUNGEN DES SITZTISCHES*, 9 Farbphotographien, Text (Laserprint), gerahmt, je  $24 \times 36$  cm.  
(PHOTO: STUART WHIPPS)

semiotische Tendenz vertreten die Werkgruppen *Series of Vulnerable Arrangements* (Serie verletzlicher Arrangements, 2006–2009) mit Leuchtkörpern geschmückte Ständer, Haushaltsgeräte und Jalousieinstallationen wie *DOUBLES AND COUPLES* (Verdoppelte und Gepaarte, 2008/2010), *RELATIONAL IRRELEVANCE* (Relationale Irrelevanz, 2003–2006) und *MIRROR SERIES* (Spiegelserie, 2006–2007). Diese Arbeiten würden in die Narration hinüberreichen, wäre da nicht die völlige Abwesenheit eines Paratexts. Vielmehr schlüpfen die Objekte hier in Rollen oder soziale Schablonen (Hippie, Kumpel, Schamane, Dame) und knüpfen glaubhafte Beziehungen an. Die Jalousie-Installationen mit Geruchsmaschinen stellen eine Unterkategorie dar, in der diese Beziehungen weder intern noch extern definiert sind, deren Dramaturgie (ohne festen Referenten) jedoch nichtsdestotrotz inmitten der streng strukturierten Raumsituation und der aleatorischen Anrufung der Sinne ihren Lauf nimmt. Als Grenzfall zwischen Narration und der Modalität der Sprache als Material, auf die ich in Kürze zurückkommen werde, kann *STORAGE PIECE* (Lager-Stück, 2004) gelten. Obwohl das



Werk über eine Textkomponente verfügt, die von Schauspielern vorgetragen wird, handelt es sich eher um eine linguistische Disposition im Sinne der klassischen Konzeptkunst, deren Form exakt ihrem Inhalt entspricht. Ein Bündel älterer Werke steht, da es an anderen Lagermöglichkeiten fehlt, auf vier Paletten im Galerieraum. Die Verbindung zur Konzeptkunst ist mit all ihren Übereinstimmungen und Abweichungen nicht zuletzt deshalb in gewisser Weise passend, weil Sol LeWitts Satz, «Konzeptkünstler sind eher Mystiker als Rationalisten», in Yangs Praxis wiederzufinden ist. Sie verwendet die Sprache, um die metaphysische Kluft zwischen Objekt und Wort, Objekt und Bild, Körper und Geist zu messen, um zwischen disparaten Welten zu vermitteln, um ein gemeinsames Mass für Grössen, die nichts gemeinsam haben als die Sprache, zu beschreiben und damit zu begründen. Auch wenn die Kritik eines Immanuel Kant solche metaphysischen Auswüchse zu verbannen sucht, schleichen sich diese doch gerne wieder durch die Hintertür ein, wie bei Kant selbst in der Unterscheidung Phänomen/Noumenon. Der Umstand, dass das Ding an sich – die transzendente Wirklichkeit des «Übersinnlichen» – der Erkenntnis verschlossen bleibt, garantiert die Freiheit des Menschen. Auch die Geschichte der Moderne war geprägt von der Spannung zwischen Rationalität und Mystizismus, die in keiner auf die Zukunft gerichteten Bewegung fehlen darf. Die Abstraktion strebte in ihrer Umsetzung der Realität einen Grad der Konkretheit an, der gegenständlichen Darstellungsweisen unerreichbar blieb, und begründete damit ihren Anspruch auf Unabhängigkeit. Die kryptische Seite der abstrakten Sprache entfaltete sich nicht nur in der Kunst, sondern auch in den damals verwandten Bereichen Tanz, Naturverehrung und Okkultismus. Auf Letzteren beruft sich Yang in ihrer aktuellen Ausstellung «Teacher of Dance» im Modern Art Oxford. Die Auseinandersetzung mit Ideen von Georges I. Gurdjieff verstärkte in den drei neuen stereometrischen Jalousie-Skulpturen DRESS VEHICLES (Kleidervehikel, 2011) den Akzent auf Körperbewegung und Behausung. Gleichwohl manifestiert sich die erwähnte Materialität der Sprache bei Yang mehr als Index der Lesbarkeit denn als zu lesender Text. Daher werden die Buchstaben in QUASI MB – IN THE MIDDLE OF ITS STORY (Quasi MB – in der Mitte seiner Geschichte, 2006–2007) vom Wasser weggespült: Die Hommage an Broodthaers ist eine Schrift, die unlesbar bleiben muss; lesbar ist einzig der Versuch. Die Situation wird zusätzlich kompliziert durch den Umweg zur Lesbarkeit, den Beschriftungen neben den Blättern mit verwaschenem Text anbieten. Doch vielleicht haben wir es hier mit einer Präsentation der Lesbarkeit und nicht bloss mit dem Dokument einer Geste zu tun. Was immer lesbar ist, belegt nur die Flüchtigkeit des «gesunden Menschenverstands», der laut Gilles Deleuze zum «Bild des Denkens» in der westlichen Metaphysik gehört und die Kluft zwischen dem Objekt und dem Sprechen über das Objekt, zwischen Objekt und Subjekt festschreibt. Seine Flüchtigkeit wird vorgeführt, aber auch die Dichte seiner Signifikation: ein Ja zur Bedeutung, das so artikuliert ist, dass die Sprache, wenn sie über den eigenen Zweck hinausweist (Signifikant zu Signifikat), zugleich auf ihre Materialität zurückweist und damit die semiotische Kluft schliesst. In DEHORS (Draussen, 2006) verfällt diese materielle Qualität in den Zustand der Erstarrung. Die Sprache figuriert als durchschlagende Drucker-schwärze auf projizierten Immobilienräumen, als Schaden und Schädigkeit, die den einzigen Lichtblick in diesem (buchstäblich) durchschaubaren Panorama einer Beherrschung der Welt oder einer beherrschten Welt ausmachen. Konsequenterweise hat Yang den durchsickernden Text mit dunklem Filzstift nachgezogen, als wollte sie ihn sich aneignen, nur um ihn dem Traum ins Gesicht zu schleudern.

Die Serien *Non-Indépliables* (Die Nicht-Unentfaltbaren, 2006/2009–2010) und *Series of Vulnerable Arrangements* sowie Werke aus deren Umfeld wie WARRIOR BELIEVER LOVER (Krieger



Glaubende Liebende, 2011) setzen das Objekt offen als Fetisch in Szene, in letzterem Beispiel als ethnographisches Relikt einer unerforschten Zivilisation. Wenn das «ästhetische Regime» der nachmodernen Kunst gekennzeichnet ist von deren Weigerung, scharfe Grenzen zwischen ihr und anderen Disziplinen zu ziehen, besinnt sich das Kunstwerk hier wieder auf seine urzeitliche Rolle als magisches Kultobjekt, sowohl aufgrund seines dunklen Ursprungs als auch aufgrund seiner Rolle als nutzlose Kitsch-Ware, deren blosse Willkürlichkeit die «Aura» des heutigen Kunstobjekts ausmacht. (Obgleich man auch das exorbitante Preisniveau auf dem Kunstmarkt als eine Art Aura auffassen könnte, das Erhabene als Spekulation.) Wie Theodor Adorno so treffend formuliert hat, «jedes Werk mahnt in der Erstarrung, die zum Werk es macht, ans Maskenhafte». <sup>2)</sup> Mehr noch, in seiner letzteren Rolle als Fetisch findet das Werk in die soziale Dimension zurück, aus Alltagsgegenständen Träume des Andersseins schmiedend, als wollte es einerseits die «grotesken» Einfälle darstellen, die unbelebte Objekte im kommodifizierten Zustand entwickeln, und andererseits andeuten, dass ebendiese Einfälle die Möglichkeit enthalten, sich vom Warencharakter loszusagen. Der Fetisch würde so zurückgeführt zu seiner ursprünglichen Bedeutung als Objekt, das dem imperialistischen Denken unergründlich bleibt. Im Fall der entleerten Haushaltsgeräte in 5, RUE SAINT-BENOÎT, DOUBLES AND COUPLES oder MANTEUFFELSTRASSE 112 (2010–2011) ermöglicht gerade die Funktionalität des Objekts, dass jene mittels eines anderen Vokabulars definiert werden kann, jedoch nicht «in der vorliegenden Form», wie es der subversiven Geste entspräche, mit der ein Gutteil der Installationskunst unablässig gegen das Readymade polemisiert. Stattdessen wird der Gebrauchsgegenstand in eine Skulptur verwandelt, oder in eine Skulptur in Aktion (siehe die unverkennbar Muybridge'schen Aufwärmübungen in GYMNASTICS OF THE FOLDABLES [Gymnastik der Faltbaren, 2006]), die ihr Potenzial paradoxerweise als Alltagsobjekt ausschöpft. Die Maintenance Art vollzog eine ähnliche Umkehr, allerdings mit den Verrichtungen und nicht mit den Gegenständen des Haushalts. Jemand treibt Spässe mit dem Feminismus – diese ist mindest eines der Dinge, die vor sich gehen.

Yangs Anhäufungen sind durch die Kategorie des Fetisch in der Produktion verankert und entgehen dadurch der Willkürlichkeit, die das von der Kunst «berührte» Objekt befällt. Die Objekt-Gesten der Künstlerin sind explodierte Fetische, die nicht in Trümmer, sondern in Diagramme zerstäuben. Sie verbildlichen einen fremdartigen Denkprozess, der sich im Machen-als-Denken des Objekts nachvollziehen lässt und diesem eine unerwartete Selbstbestimmung verleiht. Auf ähnlichem Weg, wie die künstlerische Abstraktion zum Endspiel der metaphysischen Kluft zwischen Objekt und Sprache geriet, enthüllte die Semiotisierung des Kapitals in jüngerer Zeit dessen fundamentale metaphysische Kluft in der Ware – in jenem Objekt also, das über die übernatürliche Kraft verfügt, durch die Fiktion des Austauschs die zur Produktion aufgewendete menschliche Arbeit zu verschleiern. Die Kunst, die diesen Wandel miterlebt hat, setzte sich mehr oder weniger mit ihm auseinander. Yangs (und Hito Steyerls) Verwendung des Plasmabildschirms als autonomes Objekt (wie erwähnt u. a. in THREE KINDS IN TRANSITION) gewinnt in diesem Zusammenhang zusätzliche Bedeutung. Denn die Eigenständigkeit dieses Objekts wird nicht nur durch seine Fähigkeit, neue Bilder zu erzeugen, sondern auch durch seinen Status als Unterhaltungselektronik aufs Spiel gesetzt. Dies ist nur ein spezieller Fall dessen, wie Yang aus Gebrauchsgegenständen Werke konstruiert, ohne dass sich diese in weitere Inskriptionsfolgen (wie die Werke selbst) einschreiben. Sie sind, was sie sind. Und was ist, kann durchaus als Analogie zur Person der Künstlerin gewertet werden, zur «Readymade-Künstlerin», wie sich die «Kollektivkünstlerin» Claire Fontaine selbst titulierte. Die Position dieser «generischen» Kreativarbeiterin sollte nun ihrerseits



HAEGUE YANG, *LIGHT HOUSE (PHILIPS): SOJOURNING IN FOLDS*, 2011, cardboard packaging for light bulbs, seashells, origami paper,  $12 \frac{1}{8} \times 27 \frac{1}{8} \times 21 \frac{5}{8}$  " / *LEUCHT-TURM (PHILIPS): VERWEILEND IN FALTEN*, Karton-Verpackung für Glühbirnen, Muscheln, Origami-Papier,  $31 \times 69 \times 55$  cm.  
(PHOTO: STUART WHIPPS)



nicht fetischisiert, sondern in den dazugehörigen historischen Rahmen gestellt werden: Semiotisches Kapital mag heute noch so sehr in alle möglichen Arten der Produktion verwickelt sein, im Grunde behält es doch eine historische Wertigkeit, nicht zuletzt im Hinblick auf die künstlerische Geste und das Subjekt des Künstlers. Auch der Künstler ist das Entfaltbare/Unentfaltbare/Nicht-Unentfaltbare, das durch den Zauber der Geste verwandelte Wäschegestell. Die Entfaltung dieser Frage der Subjektivität in der Konzept-, Performance- und feministischen Kunst – Letztere auch in ihren «handwerklichen» Varianten, die im letzten Jahrzehnt ein Revival erlebt haben – prägt Yangs Position: das Para-Skulpturale, Para-Subjektive. Die Erzeugung bedingter Objekte wird zur Reflexion über die Bedingtheit der Künstlerin und ihr Vermögen, eine Enteignung oder ständige «Heimatlosigkeit» (Yang) durch Abstraktion in Form zu fassen. Die Subjektivität wird allein unter der Bedingung zur Ware, dass sie in deren Ökonomie eine gravierende Störung verursacht, einen Verlust der Messleistung. Wenn Kunst der Ort ist, wo die Folgen dieses Verlusts am stärksten zu spüren sind, dann muss die Unbeschreiblichkeit dieser ziemlich unspezifischen Objekte irgendwo stabilisiert werden und dies geschieht gerade in der Person der «Readymade-Künstlerin», die eher zufällig denn souverän als Trägerin der Institution der Kunst auftritt. Die Readymade-Künstlerin wird zum reflexiven Fetisch; wie das Kunstwerk legt sie die sozialen Beziehungen der Kunst bloss, nur dass sie sie als Bedingung der fortdauernden Blossstellung ausser Reichweite schafft. Dies macht die *Non-Indépliables* so unheimlich: Es nimmt schon brutal mit, wie die Wäschegestelle personifiziert und mit Stoff verzaubert werden, ein prägnantes Bild des Prozesses der Subjektivität als Readymade. Im Gegensatz dazu hat die befremdende Präsenz von *WARRIOR BELIEVER LOVER* oder *SEOUL GUTS* (2010) keine Scheu vor flauer Dekorativität, als könne nur ein Vorstoss in das Revier des Dekors die wahre Fremdheit dieser Objekte zutage bringen. Dies bestätigen die vom futuristischen Theater angeregten *DRESS VEHICLES*, die ganze Umwelten dem Mass des Körpers anpassen oder den Körper in ein Figurenkabinett aus Jalousien und Gestellen drängen.

Der Ort des Objekts, falls es einen solchen gibt, liegt zwischen Sprache und Ausdehnung. Das Abenteuer der Jalousie versinnbildlicht dies: Eine Jalousie wird je nach Sprachspiel als Kunstwerk, Projektionsfläche, Festung oder Kleidung rekontextualisiert. Aufgrund ihrer Ästhetisierung des Umschliessens liesse sich Letztere zweifellos auch innerhalb eines «Sprachspiels des Bondage» auslegen. Das freie Wechselspiel zwischen Objekt und Körper, das hier vorgeführt wird, könnte die subjektzentrierte Optik ersetzen. Der Verweis auf die Wurzeln



dieser Verschiebung im Futurismus oder Avantgarde-Theater würde tatsächlich das sozial Subversive vor den individualitätssteigernden Aspekten des Objekts als Kostüm zur Geltung bringen. Insassen eines solchen geometrischen Konstrukts müssen Abstriche in Bezug auf Eleganz und Beweglichkeit hinnehmen – also auf die Souveränität des Subjekts.

Die Transitivity von Yangs Objekt-Relationen, die sowohl die Sprache als auch das Unausprechbare indiziert, scheint sich insofern mit Walter Benjamins Theorien über die Sprache der Dinge zu decken, als primär Nicht-Beziehung und Nicht-Äquivalenz als der Raum

verstanden werden, wo Rede jeder Art erklingen kann. Die Idee, dass die Sprache sich auf zwei Wegen dem Objekthaften nähert, haben wir in ähnlicher Form bereits im konzeptualistischen Gegensatz von Rationalität und Mystizismus angetroffen: entweder durch Eliminierung des Referenten, um sich stärker mit dem eigenen Objektcharakter zu decken, oder durch Setzung der Dinge als Sprache. «Nur die intensive Richtung der Worte in den Kern des innersten Verstumms hinein gelangt zur Wirkung.»<sup>3)</sup> Vielleicht noch grundsätzlicher aber gerät Yangs Praxis durch das Primat der Entfremdung gegenüber der Akkumulation –

wodurch sie sich beispielsweise von Rachel Harrison oder Isa Genzken unterscheidet; in der Art, wie «Wandel» «Arten» konstituiert – in Berührung mit Gilbert Simondons Gedanken zur Individuation. Höchst transitive Gedanken; anstatt aus einem festen Muster hervorzugehen, das sie im Verlauf ihrer Entwicklung verwirklicht (in Anlehnung an einen vorgegebenen Idealtypus oder «Hylemorphismus»), durchläuft eine Entität – sei sie lebendig, nicht-lebendig oder einfach ein Gedanke oder eine Verhaltensweise – einen Individuationsprozess aus einer vorindividuellen Matrix. Das beobachtete Ding und die Beobachtung teilen dieselbe Seinsform: Beide gewinnen im Rahmen eines kontinuierlichen Ausgleichs zwischen Massunterschieden in der Welt der Entität eine individuelle Struktur, wobei die Individuation eine Folge von Lösungen für die von den Massunterschieden verursachten Probleme darstellt. Anstatt Yangs Kunst als Beschwörung des Leblosen in die Welt der Sprache aufzufassen, könnte man sie als ein System von Individuationen bezeichnen. Sprache, Objekt, Zeit, Reflexion, Form, Materie und Wahrnehmung sind sich alle im Wesentlichen gleich – nicht als Substanz, sondern als Wandel. Ihre Kristallisationen sind vergänglich, die Individuation aber hat Bestand. Die Singularität von Yangs Objekten entspringt der Veränderung und nicht der Position. Möglicherweise ist das einer der Gründe dafür, dass Haegue Yangs Schaffen mit den Theorien von Giorgio Agamben und Jean-Luc Nancy in Zusammenhang gebracht wurde, wie auch mit Maurice Blanchots Konzeption einer entwerkten, uneingestehbaren «Gemeinschaft» ohne Immanenz, die auf Beziehungen der Nichtbeziehung beruht. Wenn abstrakte Ideen in der Kunst und nicht in der Philosophie zirkulieren, kann man davon ausgehen, dass sich die Beziehungen vervielfachen und zu Objekt-Formen erstarren.

(Übersetzung: Bernhard Geyer)

1) In ihrem Text «Speech for Busan Biennale» für die Sprecher in SPEAKER'S CORNER (2004) schreibt Yang: «Für mich bildet nicht Verständigung die Grundlage der Kommunikation, sondern Unwissenheit, Fremdheit und eine Kluft.»

2) Theodor Adorno, *Ästhetische Theorie*, in *Gesammelte Schriften*, Bd. 7, Suhrkamp, Frankfurt/M. 2003, S. 302.

3) Walter Benjamin, zitiert nach Adorno, *Ästhetische Theorie* (wie Anm. 2), S. 304 f.



HAEGUE YANG, "Teacher of Dance," 2011, exhibition view / Ausstellungsansicht Modern Art Oxford. (PHOTO: STUART WHIPPS)





EDITION FOR PARKETT 89

HAEGUE YANG

### CUP COSIES, 2011

Knitting yarn in varying colors and patterns, each unique,  
100 plastic cups, approx. 27" high, diameter 4 $\frac{1}{8}$ ".

Ed. 35/XX, signed and numbered certificate.

Strickgarn in verschiedenen Farben und Mustern, Unikate,  
100 Plastikbecher, ca. 70 cm hoch, Durchmesser 10,5 cm.

Auflage 35/XX, signiertes und nummeriertes Zertifikat.









1-10



11-20



21-30





31-35



I-X



XI-XX



# Mark Bradford



MARK BRADFORD, MITHRA, 2008, mixed media on plywood, wooden and steel structure, 840 x 240 x 300" /  
MITHRAS, verschiedene Materialien auf Sperrholz, Holz- und Stahlkonstruktion, 2133 x 609 x 762 cm.  
(ALL PHOTOS: COURTESY OF THE ARTIST AND SIKKEMA JENKINS & CO., NEW YORK)



JESSICA MORGAN

# Ruina philia

The memory of my first encounter with Mark Bradford is eternally fused with the discombobulating experience of the Tijuana/San Diego border crossing: a frenzied and contradictory scene of unofficial commerce and intimidating border police aurally aggravated by the hot, slow throbbing of many stationary cars. While United States officials aggressively carried out their futile attempt to control the flow of goods, drugs, and people from South to North and peddlers went from car to car selling drinks and tourist-kitsch, I searched on foot for what might look like an art project for the outdoor exhibition "inSite: Art Practices in the Public Domain" (2005). Located over to one side of this mêlée, I discovered Bradford, who had established his project adjacent to the taxi rank and bus depot. It was the result of a year's work with the *maleteros*—the unauthorized porters of the border crossing, who ferry goods, people, and gifts from Mexico to the United States and vice versa. Bradford's project was sign-posted best by the artist himself who, at close to seven feet tall, is pretty hard to miss even in the midst of such distraction. Bradford's immediate recognizability no doubt helped to facilitate his "inSite" work for which he had established himself as a kind of hybrid manager, designer, human resources department, and branding executive for the *maleteros* who thus far had worked as solo operators in an informal economy. Bradford had set out to improve the working conditions of the *maleteros* using the stipend for his commission to buy new shopping trolleys and buckets, bungee cords and wheel chairs (all used for moving things and people across the border) as well as to create maps outlining optimum crossings and timing. Paying the workers five dollars for each new *maletero* they introduced him to, Bradford gradually established a network that made for a large-scale operation. Like a benign union representative, the artist organized and improved the structure

JESSICA MORGAN is the Daskalopoulos Curator of International Art at Tate Modern.

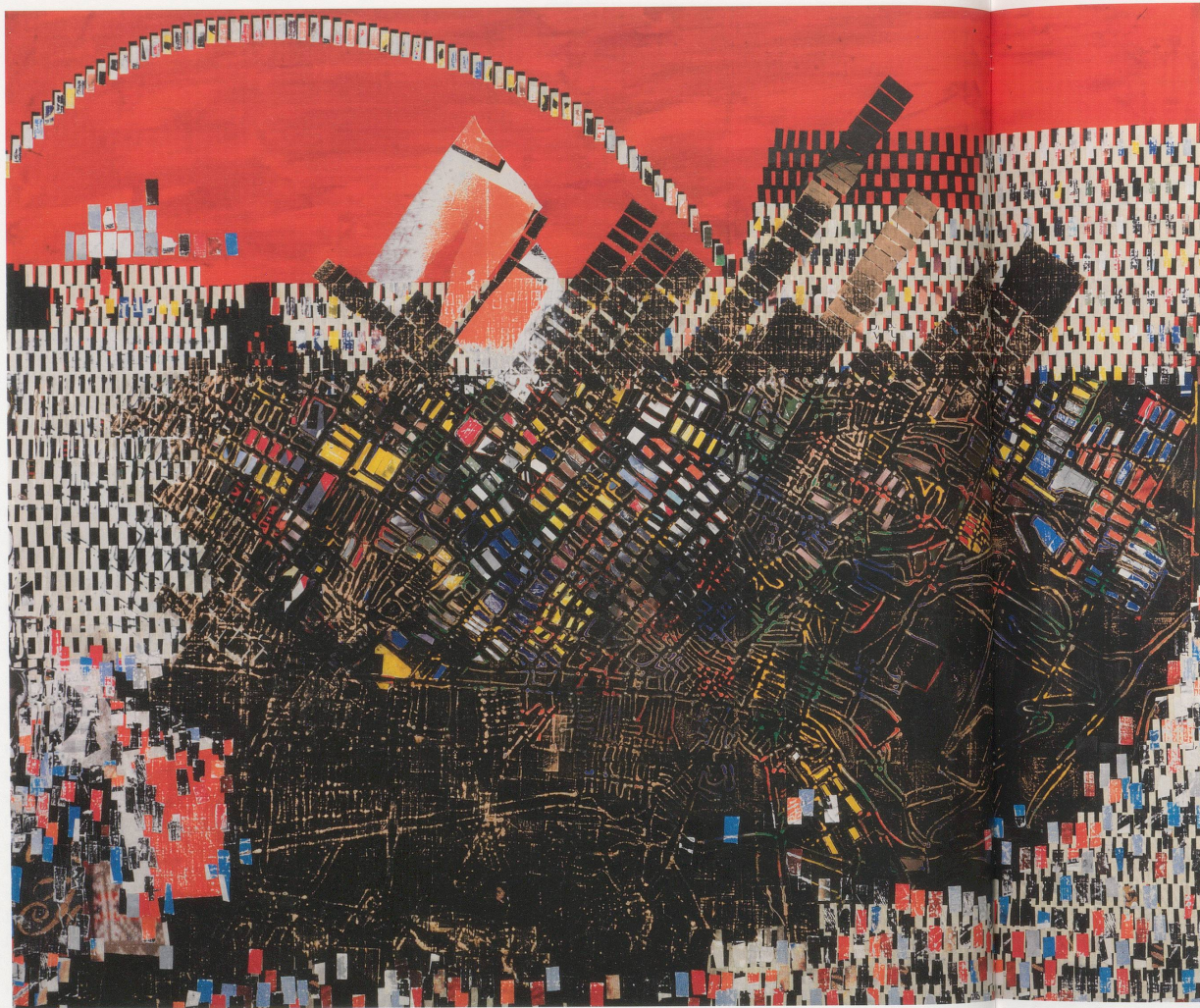


MARK BRADFORD, BLACK WALL STREET, 2006, collage on paper, mounted on canvas, 114 x 240" /  
SCHWARZE WALL STREET, Collage auf Papier, aufgezogen auf Leinwand, 289,6 x 609,6 cm.

of their working conditions with a temporary office set up adjacent to the taxi and bus stand functioning as the *maleteros* headquarters. In its totality, the project fell somewhere between social work and choreography with the new brightly colored trolleys and transport gear creating a visible layer of activity and movement over the already existing patterns of human and vehicular travel north and south.

I begin this piece with a description of Bradford's work with the *maleteros* not only because it was my first encounter with the artist in person and an important precursor for the "Ark" he later built for New Orleans' Lower Ninth Ward after Hurricane Katrina, but additionally because the Tijuana project stands squarely at the heart of his practice as a "painter": a term that has never quite seemed appropriate for an artist so invested in people, places, and time. Bradford's two-dimensional-work—if we can even call it that given the layered and raised surfaces of his canvases—is similarly engaged with a post-Fordian economy of changeable, unstable labor and could justifiably be seen as a form of history painting that documents,





MARK BRADFORD, SCORCHED EARTH, 2006, collage on paper, mounted on canvas, 94 1/2 x 118" /  
 VERBRANNT EERDE, Collage auf Papier, aufgezogen auf Leinwand, 240 x 299,7 cm.

akin to a material anthropologist, the labor conditions and tendencies of the later-twentieth and twenty-first century migrant-reliant economy. Like any important artist of their time, Bradford sets about representing and reflecting on the conditions of the moment, making images and objects that better represent the era than any documentary photography can hope to capture. Fairly uniquely in the present time, Bradford uses painting not simply for its representational capacity to allude to economically and historically significant aspects of our age but to materially manifest the labor and matter of twenty-first century life. As Bradford himself has said about his approach to painting, "The most important imperative to be questioned is the one that tells you to go to the art supply store to be a painter."<sup>11</sup> To view Bradford's work only in the context of painterly production potentially white-washes its origins, while to think of Bradford as a maker of beautiful pictures separated from this integral aspect of his practice is to deny the historical significance of his work.

Articulating his thoughts on how his works relate to historical representation and speaking in particular of the work *BLACK WALL STREET* (2006), Bradford has said "I wanted to take an actual moment in history and then abstract it and pull it apart and then put it back together again. The painting is like a puzzle."<sup>12</sup> This work and others, such as *SCORCHED EARTH* (2006), took inspiration (if one can say that) from the yet to be fully investigated events that took place in Tulsa in 1921 that resulted in the decimation of what had been a very successful area of black business (now known as Black Wall Street). Possibly initiated by the Ku Klux Klan, a race riot developed with the eventual involvement of the United States military who are suspected of dropping incendiary bombs onto the black neighborhood of Greenwood, resulting in the fires that left more than thirty dead and thousands homeless. Bradford's work is not a representation of the past, however, but rather a contemporary reflection, necessary he feels given the tendency of internal conflict in the United States—which on this occasion even including the unprecedented use of the military against its own citizens—to be purposefully obscured. Violence and struggle are not domestic issues but are situated firmly outside of the country as a problem faced, for example, by the Middle East.

*BLACK WALL STREET* and *SCORCHED EARTH* are characterized by blackened surfaces, partially erased street plans, and the typically layered and scraped surfaces of Bradford's work. These two paintings, and in fact much of Bradford's work, seem to literally mimic the labor and inherent physical stress that is alluded to in its subject matter, as even cursory observation makes apparent the application of layered materials, *décollage*, caulking, and sanding that have gone into each one of his often large-scale works. The resulting surfaces are reminiscent of the accidental markings of the street, itself the result of a process of addition and erasure: dirtied, worn-down, bleached, and rinsed in an endlessly repeated cycle of human, industrial, and natural attrition. Though similarities may exist with the *affiche* work of French artists Raymond Hains and Jacques Villeglé from the fifties and sixties, which is characterized by the stripped vestiges of advertising posters, Bradford's work departs from it in so far as his surfaces are not only reminiscent of the vertical mediatized walls of commerce, but also resemble the horizontality of the ground on which we walk, wait, queue, and in some cases sleep. Meanwhile his choice of advertising is many miles from the billboards used for the latest blockbuster, his chosen materials being scavenged from his Leimert Park, Los Angeles neighborhood. Prominent in many of Bradford's works are the advertising flyers that he has termed "merchant posters"—the cheaply produced sheets made to attract low-income workers that are posted illegally on wire fencing around abandoned lots (many of which have remained unoccupied since the devastation of the 1992 Los Angeles riots). These fliers are



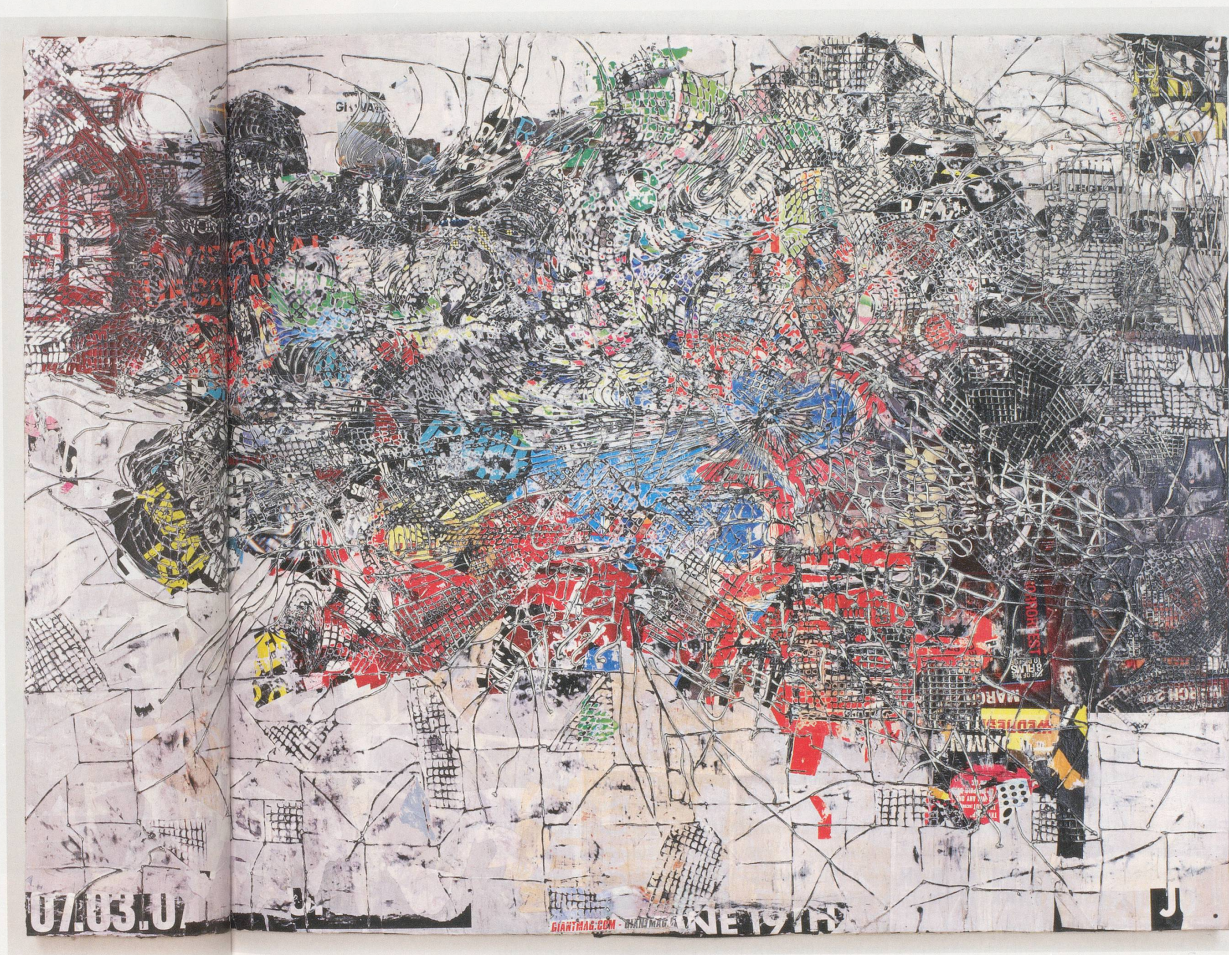
made for those who are on the same eye level, walking the streets and taking public transportation, an anomaly for Los Angeles drive-by culture. Like a contemporary Kurt Schwitters, who trawled the streets searching for the right subway tickets, commercial fliers and the like, pasting them enigmatically into his Merz works (the title of which came from the cut-up advertisement for the *Kommerz-und Privatbank*), Bradford uses the repetitive language, texture, and colors of contemporary commercial life, layered like organic sediment to represent the shifts in the lives of the urban poor.

Bradford has observed that the “merchant posters” increase in volume as the economy subsidizes, giving his chosen material a direct correlation to the state of the nation. The language or advertising contained within them, which the artist leaves only barely legible in some cases and in others numbingly repeated, indicates the type of vulnerabilities faced by those they are designed to appeal to. Pest control, money wires, cheap divorce, credit lines, and prison phone services, Bradford captures linguistically the abjection of poverty and the subtle changes in undocumented labor as reflected in the paper fliers. For the work *MAY HEAVEN PRESERVE YOU FROM DANGERS AND ASSASSINS* (2010) Bradford has taken the already insistent tone of the flier that states “BUGS” and through Warholian repetition obliterated, exaggerated, and re-invested its simple commercial language, suggesting a delirious infestation. Bradford traces the letters on the poster affixed to the canvas by hand, using string that is then papered over. Later the string is pulled out, leaving a semi-relief surface and a peculiar negative effect is created. The somewhat ruined text has a wobbly, corrupted, and hand-made impression, and in this case the endless repetition suggests a child’s textbook or handwriting exercise.

Bradford’s most ambitious project, his “Merzbau” so to speak, is a twenty-two foot high, sixty-four foot long ark that sits landlocked. Constructed around two shipping containers, the surface is made from scavenged, cheap plywood used to board up disused buildings in his neighborhood. The boards themselves have become readymade Bradford-like works over time, caked and layered in advertising flyers and cheap paint. First built on an empty lot in LA then packed up inside containers, shipped to New Orleans and re-built in the Lower Ninth Ward, Bradford’s *MITHRA* (2008) is named after the Zoroastrian judicial figure, an all-seeing protector of truth. Here, as elsewhere, Bradford plays poignantly with the notion of the ruin. The ruin is based neither fully in the past nor the present. Ruins hold mortality at bay, like a form of arrested death, and are suggestive of a possible mutability. At once alluding to a contemporary critical crisis and an extraordinary negation of responsibility, Bradford’s work uses the timelessness of the ruin to draw a devastating parallel with the history of such neglect and denial. The urban ruin becomes the most fitting monument to our contemporary condition, and while within the ruin there is the potential for restoration, Bradford’s works are a bleak material testimony to our increasingly economically divisive times.

- 1) Mark Bradford, “Against Abstraction” by Christopher Bedford in *Mark Bradford* (Ohio: Wexner Center for the Arts, 2010), p. 19.
- 2) *Ibid*, p. 24.

MARK BRADFORD, *GIANT*, 2007, mixed-media collage on canvas, 102 x 144" /  
RIESE, Collage, verschiedene Materialien auf Leinwand, 259,1 x 365,8 cm.





JESSICA MORGAN

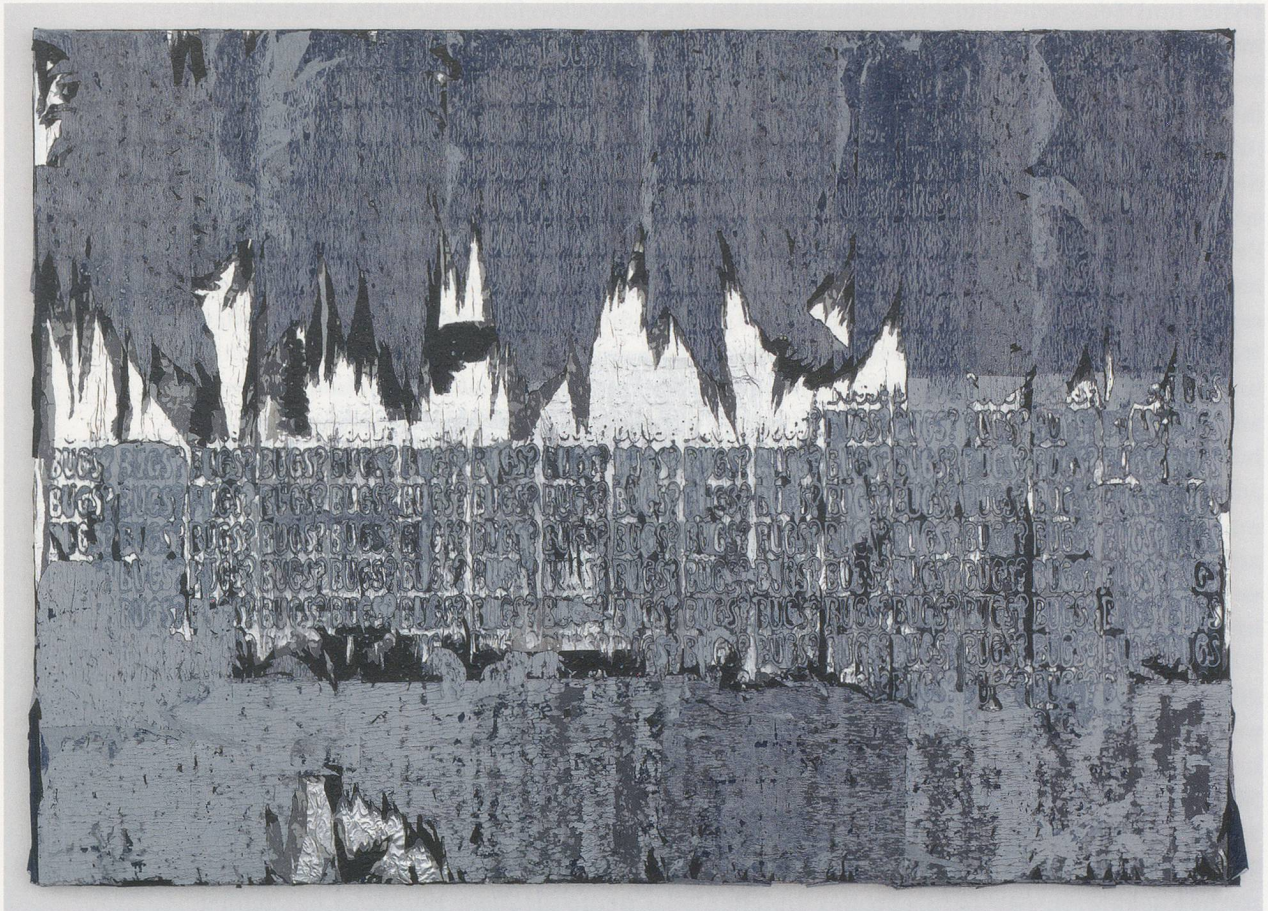
# Ruinenliebe

Meine Erinnerung an die erste Begegnung mit Mark Bradford ist untrennbar mit der irritierenden Erfahrung des Grenzübergangs Tijuana/San Diego verbunden: einem hektischen und widersprüchlichen Schauplatz des Schwarzhandels und bedrohlicher Grenzpolizeikontrollen, akustisch verstärkt durch das heisse, bedächtige Wummern zahlloser stehender Autos. Während die US-amerikanischen Beamten gereizt ihrer Sisyphos-Aufgabe nachgingen, den Waren-, Drogen- und Menschenstrom von Süden nach Norden zu kontrollieren, und fliegende Händler sich von Wagen zu Wagen bewegten, um Getränke und Touristenkitsch zu verkaufen, war ich zu Fuss auf der Suche nach etwas, was nach einem Kunstprojekt im Rahmen der Freiluftausstellung «inSite» 2005 aussah. Am Rand dieses Gewühls entdeckte ich Bradford, der sein Projekt direkt neben dem Taxistand und der Bushaltestelle aufgebaut hatte. Es war das Resultat einer einjährigen Zusammenarbeit mit den *malateros* – jenen illegalen Schleppern am Grenzübergang, die Waren, Menschen und Geschenke aus Mexiko in die USA oder in umgekehrter Richtung befördern. Bradford selbst war das beste Aushängeschild für sein Projekt, denn mit seiner Grösse von über zwei Metern war er selbst inmitten dieses lebhaften Gewühls kaum zu übersehen. Bradfords leichte Erkennbarkeit kam seiner «inSite»-Arbeit sicher zugute, bei der er als eine Art Kreuzung zwischen Manager, Designer und Personalverantwortlichem fungierte, aber auch als Marketingleiter der *malateros*, die bis dahin als Einzelkämpfer auf einem illegalen Markt tätig gewesen waren. Bradford hatte sich zum Ziel gesetzt, die Arbeitsbedingungen der *malateros* zu verbessern, indem er den ihm für seinen Ausstellungsbeitrag zugesprochenen Betrag dazu verwendete, neue Einkaufswagen, Eimer, Gummibänder und Rollstühle zu kaufen (Sachen, die man braucht, um Dinge und Menschen über die Grenze zu schaffen) sowie Karten zu erstellen, auf denen die günstigsten Orte und Zeiten für den Grenzübertritt verzeichnet waren. Indem er den Arbeitern fünf Dollar für jeden *malatero* bezahlte, mit dem sie ihn bekannt machten, gelang es Bradford nach und nach, ein Netzwerk zu knüpfen, das eine Operation im grossen Stil erlaubte. Wie

---

JESSICA MORGAN ist Daskalopoulos-Kuratorin für internationale Kunst an der Tate Modern in London.





MARK BRADFORD, *MAY HEAVEN PRESERVE YOU FROM DANGERS AND ASSASSINS*, 2010, mixed-media collage on canvas, 102 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> x 147 <sup>1</sup>/<sub>4</sub>" / *DER HIMMEL MÖGE DICH VOR GEFAHREN UND ATTENTÄTERN BEWAHREN*, Collage, verschiedene Materialien auf Leinwand, 261 x 374 cm.

ein Gewerkschaftsvertreter von der guten Sorte organisierte und verbesserte der Künstler ihre strukturellen Arbeitsbedingungen und richtete neben der Taxi- und Bushaltestelle vorübergehend ein Büro ein, das den *malateros* als Hauptquartier diente. Insgesamt war das Projekt irgendwo zwischen Sozialarbeit und Choreographie angesiedelt, wobei die neuen, leuchtend bunten Karren und Transportausrüstungen die bereits bestehenden Muster des Menschen- und Fahrzeugverkehrs Richtung Norden und Süden um eine weitere ins Auge fallende Schicht von Aktivitäten und Bewegungen ergänzten.

Ich stelle diese Schilderung von Bradfords Zusammenarbeit mit den *malateros* nicht nur deshalb an den Anfang dieses Textes, weil dies meine erste persönliche Begegnung mit dem Künstler war oder weil es ein wichtiges Vorläuferprojekt jener «Arche» darstellt, die er nach dem Hurrikan Katrina für den neunten Bezirk in New Orleans bauen sollte, sondern auch weil das Tijuana-Projekt direkt im Zentrum seiner Tätigkeit als «Maler» steht: eine Bezeichnung, die nie ganz zu einem Künstler passen wollte, der sich so intensiv mit Menschen,



Orten und Zeiterscheinungen auseinandersetzt. In seinem zweidimensionalen Werk – falls man es angesichts der vielschichtigen, erhabenen Oberflächen seiner Leinwände überhaupt so nennen kann – setzt Bradford sich ebenfalls mit der postfordistischen Wirtschaft und ihrem wechselnden, instabilen Arbeitsangebot auseinander und könnte mit Recht als eine Art Historienmaler verstanden werden, der gleich einem Sozial- und Kulturanthropologen die Arbeitsbedingungen und Entwicklungen der auf Migranten angewiesenen Wirtschaft im späten zwanzigsten und frühen einundzwanzigsten Jahrhundert dokumentiert. Wie alle bedeutenden Künstler aller Zeiten macht sich Bradford daran, die herrschenden Zustände darzustellen und zu reflektieren, indem er Bilder und Objekte schafft, die unsere Zeit besser repräsentieren, als jede Dokumentarphotographie es könnte. Auf derzeit ziemlich einmalige Weise bedient sich Bradford der Malerei nicht einfach aufgrund ihres ikonischen Potentials, um auf wirtschaftlich und historisch bedeutende Aspekte unserer Zeit zu verweisen, sondern auch um uns die Arbeit und die materiellen Seiten des Lebens im einundzwanzigsten Jahrhundert ganz konkret vor Augen zu führen. Wie Bradford hinsichtlich seiner Einstellung zur Malerei selbst meinte: «Die erste Regel, die es in Frage zu stellen gilt, ist jene, die besagt, man müsse in den Laden für Künstlerbedarf gehen, um ein Maler zu sein.»<sup>1)</sup> Bradfords Werk ausschliesslich im Kontext der Malerei zu betrachten, hiesse, seine Ursprünge zu verwässern, denn wer Bradford einfach als Maler schöner Bilder begreift, losgelöst von diesem anderen integralen Bestandteil seiner Kunst, nimmt seinem Werk jede historische Bedeutung.

Als Bradford sich im Zusammenhang mit BLACK WALL STREET (Schwarze Wall Street, 2006) über das Verhältnis seiner Werke zur historischen Darstellung äusserte, meinte er: «Ich wollte einen realen Moment aus der Geschichte herausgreifen, ihn abstrahieren, zerpfücken und schliesslich wieder zusammensetzen. Das Bild ist eine Art Puzzle.»<sup>2)</sup> Dieses und andere Bilder, etwa SCORCHED EARTH (Verbrannte Erde, 2006), sind von den bis heute noch nicht vollständig untersuchten Ereignissen inspiriert (falls man das sagen kann), die sich 1921 in Tulsa abspielten und in der fast vollständigen Auslöschung eines bis dahin äusserst erfolgreichen schwarzen Geschäftszentrums gipfelten (das heute als *Black Wall Street* bezeichnet wird). Wahrscheinlich war der Ku-Klux-Klan verantwortlich für die Rassenunruhen, in die schliesslich US-Streitkräfte eingriffen; sie stehen unter dem Verdacht, Brandbomben auf die Wohnviertel der Schwarzen in Greenwood geworfen zu haben und damit für die Brände verantwortlich zu sein, die über 30 Tote forderten und Tausende obdachlos machten. Bradfords Bild ist jedoch keine Wiedergabe der Vergangenheit, sondern vielmehr eine aktuelle Reflexion, die, so findet er, bitter nötig ist angesichts der in den USA herrschenden Tendenz, interne Konflikte bewusst zu verschleiern – im vorliegenden Fall wurde sogar die Armee gegen das eigene Volk eingesetzt, was noch nie zuvor geschehen war. Gewalt und kämpferische Auseinandersetzungen werden hartnäckig ausserhalb des Landes angesiedelt, ein Problem, das beispielsweise dem Mittleren Osten zu schaffen macht, aber sie sind kein innenpolitisches Thema.

BLACK WALL STREET und SCORCHED EARTH zeichnen sich durch geschwärzte Bildflächen aus, durch teilweise ausradierte Stadtpläne und die für Bradford charakteristische, mehrschichtige zerschürfte Struktur der Bildfläche. Diese beiden Bilder scheinen, wie viele Arbeiten des Künstlers, buchstäblich die Mühe und körperliche Anstrengung nachzuahmen, die sie inhaltlich ansprechen. Selbst bei flüchtiger Betrachtung ist das Auftragen mehrerer Materialschichten, das partielle Wiederablösen, Versiegeln und Abschleifen, das in jedes seiner oft grossformatigen Bilder einfließt, nicht zu übersehen. Die so entstandenen Bildflächen erinnern an zufällige Spuren auf der Strasse, die ihrerseits das Ergebnis eines Additions- und



Auslöschungsprozesses sind: schmutzig, verschlissen, verbleicht und verwaschen im endlosen Kreislauf der Abnutzung durch Mensch, Industrie und Natur. Zwar mag durchaus eine Verwandtschaft bestehen zu den Werken der französischen *Affichistes*, Raymond Hains und Jacques Villeglé, aus den 50er- und 60er-Jahren, die ebenfalls streifenförmige Spuren von Werbeplakaten aufweisen. Bradfords Werk unterscheidet sich aber dadurch, dass es nicht nur auf die vertikalen, zu Werbeträgern umfunktionierten Wände verweist, sondern auch auf die horizontale Dimension des Bodens, auf dem wir gehen, warten, Schlange stehen und – in gewissen Fällen – auch schlafen. Seine bevorzugten Werbeplakate sind auch weit entfernt von den Kinoplakaten für den neusten Strassenfeger, denn Bradford sammelt sein Material in seiner unmittelbaren Umgebung im Leimert-Park-Bezirk in Los Angeles. In vielen seiner Werke spielen jene Werbeflugblätter eine wichtige Rolle, die er als «Merchant Posters», Händlerplakate, bezeichnet – billig produzierte Kleinplakate, die sich an Leute mit niedrigem Einkommen wenden und illegal an den Drahtzäunen um verlassene Grundstücke herum angebracht werden. (Viele dieser Grundstücke stehen seit den Verwüstungen der Unruhen von 1992 leer.) Die Flugblätter sind für Leute auf gleicher Augenhöhe gemacht, solche, die zu Fuss und mit öffentlichen Verkehrsmitteln unterwegs sind – sehr ungewöhnlich für die in Los Angeles herrschende *Drive-by*-Kultur. Wie ein Kurt Schwitters unserer Tage – der die Strassen nach den richtigen U-Bahnfahrkarten, Werbeflugblättern und Ähnlichem durchkämmte, um sie als rätselhafte Elemente in seine *Merz*-Werke einzubauen (die ihren Titel übrigens dem Fragment einer Werbeanzeige der *Kommerz- und Privatbank Hannover* verdanken) – nutzt Bradford die repetitive Sprache, Textur und Farbe des heutigen Wirtschaftslebens, in Schichten verarbeitet wie organische Sedimente, um die Veränderungen im Leben der Armen unserer Städte darzustellen.

Bradford hat beobachtet, dass die «Händlerplakate» desto grösser werden, je tiefer die Wirtschaft absackt, womit sein bevorzugtes Material in direkter Korrelation zum Zustand der Nation steht. Die Sprache oder Werbung dieser Plakate, die der Künstler in einigen Fällen gerade noch knapp entzifferbar stehen lässt, in anderen bis zum Abwinken wiederholt, verweist auf die spezifischen Probleme ihres Zielpublikums: Schädlingsbekämpfung, Geldüberweisungen, eine billige Scheidung, Kreditlimiten und Gefängnistelefondienste. Bradford hält das sich in diesen Flugblättern widerspiegelnde Elend der Armut und die subtilen Veränderungen des offiziell nicht erfassten Arbeitsmarktes fest. In *MAY HEAVEN PRESERVE YOU FROM DANGERS AND ASSASSINS* (Der Himmel bewahre dich vor Mord und Gefahr, 2010) greift Bradford den bereits eindringlichen Ton des Wanzenalarm-Flugblatts («BUGS?») auf und verwischt, übertreibt und verdreht die schlichte Werbebotschaft in einer Warholschen Wiederholungsorgie, bis der Eindruck einer wild um sich greifenden Verseuchung entsteht. Bradford zeichnet die auf die Leinwand übertragenen Buchstaben des Plakats mit Faden nach und überzieht das Ganze anschliessend mit Papier. Später wird der Faden herausgerissen, dabei entsteht eine halbreliëfartige Oberfläche mit seltsamem Negativeffekt. Der ziemlich in Mitleidenschaft gezogene Text wirkt jetzt zitterig, schadhaft und wie von Hand geschrieben, und die endlose Wiederholung erinnert an ein Schulheft oder Schreibübungen eines Kindes.

Bradfords ehrgeizigstes Projekt, sein *MERZBAU* sozusagen, ist eine fast sieben Meter hohe und knapp zwanzig Meter lange, auf dem Festland gestrandete Arche. Sie ist um zwei Frachtcontainer herum gebaut, die Aussenwand besteht aus billigem Abfallsperrholz, das zum Zunageln leerstehender Gebäude in der Umgebung seines Ateliers verwendet wird. Die Sperrholzplatten sind selbst schon mit der Zeit zu einer Art Bradford-Readymades gewor-



den: verkrustet und mit mehreren Schichten von Werbeplakaten und billiger Farbe bedeckt. Bradfords MITHRA (2008) wurde zunächst auf einem leeren Grundstück in Los Angeles gebaut, dann zerlegt, in den beiden Containern verstaut nach New Orleans transportiert und dort im neunten Bezirk wieder aufgestellt. Benannt ist das Werk nach dem altpersischen, zoroastrischen Gott des Rechtes, einem allsehenden Hüter der Wahrheit. Auch hier spielt Bradford geschickt mit dem Begriff der Ruine. Die Ruine steht weder ganz in der Vergangenheit noch in der Gegenwart. Ruinen halten die Vergänglichkeit in Schach, ihr angehaltenes und anhaltendes Sterben deutet auf eine mögliche Metamorphose. Bradfords Werk verweist zugleich auf ein signifikantes Problem unserer Zeit und auf die auffallende Verleugnung jeder Verantwortung, und es verwendet die Zeitlosigkeit der Ruine, um eine vernichtende

Parallele zur Geschichte solcher Nachlässigkeiten und Verleugnungen zu ziehen. Die urbane Ruine wird zum perfekten Denkmal für unsere heutige Situation, doch obwohl in der Ruine das Potenzial zur Wiederherstellung schlummert, sind Bradfords Arbeiten ein düsteres Zeugnis der sich unaufhaltsam öffnenden ökonomischen Schere unserer Zeit.

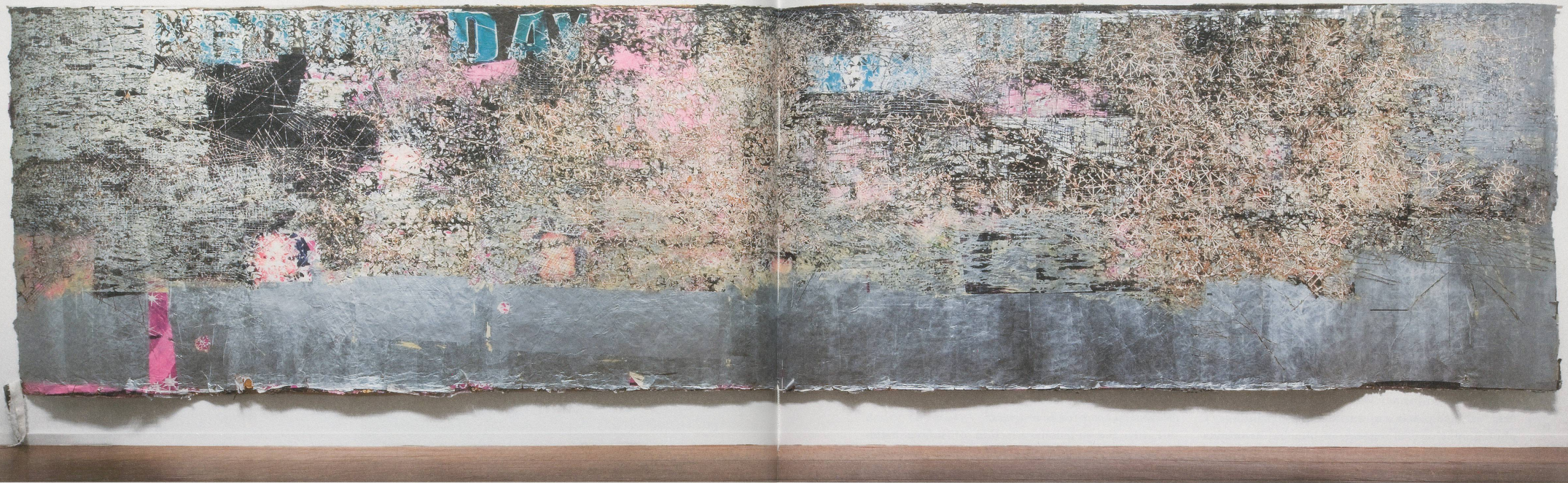
(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

- 1) Mark Bradford in Christopher Bedford, «Against Abstraction», in *Christopher Bedford et al.*, Mark Bradford, Wexner Center for the Arts, Ohio / Yale University Press, New Haven und London 2010, S. 19.
- 2) Ebenda, S. 24.



Mark Bradford (from left to right): A THOUSAND DADDIES, 2008, mixed-media collage (60 parts), 142 x 289"; A TRULY RICH MAN IS ONE WHOSE CHILDREN RUN INTO HIS ARMS WHEN HIS HANDS ARE EMPTY, 2008, mixed-media collage on canvas, 102 x 144" / (von links nach rechts) TAUSEND PAPAS, Collage, verschiedene Materialien, 60 Teile, 360,7 x 734,1 cm; WIRKLICH REICH IST EIN MANN, WENN IHM SEINE KINDER AUCH MIT LEEREN HÄNDEN IN DIE ARME RENNEN, Collage, verschiedene Materialien auf Leinwand, 259,1 x 365,8 cm. Installation view, "Life on Mars," Carnegie Museum of Art. (PHOTO: TOM LITTLE)





# Kingdom Day

The partially obliterated face of a young black girl, her skin in shreds, her mouth a formless pink swathe, her right eye all but erased, peers through a dense field of paper slashed haphazardly to form an irregular grid that evokes cyclone fencing or, more ominously, razor wire. This captive girl appears to have clawed her way to the surface of the composition,

CHRISTOPHER BEDFORD is Chief Curator of Exhibitions at the Wexner Center for the Arts, Columbus, Ohio.

clearing just enough space around her to be visible, the grid bearing down on all sides: the figure in the ground. Such literal figurative elements are unusual in Mark Bradford's work and in the past have been incidental compositional elements—perhaps even happy accidents—but certainly not the formal and narrative anchor of an ambitious suite of paintings, as is the case here. The four monumental canvases that comprise Bradford's KINGDOM DAY (2011) are the most emphatic expression yet of a periodic con-

MARK BRADFORD, KINGDOM DAY, 2010, mixed-media collage on canvas, 480 1/4 x 118" / Collage, verschiedene Materialien auf Leinwand, 1220 x 300 cm. (PHOTO: MYOUNG-RAE PARK)

## CHRISTOPHER BEDFORD

cern for the artist: history painting. The subject, as marked by the title of the work and variously articulated in the abraded surfaces of the four panels, is Los Angeles' Kingdom Day Parade, an annual event honoring the legacy and vision of Dr. Martin Luther King Jr., which terminates each year outside Bradford's studio in Los Angeles where Martin Luther King Boulevard turns into Leimert Boulevard. The artist has been witness to the parade for over two decades, a fact that is palpable in every inch of the cycle

and apposite to any understanding of KINGDOM DAY's embodiment of history and relationship to history painting as a genre.

### History Painting in the Present

Bradford's history paintings have never hewed to the time-honored precepts of that most academic of genres. Those living painters—most though not all of them white males of European extraction—who are credited with advancing the discipline and pos-



sibilities of history painting today have done so first and foremost through the development over time of a highly autographic manner of roughly mimetic painting that announces its purpose and seriousness through the repeated treatment of important historical subjects using variations on a recognizable style. Gerhard Richter is, of course, a significant example here. Consensus holds that his photo-based paintings represent the most important contribution to the possibilities of painting history in the second half of the twentieth century, and have yet to be surpassed in the twenty-first. The apogee of Richter's efforts in this genre—which would effectively recast his past works and condition the reception of future paintings—came in 1988 with his celebrated cycle of fifteen grey-scale oil paintings after press photographs, 18. OKTOBER 1977 (1988). These paintings mark and mourn the imprisonment and death of members of the radical leftist organization known as the Baader-Meinhof group, who were convicted of acts of terrorism in former West Germany in the seventies. Richter's practice of introducing to paintings of photographs various registers of blur has its origins in early works from the sixties, such as UNCLE RUDI (1965), and grisaille was an idea he explored and set aside in the seventies, yet it was this cycle of paintings in their grandeur, political ambition, and self-evident seriousness that prompted commentators to claim that he "invoked and then utterly reconceived... [history painting] in the cycle as a whole," resuscitating a "lapsed genre but once the most celebrated in Western tradition."<sup>1</sup> Already well on his way to being canonized as the "greatest living painter," this cycle of paintings—and the rebirth of history painting as a viable genre, which they precipitated—was instrumental in cementing that destiny.

Implied within the idea of autography is the mandate of formal innovation, the genesis of which permits the painter in question greater purchase on their specific subject, as well as peer status within art history's heady roster of masters who have engaged the tradition of painting history, using a flourish of originality to elbow their way to the table. The most recent, resonant, and broadly imitated pictorial innovation in this vein can be attributed to the Belgian mid-career painter, Luc Tuymans. Tuymans has used

his milky, subdued palette, low-resolution approach to pictorial detail, and mastery of what has been called "de-skilling" to produce works on a generally unassuming easel scale that address with various degrees of directness and obfuscation subjects ranging from the Holocaust to the events of September 11, 2001. While Tuymans has displayed an unerring eye for the hot-button subject, it is the way he has found to paint those subjects that anchors and motivates his critical reception. An account of GAS-KAMER (Gas Chamber, 1986), Tuymans' most noted and most dreadful painting, demonstrates this point:

*The more I have looked at this work the more I have come to feel that the picture is shocking not because of its subject matter, but, rather, due to its rendering: no histrionics, no hyperrealism, no painterly mastery of craft, no narrative specificity. What's shocking is the parsimoniousness of the representational means, the pared-down logic of the articulation of space and its lack of distinction before naming. What is shocking is not an aesthetic image of the putatively unrepresentable, but rather the simplicity with which the idea and the space can be imagined.<sup>2</sup>*

Lastly, the judicious selection of source material has emerged as a condition of effective history painting today, in large part because to paint from an existing image acknowledges the primacy of other (predominantly commercial) media in the narration of modern history (internet, television, film, photography), and because this step nods to an art history of conceptualism—specifically strategies of appropriation—that have rewritten art's rule book. Richter and Tuymans share a coequal commitment to the importance of source material, as innumerable examples from their respective oeuvres attest: Richter's painting from a family photograph of an uncle in Nazi uniform (the aforementioned UNCLE RUDI), Tuymans' portrait of Condoleezza Rice from a press photograph, or his pared-down rendering of Albert Speer, Hitler's chief architect, drawn from a home movie that shows the subject looking back at the viewer after a skiing fall. In each case, the specificity of the source established the requisite critical basis for the artist to add an image to history's ever-growing archive, confident that what they had created was something unsettling and polemical rather than reiterative and gratuitous. Equally important as





MARK BRADFORD, *THE NIÑA, THE PINTA, AND THE SANTA MARIA*, 2011, mixed-media collage, 36 parts, 28 x 22" each, overall approx. 87 x 280 1/2" / Collage, verschiedene Materialien, 36 Teile, je 71,1 x 55,9 cm, gesamt ca. 221 x 712,5 cm.

(PHOTO: JOSHUA WHITE)

the process of painting from, however, is the desire to paint irrespective, a leap-of-faith decision which in and of itself suggests quite pointedly that despite its antiquity and often-cited obsolescence, paint as material and painting as a genre, practice, and discipline remain important and have something unique to say about the way we experience and interpret history. On this last point, Richter, Tuymans, and Mark Bradford are in agreement.

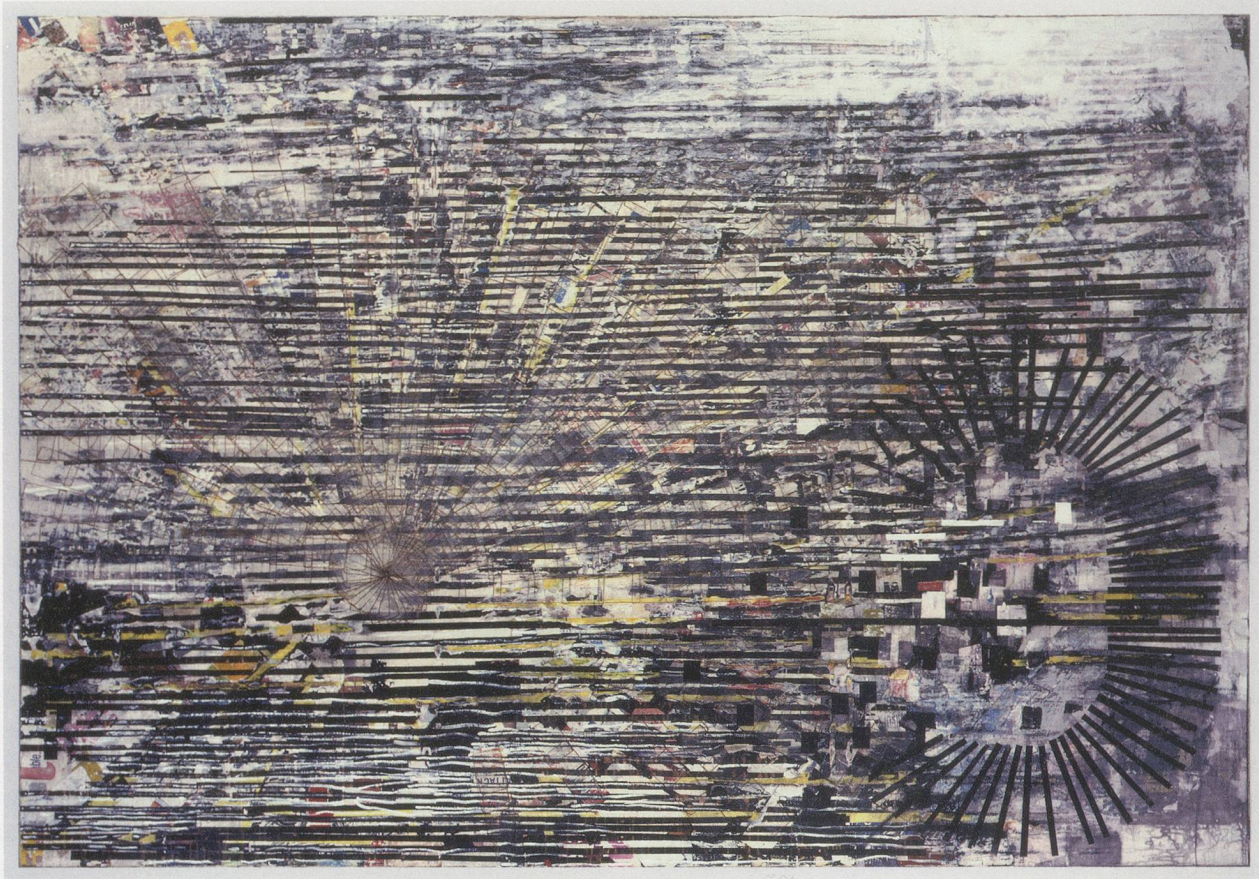
#### Making Histories of the Present

Mark Bradford's history paintings to date evince an acute awareness of these preconditions, but while Richter and Tuymans, as well as other roughly like-minded painters such as Marlene Dumas, push the discipline of history painting forward from within the limits of the tradition, Bradford's methods, as we will see, constitute a substantial break. For Richter and Tuymans, the relationship between generality and particularity is of vital importance, a sharp and vital distinction that cuts across all three of the preconditions—autography, innovation, and subject/source—that collectively describe the critical terrain of history painting today. Thinking about Tuymans' and Richter's process of painting history in the broadest, most synthetic terms, one might say that

from their selection of a subject to the completion of a painting, their respective practices hinge on their capacity to extract the powerfully particular from a historical miasma of generality. First a historical subject is identified, then from the multi-media annals of history an image or a series of emblematic images is chosen and extracted, establishing the second register of particularity. Finally, and most importantly, those images, twice isolated from a vast archive, are transformed into a painting, ushering them forever into a stratum of historical images destined not only for relative distinction but for study. Within this process, the act of translation is most important, since it is at this juncture that both artists marshal the purposeful singularity of their techniques to inflect their pictures with sentiment, endowing each one with a singularity of effect. In shorthand, the operation proceeds as follows: a moment in history is surgically identified, a related image is rescued from relative obscurity and used as a source, and finally that source is translated into an image unlike any other, restoring to the formerly forgettable the dignity and weight of particularity.

Bradford's process is very different, as is his meandering passage to particularity, which is a shared goal with his aforementioned peers. He does not





MARK BRADFORD, *BACKWARD C*, 2005, mixed-media collage on canvas, 84 x 120" /  
*RÜCKWÄRTS C*, Collage, verschiedene Materialien auf Leinwand, 213,4 x 304,8 cm.

comb history for his subjects, nor is his practice predicated upon the translation of single images into painted emblems that function as allusions to broader socio-political histories. Rather, he allows a deep embeddedness in the daily political realities of the present to suggest and ignite investigations that lead him back in time, often through local, unwritten, forgotten, or marginalized histories.<sup>3)</sup> If Richter and Tuymans produce autographic pictures about history from carefully selected, highly charged single images, Bradford constructs single images from vast constellations of fragments, quite literally making an image of and about history where otherwise one might not exist.

The genesis of KINGDOM DAY was the unlikely convergence of a glaring pink billboard mounted on top of Bradford's studio in Los Angeles advertizing the annual Martin Luther King Jr. Kingdom Day Parade, with an invitation to create an ambitiously scaled new work for the 6<sup>th</sup> Seoul International Media Art Biennial. In 1986, the parade relocated from San Diego to Los Angeles, and since 1991 Grand Master Tong Suk Chun, a Korean émigré, has served as the co-chair of the event, collaborating with the founder, Larry E. Grant, to coordinate proceedings. The parade begins on Martin Luther King Boulevard a few blocks west of Crenshaw and goes for about two miles, ending close to Bradford's studio in the Leimert Park neigh-



borhood of South Central Los Angeles. Hundreds of floats and dancers participate every year in an event that is intended to foreground the continued importance of civil rights domestically and internationally, and to reinforce the role of education in achieving social equality.

The parade had taken place several times in Los Angeles before the beating of Rodney King in 1991, and the subsequent exoneration of the LAPD officers responsible for his beating precipitated the riots of the following year. The Los Angeles Riots of 1992 began at the intersection of Florence and Normandie and, like the Kingdom Day Parade, remained concentrated in historically black areas of South Central Los Angeles. One notable exception was Koreatown. When violence broke out in this neighborhood, Korean business owners resisted the rioters, arming themselves and engaging in gun battles in an effort to protect their property from vandalism and theft. Aerial footage taken by helicopter news crews captured the progress of the violence as it snaked across the city. As Bradford recalls, "During the LA Riots, the fires burned, lighting up the city and working their way across the grid like a dragon. It looked like a parade."<sup>4</sup> The four panels of *KINGDOM DAY* are a dazzling and dazzlingly violent condensation of the image-memory of the 1992 LA Riots with the printed matter produced to advertise the Kingdom Day Parade of 2011. Each of the massive panels describes an expansive overhead view of a ravaged, non-specific city grid seen with an impossible simultaneity: the sublime wonder that even the most horrific image can foster with the benefit of safe distance, and the intensity of detail and information one can only glean when mere inches from one's subject.

This simultaneity of micro- and macroscopic views—of the terrestrial and the omniscient—structures the viewer's experience of *KINGDOM DAY*, but the same binary also organizes the work's physical construction and its literal and metaphoric relationships to history. As for Richter and Tuymans, for Bradford the specificity of his source is paramount, but for him the archive of potential material is more circumscribed. Having arrived at a subject for a painting or cycle of works, Tuymans' possible sources, for instance, are theoretically infinite, limited only by

pertinence. Bradford's source images and his palette are readymades, available in only one place: paper advertising of various types and scales found on the streets in the area surrounding his studio. To build the image archive and palette for *KINGDOM DAY*, he gathered paper from the parade route in the weeks preceding the event, making the entire composition a multifaceted material index of that specific neighborhood during that passage in history.

With his subject identified, the process of constructing a picture begins with the distillation of a usable palette from the paper previously gathered. To this end, Bradford dumps his accumulated masses of billboard and poster paper into enormous metal vats of water behind his studio and leaves the paper to soak and separate, eventually creating the individual elements—or palette—that he uses to paint. The grid-like constellations of lines that provide the elemental structure of many of Bradford's paintings, *KINGDOM DAY* included, are established first with a pencil and then traced using much slower, more laborious, less gestural means. Here, that method was a caulking gun, an everyday household implement typically used to bind and waterproof tiling, but here repurposed as an unwieldy drafting tool, commanded with a virtuosic (if slightly awkward) flare to produce something like the aerial view of a city. To this determinedly non-specific or abstracted topography, Bradford then adds the sheer specificity of his collected billboard and poster paper, constructing a description of his subject through an additive process that muscles a raucous, scattershot archive derived from the street onto one dense pictorial field. Meaning, then, accrues through the construction of an image-based sentence in space, a kind of intuitive metonymy binding fragments of imagery and text to produce a total composition. Expressing an understanding of his process quite similar to this, the artist notes, "in a lot of my work, I try to lay social information on top of the modernist grid, and shake them up to produce a hybrid image of the two."<sup>5</sup>

The closest Bradford comes to painting in the conventional sense occurs at the very end of his process. Having constructed his image, he then attacks the surface using a sander which grinds away sections of paper to produce painterly effects uncannily in



their relationship to Richter's manipulations of wet media with a squeegee. The sander also reduces the frieze-like dimensionality of the caulking lines to a flat plane now twice removed from the original gesture drawn freehand, satisfying an anxiety Bradford shares with Richter about "showing his hand."<sup>6</sup> In KINGDOM DAY Bradford has also used the edge of the sander to score the thick paper surface, a gesture that is new for the artist. The resultant slashes and lacerations that punctuate the picture plane resonate with the implication that the specific neighborhood Bradford is describing was forged through a long history of violence, the scars lingering into the present. These cuts blanket the four panels, imposing another grid on the image, this one dense and maniacal. If the caulking lines establish the ground of this fictional topography, then these cuts establish the psychic dimension of Bradford's paper landscape, interpreting the cityscape more than describing it.

Bradford has asserted that "these paintings [are] about celebration and unrest," the unrest of 1992 and the celebration of 2011.<sup>7</sup> KINGDOM DAY touches on the full spectrum of this history and as such embodies the total and simultaneous collapse of historical time and pictorial space to produce an image of and about a place and a period in history. These shimmering grids, dotted with explosions of light, describe the memory of images shot from helicopters, broadcast across the nation, and burned into the consciousness of the American public almost two decades ago, using materials culled from the very same neighborhood "represented" in the paintings, but drawn from the present day. The young girl's face so prominently featured in one of the four panels is the Queen of the Kingdom Day Parade. Her smiling likeness was featured alongside that of parade co-chair Grand Master Tong Suk Chun on the billboard atop Bradford's studio advertising the parade, giving form to the pluralism that defines South Central Los Angeles today. That reality of cultural and racial pluralism has not, however, registered in the popular conception of South Central, which still relies on a series of interrelated images and concepts rooted in the nineties that is now little more than a social caricature. "America's history of Los Angeles stopped evolving in the nineties," Bradford argues. "Two decades later

and it's still Boyz n the Hood, Snoop Dogg, gangsta rap, riots, and the AIDS crisis. South Central is only about fifty-five percent black now, but there are no images that show that new diversity."<sup>8</sup> If KINGDOM DAY can be said to have a single purpose, that purpose would be to complicate and update a stalled, stunted image of South Central Los Angeles that still hews to a fetish conception of a place over and above the social reality that prevails there today. That the paintings were shown first in Korea seems only appropriate given the role played by Korean business owners in the LA Riots, Grand Master Chun's decade-long involvement with the Kingdom Day Parade, and the continued prominence of Korean immigrants in the culture of Los Angeles.

If, as I have argued here, history painting in the present rests on the ability of artists to wring the particular from the general in an effort to ensnare the viewer, causing them to reflect on the unknown, or to view the known with fresh eyes, then despite Mark Bradford's myriad divergences from painters like Gerhard Richter and Luc Tuymans, his central goals are nevertheless strikingly aligned with theirs. The stories he engages and the materials and methods he employs, however, are resoundingly fresh and patently autographic, extending the promise of countless new histories.

1) Robert Storr, "Gerhard Richter: Forty Years of Painting" in *Gerhard Richter: Forty Years of Painting* (New York: Museum of Modern Art, 2002), p. 76.

2) Helen Molesworth, "Luc Tuymans: Painting the Banality of Evil" in *Luc Tuymans* (San Francisco, California: San Francisco Museum of Modern Art, 2009), p. 25.

3) A good example of this strategy is SCORCHED EARTH (2006), a painting inspired by race riots that took place in Tulsa, Oklahoma, in 1948. See Christopher Bedford "Against Abstraction" in *Mark Bradford* (Columbus, OH: Wexner Center for the Arts, 2009), p. 16.

4) Mark Bradford in conversation with the author, April 17, 2011.

5) Ibid.

6) Gerhard Richter, "Interview with Jonas Storsve" in *Gerhard Richter: The Daily Practice of Painting, Writings 1962-1993* (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1995), p. 227.

7) See note 4.

8) Mark Bradford in conversation with the author, May 28, 2011.



MARK BRADFORD, STAX, 2009, mixed media, papier mâché, and collage, 140 x 60 x 60" /  
verschiedene Materialien, Papiermâché und Collage, 355,6 x 152,4 x 152,4 cm.







# Königin der

Das Gesicht eines schwarzen Mädchens – zerfetzt und abgeblättert, der Mund eine formlose rötliche Geschwulst, das rechte Auge fast weggeschabt – blickt durch unregelmässig in Papierlagen geritzte Gitter, die an Maschendraht oder ominöser an Stacheldraht erinnern. Die Gefangene scheint sich zur Oberfläche durchgekratzt zu haben. Die Öffnung zwischen den Schraffuren ist gerade gross genug für ihr Gesicht. Figur im Grund. Gegenständliche Elemente wie diese sind selten in Mark Bradfords Werk. Kompositi-

CHRISTOPHER BEDFORD ist Chefkurator der Ausstellungen am Wexner Centre for the Arts, Columbus, Ohio.

onsakzente – vielleicht sogar glückliche Zufälle – gab es bereits früher, doch sicherlich keinen formalen und narrativen Anker einer ehrgeizigen Malserie wie in diesem Fall. Mit den vier monumentalen Leinwänden der Suite KINGDOM DAY (2011) bekräftigt Bradford vehementer denn je sein Interesse für ein Genre, dem er sich wiederholt zuwendet: die Historienmalerei. Das im Titel genannte und an mehreren Stellen der verwitterten Bildflächen angesprochene Thema ist die Kingdom Day Parade in Los Angeles, die alljährlich zu Ehren von Martin Luther King jr. abgehalten wird und direkt vor dem Atelier des Künstlers an der Kreuzung Martin Luther King Bou-

# Parade

CHRISTOPHER BEDFORD

levard und Leimert Boulevard endet. Dass Bradford seit mehr als zwanzig Jahren diese Parade besucht, ist jedem Quadratzentimeter des Zyklus abzulesen. Jede Untersuchung der Beziehung von KINGDOM DAY zu Geschichte und Historienmalerei muss dieser Tatsache Rechnung tragen.

Heute Historien malen  
Bradfords Historienbilder gehorchen nicht den altergebrachten Regeln dieses höchst akademischen Genres. Die Maler (zumeist, wenn auch nicht immer, weisse Männer europäischer Herkunft), die zu den fortschrittlichen Vertretern der zeitgenössischen His-

torienmalerei gezählt werden, erlangten diesen Status primär durch die schrittweise Entwicklung einer persönlichen Handschrift in der quasi-mimetischen Malerei, die sich auf erkennbare Stilvorbilder stützt und ihr Programm und ihre Ambitionen durch wiederholte Behandlung historischer Schlüsselthemen verkündet. Gerhard Richter kann als Musterbeispiel dieses Typus dienen. Seine nach Photographien erarbeiteten Gemälde gelten allgemein als wichtigster Beitrag zur Historienmalerei der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und müssen im 21. Jahrhundert erst noch übertroffen werden. Mit 18. OKTOBER 1977 (1988), einer gefeierten Gruppe von fünfzehn Grau-



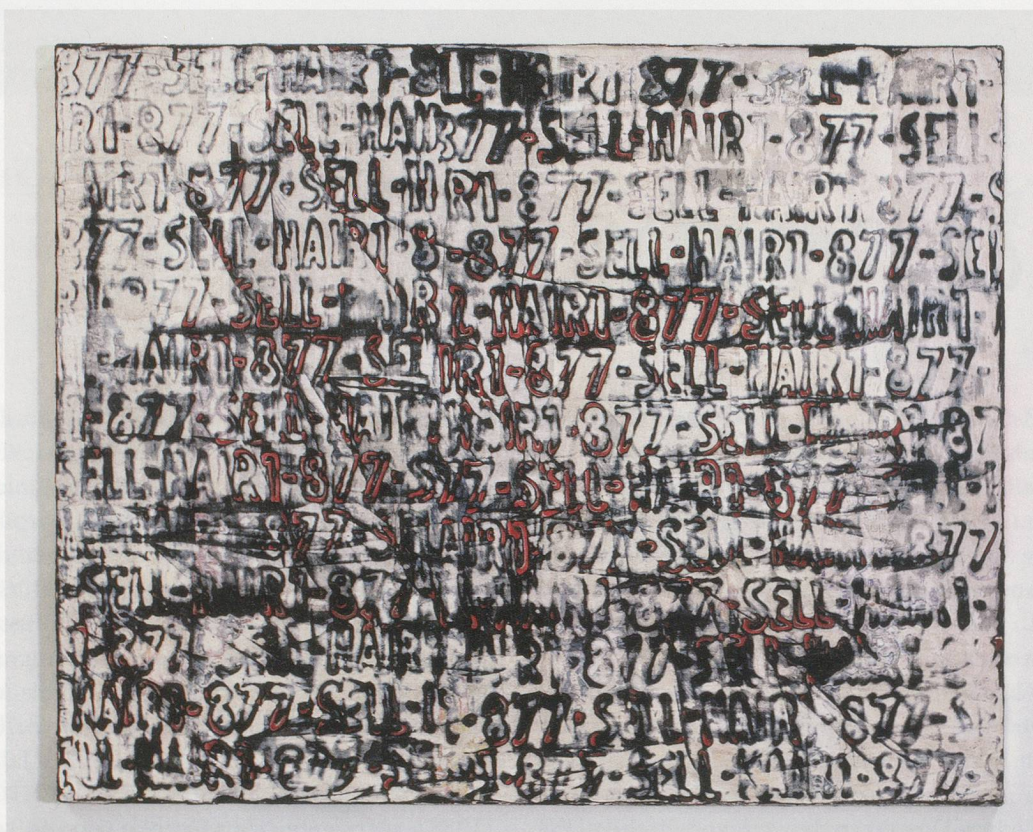
in-Grau-Ölgemälden nach Pressefotos, setzte Richter einen Höhepunkt in diesem Metier, der die Rezeption seines Œuvres vor und nach diesem Einschnitt gefärbt hat. Die Bilder reflektieren die Verhaftung und den Tod von Mitgliedern der linksradikalen Baader-Meinhof-Gruppe, die in den 70er-Jahren von den BRD-Behörden wegen terroristischer Straftaten verurteilt worden waren. Richters Technik des mehr oder weniger starken Verwischens der Photo-Bilder geht auf frühe Werke aus den 60er-Jahren wie ONKEL RUDI (1965) zurück; in den 70er-Jahren hatte er einige Zeit mit der Grisaillemalerei experimentiert, um sich dann wieder von ihr abzuwenden. Doch erst die Dimension, politische Ambition und spürbare Gravität des OKTOBER-Zyklus veranlasste einen Rezensenten zu dem Ausspruch, der deutsche Künstler habe in ihm die Historienmalerei «erst heraufbeschworen und dann radikal erneuert» und dadurch ein «totes

Genre» wiederbelebt, das «in der westlichen Tradition ehemals Ansehen genoss wie kein anderes». <sup>1)</sup> Richter, der schon damals daran war, zum «größten lebenden Maler» erklärt zu werden, festigte mit diesen Gemälden – und der durch sie vollzogenen Wiedergeburt der Historienmalerei als relevante Disziplin – seine Ausnahmestellung.

Die Idee der persönlichen Handschrift enthält eine Vollmacht zur formalen Innovation, die dem Künstler freieren Umgang mit seinem Sujet gestattet und ihn in den Rang jener Malerfürsten erhebt, die im Lauf der Jahrhunderte Geschichte gemalt und sich mit einer Prise Originalität in den Kreis der Auserwählten gedrängt hatten. Die jüngste, einflussreichste und am häufigsten nachgeahmte bildnerische Neuerung kann Luc Tuymans zugeschrieben werden. Der in der Mitte seiner Laufbahn stehende belgische Maler bevorzugt eine gedämpfte, blasse Pa-

MARK BRADFORD, WAITING ON FOREVER, 2011, mixed-media collage on canvas, 48 x 60" /

WARTEN AUF EWIG, Collage, verschiedene Materialien auf Leinwand, 121,9 x 152,4 cm.





lette sowie eine wenig ins Detail gehende, bewusst unbeholfene Darstellungsweise. Seine meist unauffälligen Formate befassen sich mit wechselnder Deutlichkeit oder Undeutlichkeit mit Stoffen, die vom Holocaust bis zu den Anschlägen des 11. September 2001 reichen. Tuymans hat zweifellos ein Gespür für kontroverse Themen, doch der eigentliche Grund für die starke Reaktion, die seine Bilder auslösen, ist die Art, wie er diese Themen visualisiert. Das beweist eine Beschreibung seines notorisch verstörenden Gemäldes GASKAMER (Gaskammer, 1986):

*Je länger ich mir das Bild ansehe, desto mehr bin ich überzeugt, dass es nicht durch seinen Inhalt schockiert, sondern durch seine Darstellungsweise: keine Schauspielerlei, kein Hyperrealismus, keine meisterhafte Pinselführung, keine klar erzählte Geschichte. Schockierend sind die Sparsamkeit der Repräsentation und die reduzierte Logik der Raumartikulation, die ohne Bildtitel nichtssagend bleibt. Schockierend ist nicht die ästhetische Darstellung des angeblich Nicht-Darstellbaren, sondern die Einfachheit, mit der die Idee und der Raum vorgestellt werden können.<sup>2)</sup>*

Zusätzlich dazu erweist sich die sorgfältige Auswahl des Quellenmaterials als Hauptkriterium aktueller, effektiver Historienmalerei. Vor allem deshalb, weil das Malen nach einem existierenden Bild die Vorrangstellung anderer (vorwiegend kommerzieller) Medien (Photographie, Film, Fernsehen, Internet) in der zeitgeschichtlichen Berichterstattung ebenso anerkennt wie die Errungenschaften des Konzeptualismus (speziell Strategien der Aneignung), der die Regeln der Kunst neu definiert hat. Sowohl Richter als auch Tuymans legen grösstes Augenmerk auf ihr Quellenmaterial, wie zahllose Beispiele aus ihrem Schaffen belegen: etwa Richters Gemälde nach dem Familienphoto eines Onkels in Nazi-Uniform (der erwähnte Onkel Rudi) oder Tuymans' Porträts von Condoleezza Rice nach einem Pressephoto und von Albert Speer nach einem Amateurfilm – die schlichte Komposition zeigt Hitlers Chefarchitekten nach einem Sturz auf Skiern. In jedem Fall liefert die spezifische Qualität der Vorlage die Rechtfertigung dafür, dem unablässig wachsenden Archiv der Geschichte ein weiteres Bild hinzuzufügen. Die Künstler waren überzeugt, dass sie etwas Beunruhigendes, Provokatives schaffen, ohne bloss Unnötiges zu wiederholen. Ebenso wichtig wie der Prozess des Nach-

Malens ist indessen der Wunsch, trotz allem zu malen, im blinden Vertrauen, dass die Malerei als Medium, Disziplin und Praxis trotz der Last ihrer Tradition und trotz ihres oft beschworenen Endes relevant ist und bleibt und etwas Unverzichtbares aussagen kann über die Art, wie wir Geschichte erleben und deuten. Darin stimmen Richter, Tuymans und Bradford überein.

#### Heutige Historien machen

Mark Bradfords bisherige Historienbilder beweisen, dass er sich dieser drei Bedingungen – Handschrift, Innovation und Thema/Quelle – sehr wohl bewusst ist. Doch während Richter, Tuymans und ähnlich gesinnte Maler wie Marlene Dumas die Tradition der Historienmalerei von ihren inneren Grenzen her aufbrechen, wählt Bradford, wie wir sehen werden, einen völlig anderen Angelpunkt. Für die beiden Europäer ist die Beziehung zwischen Allgemeinheit und Besonderheit von ausschlaggebender Bedeutung, eine scharfe, tiefe Trennlinie, die alle drei Grundprinzipien, die das Terrain heutiger Historienmalerei abstecken, durchzieht. Betrachtet man Richters und Tuymans' Prozess, Geschichte zu malen, aus möglichst weiter, umfassender Warte, gelangt man zu dem Schluss, dass er von der Auswahl des Motivs bis zur Fertigstellung des Gemäldes von dem Vermögen abhängt, dem historischen Pesthauch des Allgemeinen etwas bestechend Partikuläres abzugewinnen. Nach der Entscheidung für ein bestimmtes Geschichtsthema werden einzelne oder mehrere repräsentative Bilder ausgewählt, um zur zweiten Ebene der Besonderheit vorzudringen. Danach erfolgt der wichtigste Schritt, nämlich die nun zweifach aus dem Riesenarchiv herausgelösten Bilder in ein Gemälde zu transponieren und dadurch in eine Galerie historischer Darstellungen einzureihen, die privilegiert sind, gesehen und geprüft zu werden. Der Akt der Übersetzung ist der Schlüsselaspekt dieses Prozesses, da beide Künstler an dieser Schnittstelle ihre eigens dafür geschärfte Handschrift einsetzen, um den Bildern eine unverwechselbare emotionale Wirkkraft zu verleihen. Hier noch einmal der Ablauf kurz zusammengefasst: Ist ein geschichtlicher Moment ausgesondert, wird ein passendes Bild dem relativen Vergessen entrissen, als Vorlage herangezogen und



schliesslich in ein Bild wie kein anderes umgesetzt. Was zuvor kaum der Erinnerung wert war, erlangt die Würde und den Rang des Besonderen.

Bradford schlägt einen völlig anderen Weg ein. Er nähert sich auf verschlungenen Pfaden der Partikularität, die er ebenso anstrebt wie die erwähnten Künstlerkollegen. Weder durchkämmt er die Geschichte auf der Suche nach Brauchbarem noch setzt er auf die Übersetzung von Bildern in gemalte Parabeln, die breitere soziopolitische Geschehnisse indizieren. Stattdessen bleibt er fest im politischen Alltag der Gegenwart verwurzelt, um Recherchen anzudeuten und anzuregen, die vielfach über lokale, ungeschriebene, vergessene oder marginalisierte Geschichten in die Vergangenheit führen.<sup>3)</sup> Wo Richter und Tuymans aus sorgfältig ausgewählten, symbolträchtigen Einzelbildern handschriftliche Verbildlichungen der Geschichte erzeugen, konstruiert Bradford Einzelbilder aus einer vielschichtigen Collage von Fragmenten und zeichnet so buchstäblich ein Bild der Geschichte, das andernfalls wohl gar nicht existieren würde.

KINGDOM DAY entstand aus dem zufälligen Zusammentreffen eines grellrosa Plakats der Kingdom Day Parade auf Bradfords Ateliergebäude mit der Einladung, für die 6. Seoul International Media Art Biennale ein Grossprojekt zu organisieren. Die Parade war 1986 von San Diego nach Los Angeles verlegt worden. Seit 1991 organisiert der gebürtige Koreaner Grand Master Tong Suk Chun gemeinsam mit ihrem Initiator Larry E. Grant die Feierlichkeiten. Sie beginnen am Martin Luther King Boulevard, wenige Strassen westlich von Crenshaw, und enden nach mehr als drei Kilometern nicht weit von Bradfords Atelier im Viertel Leimert Park, South Central Los Angeles. Hunderte Festzugswagen und Tänzer beteiligen sich Jahr für Jahr an dem Umzug, mit dem auf die fortdauernde nationale und internationale Bedeutung der Bürgerrechtsbewegung sowie auf die Rolle der Bildung für die Schaffung einer gerechten Gesellschaft hingewiesen werden soll.

Die Parade hatte bereits mehrmals in Los Angeles stattgefunden, als Rodney King 1991 von mehreren Polizeibeamten brutal zusammengeschlagen wurde und deren Freisprechung im folgenden Jahr schwere Unruhen auslöste. Die 1992 Los Angeles Riots began-

nen an der Kreuzung Florence Avenue und Normandie Avenue und blieben wie die Parade auf die historisch afroamerikanischen Wohngegenden in South Central beschränkt. Einzige Ausnahme: Koreatown. Als es auch dort zu Ausschreitungen kam, schützten die koreanischen Geschäftsbesitzer ihre Läden mit Waffen vor Diebstahl und Zerstörung. Hubschrauberaufnahmen von Nachrichtencrews dokumentieren, wie sich die Gewalt durch die Stadt schlängelte. Bradford erinnert sich: «Während der L.A. Riots war die Stadt hell erleuchtet von Feuern, die sich durch die Strassenzeilen frassen wie ein Drache. Es sah aus wie eine Parade.»<sup>4)</sup> Auf den vier Tafeln von KINGDOM DAY verschmilzt auf überwältigend gewaltsame Art und Weise die Bild-Erinnerung an die Krawalle von 1992 mit dem Werbematerial für die Parade von 2011. Jede der grossformatigen Leinwände zeigt aus der Vogelperspektive das verwüstete Strassennetz einer namenlosen Stadt. Mit unmöglicher Gleichzeitigkeit vereint Bradfords Optik das erhabene Stauen, das noch das schlimmste Schreckensbild aus sicherer Entfernung auslöst, mit dem Detail- und Informationsreichtum, der sich nur bei Betrachtung aus nächster Nähe eröffnet.

Die Simultaneität der mikro- und makroskopischen – der erdnahen und alles überschauenden – Sehweise bestimmt nicht nur das Erlebnis des Betrachters, sondern auch die materielle Konstruktion von KINGDOM DAY sowie die direkten und metaphorischen Bezüge des Werks zur Geschichte. Wie Richter und Tuymans legt Bradford grössten Wert auf die Eigenart der Quelle. Doch ist das Archiv, aus dem er seine Auswahl trifft, enger gefasst. Wenn Tuymans sich auf ein Thema für einen Gemäldezyklus festlegt, kann er theoretisch auf einen unendlich grossen Bildkatalog zugreifen. Einziges einschränkendes Kriterium ist die Relevanz. Bradford bezieht all sein Bild- und Farbmateriale aus denselben Readymades, gefunden am selben Ort: Druckwerbung verschiedenster Art und Grösse aus den Strassen in der Umgebung seines Ateliers. Für KINGDOM DAY sammelte er in den Wochen vor der Parade Papierfragmente entlang der geplanten Route. Die fertige Komposition liefert also einen enzyklopädischen materiellen Index dieses speziellen Viertels in diesem bestimmten historischen Moment.



Das Thema steht fest. Nun beginnt der Aufbau des Bildes durch Komposition einer brauchbaren Palette aus dem zusammengetragenen Papier. Bradford wirft Berge von Plakatresten in riesige, mit Wasser gefüllte Metallfässer hinter dem Atelier. Das Papier saugt sich voll und wird getrennt. Die Bausteine des Gemäldes liegen bereit. Das rasterartige Liniennetz, das KINGDOM DAY und vielen anderen Werken Bradfords unterliegt, wird mit dem Bleistift vorgezeichnet und mit langsameren, aufwendigeren, weniger gestischen Mitteln nachgezogen. Diesmal ist das Werkzeug der Wahl eine Fugenpistole zur Verarbeitung von Silikon oder Fugenpaste. Sie wird zum unhandlichen Zeichengerät umfunktioniert und entfaltet virtuos geführt (wenn auch störrisch) die Ansicht einer Stadt aus der Vogelperspektive. Auf diese allgemein oder abstrakt gehaltene Topographie projiziert Bradford die hochgradige Spezifität seiner Papiersammlung. Er arbeitet sich durch einen additiven Prozess an sein Thema heran, indem er ein ungestümes, bunt zusammengewürfeltes, auf der Strasse aufgelesenes Inventar in das dichte Bildfeld zwingt. Die Bedeutung erwächst der Formulierung eines dem Material abgewonnenen Satzes im Raum, einer Art intuitiver Metonymie, die Fragmente aus Bild und Text zu einer Gesamtkomposition verschweisst. Ähnlich sieht es der Künstler, wenn er erklärt, «ich versuche in vielen meiner Werke, soziale Informationen über den modernistischen Raster zu legen und das Ganze dann so aufzumischen, dass ein Hybridbild beider entsteht».<sup>5)</sup>

Am nächsten kommt Bradford der Maltradition in der Endphase seines Prozesses. Wenn der Aufbau des Bildes abgeschlossen ist, attackiert er dessen Oberfläche mit einem Sandstrahlgebläse, das Papierteile wegschleift und Maleffekte erzeugt, die frappierend an Richters Rakel-Technik mit nasser Farbe erinnern. Die friesartigen Narben der Fugenpaste werden gleichfalls vom Sandstrahl flach gerieben. Dass die Linien damit doppelt von der ursprünglichen Freihandzeichnung entfernt sind, kommt Bradford entgegen, der Richters Bedenken – das Zeigen einer «Handschrift» – teilt. In KINGDOM DAY schrammt Bradford erstmals auch mit den Kanten des Sandstrahlgebläses in die Papierkruste. Die klaffenden Schnitte und Risse spiegeln die gewaltsame Ge-

schichte des abgebildeten Stadtviertels, deren Narben bis heute spürbar bleiben. Die Furchen legen ein zusätzliches, dichtes und manisches Gitter über die vier Teilbilder. Wenn die Fugenlinien den Untergrund der fiktiven Topographie vermessen, dann markieren die Einschnitte deren psychische Dimension. Sie sind bereits weniger eine Beschreibung der Stadtlandschaft als deren Interpretation.

Wie Bradford versichert, geht es in «diesen Gemälden um Feste und Unruhen» – die Unruhen von 1992 und das Fest des Jahres 2011.<sup>6)</sup> KINGDOM DAY behandelt das volle Spektrum dieses Geschichtsthemas und verkörpert somit den totalen und simultanen Kollaps der historischen Zeit und des bildlichen Raums, der ein Bild von und über einen Ort und eine Ära hervorbringt. Die schimmernden Raster, übersät mit Explosionen des Lichts, schildern die Erinnerung von Bildern, die vor fast zwanzig Jahren aus Hubschraubern aufgenommen und im ganzen Land ausgestrahlt wurden und sich in das Bewusstsein der amerikanischen Öffentlichkeit gebrannt haben. Die bildnerischen Materialien stammen aus ebendem Stadtviertel, das die Gemälde «repräsentieren», gehören allerdings in die neuere Zeit. Das Mädchen, das so auffällig auf einem der vier Tableaus erscheint, ist die Königin der Kingdom Day Parade. Ihr Gesicht lächelte neben jenem von Tong Suk Chun vom Werbeplakat über dem Atelier des Künstlers, ein Symbol des kulturellen und ethnischen Pluralismus im heutigen South Central Los Angeles. Dieser Wandel wird von der öffentlichen Meinung jedoch nicht wahrgenommen, die an Bildern und Ansichten aus den 90er-Jahren festhält, die längst zur Karikatur verkommen sind. «Das Geschichtsbild der Amerikaner von Los Angeles ist in den 90er-Jahren stecken geblieben», argumentiert Bradford. «Zwanzig Jahre später haben wir immer noch *Boyz n the Hood*, Snoop Dogg, Gangsta Rap, Rassenunruhen und Aids. South Central ist nur noch zu etwa 55 Prozent afroamerikanisch, aber es gibt keine Bilder, die diese neue Vielfalt belegen.»<sup>7)</sup> Wenn KINGDOM DAY irgendein eindeutiges Ziel hat, dann jenes, dem erstarrten und oberflächlichen Bild von South Central Los Angeles, das trotz der veränderten sozialen Realität voll von Klischees bleibt, ein komplexeres, zeitgemässeres entgegenzuhalten. Dass die Gemälde zuerst in Süd-



korea gezeigt wurden, scheint Sinn zu machen angesichts der Rolle koreanischer Ladenbesitzer während den Unruhen von 1992, des jahrelangen Engagements von Grand Master Chun für die Kingdom Day Parade und des Beitrags koreanischer Einwanderer zum kulturellen Leben in Los Angeles.

Wenn es sich tatsächlich so verhält, wie ich hier versucht habe darzustellen, dass die Historienmalerei den Künstler vor die Aufgabe stellt, dem Allgemeinen das Besondere abzugewinnen, um den Betrachter in den Bann zu ziehen, ihn zu überreden, über Unbekanntes nachzudenken oder das Bekannte mit neuen Augen zu sehen, dann stimmen die Absichten Bradfords – trotz zahlloser Unterschiede – überraschend mit jenen von Malern wie Richter oder Tuymans überein. Dessen ungeachtet sind die Themen, die er behandelt, wie die Materialien und Methoden, die er einsetzt, frisch und eigenständig. Man darf sich von Mark Bradford viele neue Geschichten erwarten.

(Übersetzung: Bernhard Geyer)

1) Robert Storr, «Gerhard Richter: Forty Years of Paintings», in *Gerhard Richter: Forty Years of Painting*, Museum of Modern Art, New York 2002, S. 76.

2) Helen Molesworth, «Luc Tuymans: Painting the Banality of Evil», in *Luc Tuymans*, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco 2009, S. 25.

3) Ein gutes Beispiel dieser Strategie ist das Gemälde SCORCHED EARTH (Verbrannte Erde, 2006), inspiriert von den Rassenunruhen in Tulsa, Oklahoma, im Jahr 1948. Vgl. Christopher Bedford, «Against Abstraction», in *Mark Bradford*, Wexner Center for the Arts, Columbus 2009, S. 16.

4) Mark Bradford im Gespräch mit dem Autor, 17. April 2011.

5) Ebd.

6) Vgl. Anm. 4.

7) Mark Bradford im Gespräch mit dem Autor, 28. Mai 2011.

MARK BRADFORD, LOS MOSCOS, 2004,  
mixed media on canvas, 125 x 190 1/2" /  
Verschiedene Materialien auf Leinwand,  
317,5 x 483,9 cm.





HUEY COPELAND

# A Range

I.

Like any number of successful contemporary artists, Mark Bradford works in a range of media that includes sculpture, photography, video, and installation. But to hear him tell it, he is, at heart, a “paper chaser,” most often these days of posters lifted from the fences of South Central Los Angeles where he works.<sup>1)</sup> He hauls these finds back to his studio and stores them until he is ready: to cut paper, soak, cover or singe it, to adhere it to canvas, and then to paint, sand, or rip it further. In this essay, it is to Bradford’s operative dislocations that I ultimately want to attend as they are vital to understanding the convergences that have shaped his public profile, the historical field in which he moves, and the spatial logic of his trademark pieces.

Consider, for one, the propulsive fractured energy of *LOS MOSCOS* (2004), a nearly sixteen-foot collage of urban detritus that has become emblematic of his art due to its vertiginous spatial perspective and punning title, which translates as “flies,” a derogatory term for Mexican day-laborers that gather outside Home Depot, one of the artist’s favorite haunts.<sup>2)</sup> Faced with such pictorial and discursive complexity, writers have trotted out a long list of assignments aimed at describing Bradford and his procedures ever since he emerged with canvases like *ENTER AND EXIT THE NEW NEGRO* (2000), covered in a loosely

arranged grid of the endpapers used to style African American hair. With these works in view and the artist’s identities in mind—black, gay, L.A.-bred, and CalArts-educated—critics have labeled him a beauty operator, a cultural historian, a postmodern *flâneur*, a hustler, an urban geographer, an anti-cartographer, an archeologist, and no less contentiously, a painter, often at Bradford’s prompting.<sup>3)</sup>

All of these metaphors ring more or less true, especially given the complex circuit between “an institutional inside and outside” that Malik Gaines has rightly noted “is the scene of Bradford’s most triumphant contradictory syntheses.”<sup>4)</sup> Yet as the artist well knows, the ambitions behind those shifting monikers are part and parcel of the art-historical game, which often entails peculiar risks for African American practitioners.<sup>5)</sup> On the one hand, while attempts at categorization abet the visibility and marketing of his work, they also threaten to moor it within always already prescribed cultural narratives that occlude the art itself. On the other, without the specifying frame such narratives provide, the work may well be written off as merely a tired redux of the once-radical aesthetic forms—the grid, the minimal, the assemblage—that it so pointedly recollects.<sup>6)</sup>

II.

Steven Nelson, one of the artist’s most astute commentators, offers us one way out of this false dichotomy by focusing on what the work and its maker enact. He argues that Bradford’s practice cross-wires

---

HUEY COPELAND, Assistant Professor of Art History at Northwestern University, is a critic, curator, and scholar based in Chicago.



# of Convergences

the metaphorical and the metonymic, thereby undoing stable attributions of meaning and indexing both hidden and overt social relationships. As such, the work is animated by what he identifies, with a nod to Craig Owens, as an “allegorical impulse”: by his lights, a canvas such as *LOS MOSCOS* “constitutes a site from which the artist collapses lived experience and formal structure.”<sup>7)</sup> For Nelson and many others, that structure takes its primary cue from the method of *décollage* pioneered by Jacques Villeglé and Raymond Hains, who, in 1949, began ripping layers of posters—already lacerated by passersby—straight from the fences erected around post-war Paris’s many construction sites, and affixing them to canvas.<sup>8)</sup>

As Hannah Feldman has shown, however, it would be some years before this aesthetic conceit would materialize into a “historically determined critical practice,” and perhaps nowhere more strikingly than in the Hains-orchestrated exhibition “La France déchirée” of 1961.<sup>9)</sup> The *décollages* assembled for this occasion literally and metaphorically figured a France torn by political imperatives that were inextricably bound up with the nation’s colonial enterprises in Algeria and elsewhere. In her account, Feldman contends that the titles of and posters comprising these works not only brought struggles for decolonization into the space of the gallery, but also made visible, however obliquely and fleetingly, those “faceless populations,” who, in defacing the signage of the street, gave visual form to publics otherwise excluded from representation.<sup>10)</sup>



MARK BRADFORD, *HELP US*, 2008, text (on roof),

dimensions variable /

*HELFT UNS*, Text (auf Dach), Masse variabel.

### III.

Within Bradford’s oeuvre, few works register the re-tooling of Hains’ procedures as directly as his two iterations of *JAMES BROWN IS DEAD* (2007), sprawling banners on unstretched canvas each measuring more than twenty feet in length. Though possessed of dissimilar factures as a result of variations in weathering, public engagement, and the artist’s means of attack, the two pieces were actually pulled from a single billboard, which at the time sported a smart-phone



advertisement whose trademark images still emerge through abraded surfaces.<sup>11)</sup>

Now owned by separate museums in New York and Los Angeles, these works share a matrix and a mark: Bradford has irrevocably conjoined his *décollages* by excising the same eponymous phrase from their upper layers. Not long after the passing of the “Godfather of Soul,” he noticed the announcement in a local paper, whose font, blown up hundreds of times, provided him with a textual template that was at once suitably deadpan and wildly referential.<sup>12)</sup> More than

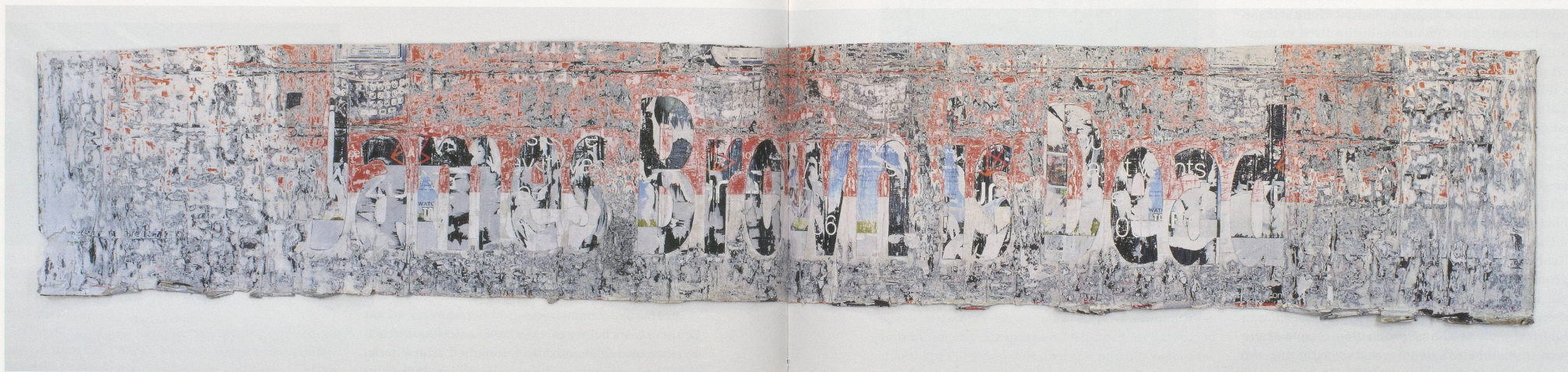
leading to higher rates of poverty and unemployment. These conditions, which were only exacerbated in the ensuing decade by the ravages of the AIDS crisis, the crack cocaine epidemic, and the rise of violent gang cultures, would reach a culmination of sorts in 1992. One year after L.A. Style released their track—itsself a tongue-in-cheek critique of the ubiquitous sampling of Brown’s music—South Central erupted in rage and fire in response to the acquittal of the four police officers who had brutally beaten Rodney King. In the wake of the uprisings, the area

Bradford’s *décollages*, then, both converge with and importantly diverge from those of his mid-century, European antecedents. Rather than interrupting the sanctity of the gallery with evidence of publics and conflicts not otherwise seen within it, he conjures visions of an elsewhere created from the material life-world of those on our own shores who are often rendered socially dead, politically disenfranchised, and at times subject to both low-grade harassment and spectacular catastrophe.<sup>15)</sup> In this ambition, Los Angeles is not Bradford’s only site and paper is far from his sole medium: he designed carts given away free to

only visible from above, that was meant to echo the impassioned utterance and the conditional visibility of a woman trapped at the New Orleans Convention Center in the wake of hurricane Katrina (2008).<sup>16)</sup> By making such gestures, Bradford secures attention for the *Nonsite* of his work, allowing scopic investment to shuttle back to the *Site* from whence it emerges.

#### IV.

I borrow these italicized terms as well as the title of my essay from Robert Smithson. A student of ruin and, for Owens, the allegorist *par excellence*, Smith-



marking the end of an iconic performer’s tumultuous life on Christmas 2006 and giving a shout-out to the Dutch duo L.A. Style’s 1991 techno hit, the phrase “James Brown Is Dead” and its laborious double inscription allegorize the forms of cultural crisis that provide the grounds for Bradford’s work with what he calls the “ghost economies” of South Central.<sup>13)</sup>

In the mid-seventies, around the same time that Brown’s career was on the wane, the manufacturing jobs that enabled a modicum of economic stability for the area’s black middle class began to disappear,

was spatially reconfigured and rendered more bereft than ever of crucial businesses, the ruins of which were frequently marked off with the cyclone fencing that has become a defining feature of the cityscape. It was on these ostensibly temporary structures that local merchants began to advertise their wares with brightly colored posters, which Bradford has increasingly made the substrate of his art, whether sundered and repurposed or largely covered over, their declamations left legible: Gun show! DNA testing! Cheap auto parts!<sup>14)</sup>

MARK BRADFORD, JAMES BROWN IS DEAD, 2007, mixed-media paper collage, 48 x 268" /  
JAMES BROWN IST TOT, Collage, Papier, verschiedene Materialien, 121,9 x 680,7 cm.

the *maleteros* who help border crossers transport their goods from Mexico to the U.S. (2005); he executed twin homages to the prosperous black community of Tulsa, Oklahoma, which was completely razed in 1924 during a spree of white violence (SCORCHED EARTH, 2006, BLACK WALL STREET, 2006); and on the roof of a gallery, he painted a sign reading “HELP US,”

son paired Site and Nonsite to produce artworks that brought earth from afar into the realm of appearance, at once marking out and collapsing spatial distance.<sup>17)</sup> Doing so was no simple feat:

*The range of convergence between Site and Nonsite consists of a course of hazards, a double path made up of signs, photographs, and maps that belong to both sides of the dia-*



lectic at once. Both sides are present and absent at the same time. The land or ground from the Site is placed in the art (Nonsite) rather than the art placed on the ground. The Nonsite is a container within another container—the room. The plot or yard outside is yet another container. Two-dimensional and three-dimensional things trade places with each other in the range of convergence. Large scale becomes small. Small scale becomes large. A point on a map expands to the size of the land mass. A land mass contracts into a point. Is the Site a reflection of the Nonsite (mirror), or is it the other way around? The rules of this network of signs are discovered as you go along uncertain trails both mental and physical.<sup>18)</sup>

Smithson's almost dizzying account of the shifts in scale, location, and dimensionality involved in negotiating the Site/Nonsite dialectic speaks aptly, I think, to the visual experience held out by LOS MOSCOS and its fellows, to the ties that connect JAMES BROWN IS DEADs across a continent, and to Bradford's practice *tout court*. For if his art can be described as animated by an allegorical impulse, then he might be said to operate in and on the range of convergence engendered by the disjunction between the Site of a subaltern public whose image is effaced and the Nonsite of his collages whose facticity is undeniable.

This goes some way toward explaining the array of names that Bradford has been called, which tend to root his activity in the locations he inhabits rather than in the contingent linkages he establishes between them.<sup>19)</sup> Indeed, his art and persona seem to require the traversal and production of spatial distance to maintain their integrity: in gathering the carpenter's tools he uses to assemble his fine art, he zips off to Home Depot; in attaching a network of strings to canvas, he runs in and out of his studio to gauge his lines' look against the patterning of telephone wires; and in reflecting on his trajectory, he regards his decision to recreate his mother's salon at the 2002 Art Basel Miami Beach fair as a misstep, since it brought the marketplace too close to and effectively overdetermined the narration of his practice in relation to a particular site.<sup>20)</sup>

Viewed in this light, one might argue that the components of Bradford's successive bodies of work index the *milieux* he finds himself negotiating at any given moment, from his beginnings in the beauty



MARK BRADFORD, UNTITLED, 2009,  
mixed-media collage, 28 x 22 1/4" /  
OHNE TITEL, Collage,  
verschiedene Materialien, 71,1 x 56,5 cm.

shop to his current ubiquity in those mainstream media—print and video—that have made him an art-world star. To wit, in NTSC (2010), the artist glued together sheets of newspaper printed with slightly different shades of gray and mounted them on board before beginning one of his improvisational sanding assaults. The resulting work, named for the dominant analogue television system used in the United States, thus unites two obsolescent technologies in its suggestion of a frothily blurred screen, emptying out the Site of dazed visual consumption so that the rigorous optical demands of the Nonsite that is the work may occupy its place.<sup>21)</sup>



In this practice as in Smithson's text, the terms of the dialectic slide uneasily back and forth, rendering the zones from which materials were culled no-places and the finished objects that they enable as loci of meaning adrift from, though still redolent of, their original contexts. In this way, Bradford's art resonates with attempts by practitioners working through the context of American struggles for decolonization, such as Andy Warhol, David Hammons, and Theaster Gates, to transpose figures of black dereliction into the realm of art. This mode of painting by other means, forever haunted by the economies of racialization that deform its subjects and sources, is exemplified by Glenn Ligon's *Profile Series* (1990–91), in which shadowy figurative outlines emerge from oil renderings of *The New York Times*' write-ups on the youths unjustly accused and convicted in the Central Park Jogger case.

While analogous in their performative dislocation, Bradford's works usually eschew the figure, approximating the look of abstraction the better to smuggle their material histories into the museum. The inverse can be said of the artist himself, who dresses up in an official-looking jumpsuit so that he can proceed unmolested through his poaching grounds, where he not-quite-legally removes the illicit posters that populate his canvasses.<sup>22)</sup> In both cases, a locational camouflage is assumed in order to produce a picture and to register its elisions, so that the subject, in the words of Jacques Lacan, may "be inserted in a function whose exercise grasps it," a longed-for belonging that shapes individual desires and pursuits regardless of identarian position, though especially for those historically cast out of the *socius* itself.<sup>23)</sup>

# V.

With a view to an end, let us ring one more change on the subject in question, the range of convergence in which Bradford plies his trade. For his part, the artist—a paper chaser 'til the end—allies himself with the merchant class: "As a merchant, you service the sub-class, the working class, and the professional class, but you really don't belong to any of them."<sup>24)</sup> To pay heed to this statement is not to privilege one of Bradford's descriptions above all others but to look toward situating his practice, structurally and

operationally, within the terrain of the artwork, the commodity, and the psyche, which is to say, of the fetish.

As William Pietz so convincingly argues, that far-reaching historical field—of the object's territorialization, historicization, reification, and personalization—was constituted some four hundred years ago when Portuguese merchants first encountered their counterparts on African soil.<sup>25)</sup> At issue in such moments of cross-cultural exchange, then and since, is the question of how valuation proceeds when discrepant material economies intersect. Are beads worth their weight in gold? Can gods be compared? How might different kinds of paper be rendered equivalent? Attuned to the constitutive differences in perception that attend every form of commerce, Bradford has seized upon the flow of capital that connects artists to their clients—a tie that Clement Greenberg famously likened to "an umbilical cord of gold"—so that it might be productively rerouted.<sup>26)</sup>

Perhaps most notable in this regard—and as a model of "historically determined critical practice"—is his collaboration with the New Orleans Lower Ninth Ward community association L9 Center for the Arts with whom he organized a benefit auction of work by himself and a cast of renowned practitioners as part of his contribution to the 2008 exhibition "Prospect.1 New Orleans." Taking advantage of the international biennial circuit's publicity and patronage, Bradford was able to direct funds to the predominantly black working-class neighborhood devastated by hurricane Katrina and its aftermath.<sup>27)</sup> Converting paper into "painting" and back again into money, the artist roams the U.S. and beyond, replaying and articulating his distance from the displaced subject's predication as belonging everywhere and nowhere. Much the same can be said of his works, which, though stilled, continue to make moves: hovering between Site and Nonsite, fact and fetish, they model an alchemy that, while all their own, is as old as the modern world itself.<sup>28)</sup>

Thanks to Hannah Feldman for her eagle-eyed critique of previous versions of this essay, to Mark Bradford for generously discussing his practice with me, and to Emilie Boone, Scott Briscoe, and Akili Tommasino for their invaluable research assistance.



MARK BRADFORD, DREAM DEFERRAL, 2009,  
mixed-media collage on canvas, 48 x 60" /  
TRAUM-AUFSCHUB, Collage, verschiedene Materialien  
auf Leinwand, 121,9 x 152,4 cm.





- 1) Bradford as quoted in Carol S. Eliel, "Dynamism and Quiet Whispers: Conversations with Mark Bradford" in Christopher Bedford, *Mark Bradford* (Columbus, OH: Wexner Center for the Arts; New Haven: Yale University Press, 2010), p. 57.
- 2) Steven Nelson, "Mark Bradford's Allegorical Impulse" in *Mark Bradford* (New York: Sikkema Jenkins & Co., 2006), p. 8.
- 3) I refer, respectively, to Hilton Als, "Darkness Visible," <http://www.newyorker.com/online/blogs/hiltonals/2008/02/darkness-visible.html>, 5 February 2008; Carolee Thea, "Profile: Mark Bradford," *Art Asia Pacific*, No. 40 (Spring 2004), pp. 28–9; Doryun Chong, "Mark Bradford" in Doryun Chong and Yasmin Raymond, *Brave New Worlds* (Minneapolis: Walker Art Center, 2007), p. 53; Trevor Schoonmaker, "Hot Comb," *One World*, 7, No. 4, September 2002, p. 122; Kathryn Brown, "The Artist as Urban Geographer: Mark Bradford and Julie Mehretu," *American Art*, No. 24 (Fall 2010), pp. 100–113; Carter E. Foster, *Neither New Nor Correct* (New York: Whitney Museum of American Art, 2007); Mark Bradford, phone conversation with the author, 27 April 2011; Christopher Bedford, "Against Abstraction" in *Mark Bradford*, 2010, pp. 7–29.
- 4) Malik Gaines, "The Artist Formerly Known as Mark Bradford" in *Mark Bradford: Merchant Posters* (New York: Gregory R. Miller & Co.; Aspen: Aspen Art Museum, 2010), pp. 27–28.
- 5) See Bradford's comments in Charmaine Picard, "It's a Complex Conversation and There's No Closure," *The Art Newspaper*, No. 213 (May 2010), p. 48.
- 6) For examples of this tendency, see Jaleh Mansoor, "Mark Bradford: Wexner Center for the Arts, Columbus, Ohio," *Artforum*, XLX, No. 3 (November 2010), p. 258, and Morgan Falconer, "Morgan Falconer on Mark Bradford at Sikkema Jenkins, New York," [http://magazine.saatchionline.com/culture/reports-from/liechtenstein/morgan\\_falconer\\_on\\_mark\\_bradford](http://magazine.saatchionline.com/culture/reports-from/liechtenstein/morgan_falconer_on_mark_bradford), 24 January 2008. For a critique of both approaches to African American art, see Huey Copeland, "'Bye, Bye Black Girl': Lorna Simpson's Figurative Retreat," *Art Journal*, Vol. 64, No. 2 (Summer 2005), pp. 62–77.
- 7) Nelson, p. 10. Craig Owens, "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism" in *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*, ed. Scott Bryson et al. (Berkeley: University of California Press, 1992), pp. 52–69.
- 8) Nelson, p. 10. On Hains and Villeglé's achievement, see Hannah Feldman, "Of the Public Born: Raymond Hains and 'La France déchirée,'" *October*, No. 108 (Spring 2004), p. 73.
- 9) Feldman, p. 75.
- 10) Feldman, pp. 93–94. The discourse on Bradford remains somewhat reticent on this aspect of the history of *décollage*. One notable exception is Philippe Vergne, "No More Fire, the Paper Next Time" in *Mark Bradford: Merchant Posters*, p. 20.
- 11) Mark Bradford, phone conversation with the author, 27 April 2011.
- 12) Ibid.
- 13) The artist as quoted in Ernest Hardy, "The Eye of L.A.: Mark Bradford," <http://articles.latimes.com/2006/jun/11/magazine/tm-bradford24>. For an instructive reading of these works in relation to Jacques Derrida's notion of hauntology, see Michael Wilson, "Mark Bradford Sikkema Jenkins & Co.," *Artforum* XLVI, No. 8 (April 2008), pp. 369–370.
- 14) In crafting this narrative, I have drawn upon the indispensable Robert Gooding-Williams, *Reading Rodney King/Reading Urban Uprising* (New York: Routledge, 1993), as well as my 27 April 2011 conversation with the artist.
- 15) Orlando Patterson, *Slavery and Social Death: A Comparative Study* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1982), pp. 1–14.
- 16) On these works, see, respectively, Jennie Klein, "Performance, Post-Border Art, and Urban Geography," *PAJ* 86 (2007), p. 35; Thelma Golden, "Interview with Mark Bradford," [http://www.worldclassboxing.org/exhibit\\_mbradford.php](http://www.worldclassboxing.org/exhibit_mbradford.php), 23 October 2006; Christopher Knight, "Mark Bradford Examines Life Viewed through Today's Technology," *Los Angeles Times*, 2 April 2008.
- 17) Craig Owens, "Earthwords" in *Beyond Recognition*, pp. 40–51.
- 18) Robert Smithson, "The Spiral Jetty" in *Robert Smithson: The Collected Writings*, ed. Jack Flam (Berkeley: University of California Press, 1996), p. 153.
- 19) The most trenchant analysis of the relation between identity and place in contemporary art remains Miwon Kwon, *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity* (Cambridge, MA: MIT Press, 2002).
- 20) See the artist's comments in Bedford, pp. 23–24; and Brian Keith Jackson, "How I Made It: Mark Bradford," *New York Magazine*, <http://nymag.com/arts/art/features/37954/>, 24 September 2007.
- 21) For an in-depth discussion of these "graphite" collages, see Richard Shiff, "Move with Chance," pp. 89–91, in *Mark Bradford*, 2010.
- 22) See the artist's comments in Picard, p. 48.
- 23) Jacques Lacan, "The Line and Light" in *The Seminar of Jacques Lacan*, Book XI: *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, trans. Alan Sheridan, ed. Jacques-Alain Miller (New York: W.W. Norton & Company, 1981), p. 100. For another engagement with Bradford's work along these lines, see Katy Siegel, "Somebody and Nobody," pp. 103–120, in *Mark Bradford*, 2010.
- 24) The artist as quoted in Hardy.
- 25) William Pietz, "The Problem of the Fetish, I," *Res* 9 (Spring 1985), pp. 5–17.
- 26) Clement Greenberg, "Avant-Garde and Kitsch" in *The Collected Essays and Criticism*, Volume I: *Perceptions and Judgments*, 1939–1944, ed. John O'Brian (Chicago: University of Chicago Press, 1988), p. 11.
- 27) Irie Jones, <http://cultureserve.net/blog/2008/06/01/art-culture-diaries-prospect1-new-orleans/>, 1 June 2008.
- 28) For an account of the relation between blackness, fugitivity, and fetishism, see Huey Copeland, "Glenn Ligon and Other Runaway Subjects," *Representations*, No. 113 (Winter 2011), pp. 73–110.



HUEY COPELAND

# Ein Bereich

I.

Wie viele andere bedeutende Vertreter der zeitgenössischen Kunst nutzt Mark Bradford ein breites Medienspektrum, von der Skulptur über Photographie und Video bis zur Installation.

Nach eigener Aussage ist er im Grunde seines Herzens ein *paper chaser*, ein «Papierjäger»: Momentan hat er es hauptsächlich auf Plakate abgesehen, die er an den Bretterzäunen in der Umgebung seines Ateliers in South Central Los Angeles findet und ablöst.<sup>1)</sup> Seine Beute schleppt er ins Atelier und lässt sie dort ruhen, bis er bereit ist, sie zu zerschneiden, einzuweichen, zu bepinseln, zu versengen, auf Leinwand aufzukleben und zu übermalen, abzureiben oder in noch kleinere Stücke zu reißen. In diesem Essay soll die Aufmerksamkeit den Dislokationen oder Verlagerungen gelten, die Bradford vornimmt, denn diese sind zentral, will man die Konvergenzen verstehen, die sein facettenreiches Profil geprägt haben, aber auch den historischen Boden, auf dem er sich bewegt, und die Raumlogik seiner typischen Arbeiten.

Betrachten wir etwa die gebrochene Schubkraft von LOS MOSCOS (Die Fliegen, 2004), einer fast fünf Meter breiten Collage aus urbanen Abfallmaterialien, die aufgrund ihrer Schwindel erregenden Raumperspektive und des Wortspiels im Titel zum Inbegriff seiner Kunst geworden ist. «Los Moscos» ist der abfällige Spitzname für die mexikanischen Tagelöhner, die sich täglich vor dem Home-Depot-Baumarkt, einem Lieblingsort des Künstlers, versammeln, um ihre

Arbeitskraft anzubieten.<sup>2)</sup> Angesichts der komplexen Bilder- und Themenvielfalt haben Kritiker eine lange Liste von Bezeichnungen bemüht, um Bradford und seine Vorgehensweisen zu erfassen, seit er mit Bildern wie ENTER AND EXIT THE NEW NEGRO (Auf- und Abtritt des neuen Schwarzen, 2000) Aufsehen erregte, das mit einem locker arrangierten Raster aus jenem «Spitzenpapier» überzogen ist, das Afroamerikaner gern zur Haarpflege verwenden, das aber auch generell bei Dauerwellen zum Einsatz kommt. Mit diesen Arbeiten im Blick und eingedenk der Identität des Künstlers – schwarz, schwul, in LA aufgewachsen und mit CalArts-Ausbildung – haben ihn Kritiker gern als Kosmetiker, Kulturhistoriker, postmodernen Flaneur, Strichjungen, Stadtgeographen, Antikartographen, Archäologen und – nicht minder provokativ – als Maler etikettiert, häufig auf Bradfords eigenen Anstoss hin.<sup>3)</sup>

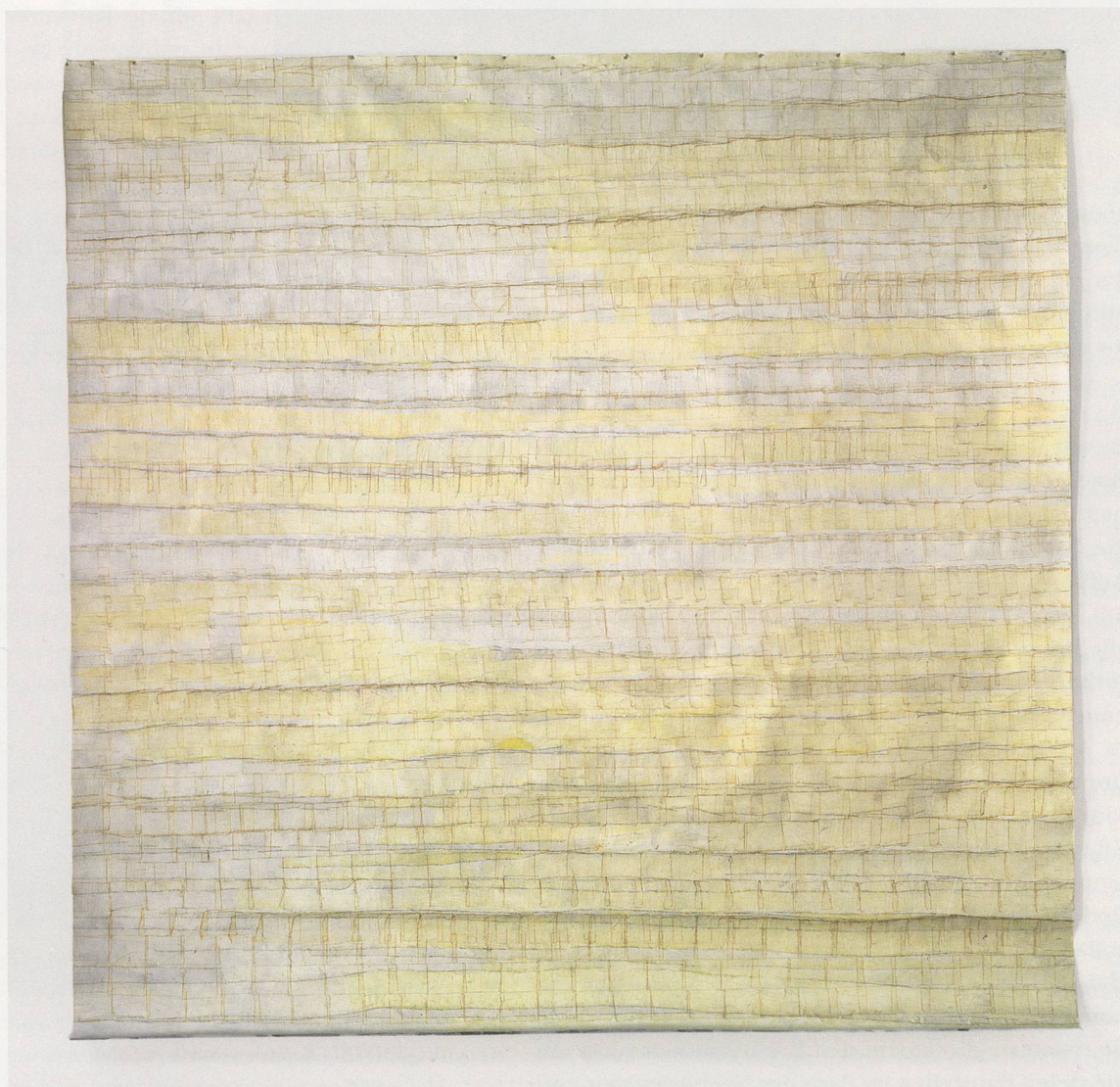
Alle diese Metaphern sind mehr oder weniger zutreffend, besonders angesichts des komplexen Kreislaufs zwischen «einem institutionellen Innen und Ausen», der, wie Malik Gaines ganz richtig bemerkt, «den Schauplatz für Bradfords erfolgreichste widersprüchliche Synthesen abgibt».<sup>4)</sup> Doch es ist dem Künstler durchaus bewusst, dass die Bestrebungen hinter solch wechselnden Titulierungen wesentlicher Bestandteil eines kunsthistorischen Spiels sind, das für afroamerikanische Künstler von jeher besondere Gefahren birgt.<sup>5)</sup> Während solche Kategorisierungsversuche einerseits die Wahrnehmung und Vermarktung seiner Kunst fördern, drohen sie zugleich, diese mit konkreten kulturellen Hintergründen zu verknüpfen, die den Blick auf die Kunst selbst verstellen. Andererseits

HUEY COPELAND, Assistenzprofessor der Kunstgeschichte an der Northwestern University, ist ein in Chicago lebender Kritiker, Kurator und Wissenschaftler.

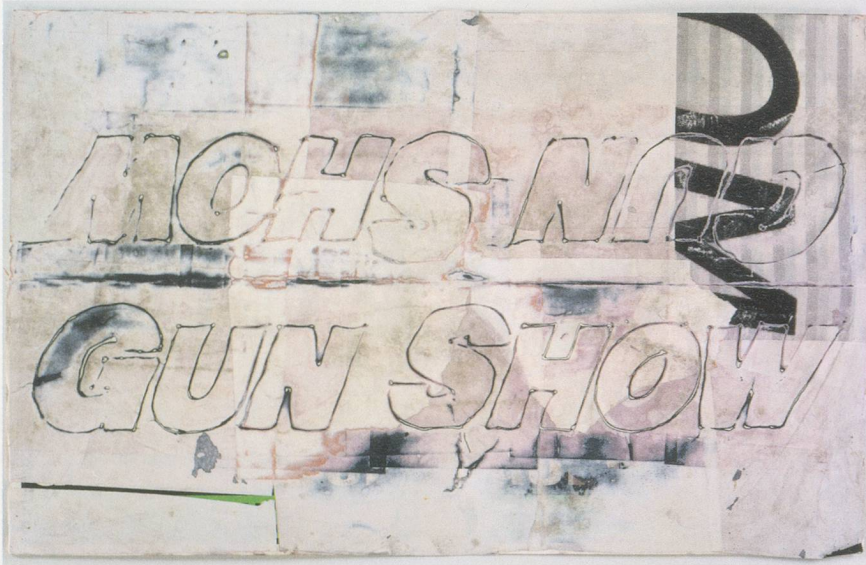


MARK BRADFORD, ENTER AND EXIT THE NEW NEGRO, 2000, mixed-media collage, 108 x 96" /  
AUFTRITT UND ABGANG DES NEUEN NEGRERS, Collage, verschiedene Materialien, 274,3 x 243,8 cm

# der Konvergenz





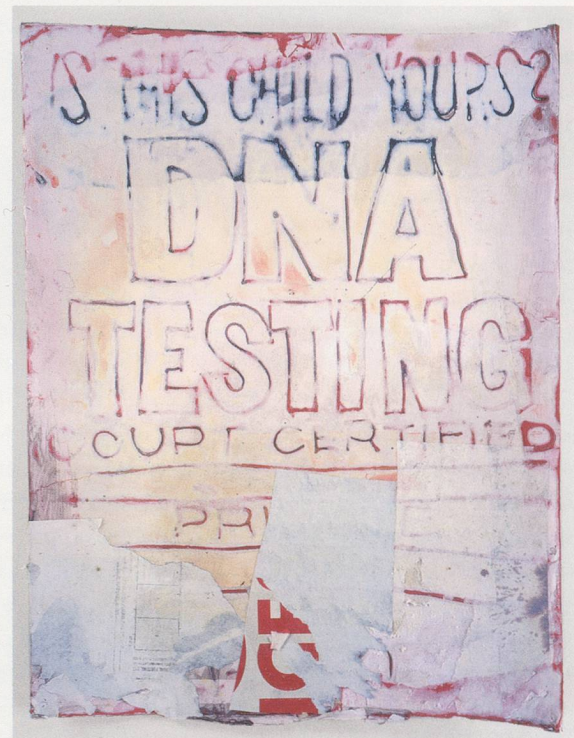


MARK BRADFORD, UNTITLED, 2006,  
mixed-media collage, 28 x 44" /  
OHNE TITEL, Collage,  
verschiedene Materialien, 71,1 x 111,8 cm.

könnte sein Werk ohne den Erklärungsrahmen, den diese Hintergründe liefern, leicht als lauer Aufwasch der einst so radikalen ästhetischen Formen – Raster, Minimal, Assemblage – abgeschrieben werden, auf die es sich ganz bewusst zurückbesinnt.<sup>6)</sup>

## II.

Steven Nelson, einer der scharfsinnigsten Exegeten Bradfords, bietet uns einen Ausweg aus diesem Zwiespalt, indem er den Blick darauf konzentriert, was die Arbeiten und sein Schöpfer vollziehen. Er ist der Auffassung, dass Bradfords Kunst das Metaphorische mit dem Metonymischen kurzschliesst und damit alle festen Bedeutungszuschreibungen auflöst sowie verborgene und offene gesellschaftliche Zusammenhänge erschliesst. So lebt das Werk von dem, was er, in Anlehnung an Craig Owens, als «allegorischen Impuls» wahrnimmt: In seinen Augen ist ein Bild wie LOS MOSCOS «ein Ort, von dem ausgehend der Künstler gelebte Erfahrung und formale Struktur zusammenfallen lässt.»<sup>7)</sup> Für Nelson und viele andere sind die ersten Ansätze zu dieser Struktur in der Décollagetechnik eines Jacques Villeglé und Raymond Hains zu finden, die 1949 begannen, bereits von Passanten malträtirierte Plakate schichtweise abzureissen; sie rissen sie direkt von den Bretterzäunen rund um die vielen Baustellen im Paris der Nachkriegszeit und



MARK BRADFORD, UNTITLED, 2006,  
mixed-media collage, 28 x 22 1/2" /  
OHNE TITEL, Collage, verschiedene Materialien,  
71,1 x 57,2 cm.



montierten die so gewonnenen Fragmente auf ihre Leinwände.<sup>8)</sup>

Wie Hannah Feldman jedoch gezeigt hat, sollte es einige Jahre dauern, bis dieses ästhetische Konzept sich zu einer «historisch definierten kritischen Praxis» verfestigen sollte, und vielleicht nirgends so deutlich, wie in der von Hains inszenierten Ausstellung «La France déchirée» von 1961.<sup>9)</sup> Die anlässlich dieser Ausstellung zusammengetragenen Décollagen zeigten buchstäblich und metaphorisch ein – aufgrund des kolonialistischen Engagements in Algerien und anderswo – politisch zerrissenes Frankreich. In ihrem eindrücklichen Bericht vertritt Feldman die These, dass die Werktitel wie die Plakate, aus denen die gezeigten Werke bestanden, nicht nur den Kampf um die Entkolonialisierung in den Ausstellungsraum trugen, sondern auch, wenn auch nur versteckt und flüchtig, jene «anonymen Bevölkerungsschichten» sichtbar machten, die durch das Verunstalten von Strassenplakaten Teilen der Öffentlichkeit ein Gesicht gaben, die gewöhnlich nicht dargestellt werden.<sup>10)</sup>

### III.

Innerhalb von Bradfords Œuvre gibt es nur wenige Arbeiten, die so direkt die Aufnahme und Umgestaltung von Hains' Vorgehensweisen verraten wie seine beiden Variationen von JAMES BROWN IS DEAD (James Brown ist tot, 2007), zwei über 240 Zentimeter breite, ausladende «Spruchbänder» auf nicht aufgezogener Leinwand. Obwohl sie sich hinsichtlich ihrer Textur – aufgrund der ungleichen Alterungszustände, Eingriffe von Passanten und Bearbeitungsweisen des Künstlers – deutlich unterscheiden, stammen beide Bilder von ein und derselben Plakatwand, auf der damals ein Smartphone angepriesen wurde, dessen markentypische Form selbst auf den stark abgeriebenen Oberflächen noch zu erkennen ist.<sup>11)</sup>

Auch wenn die beiden Zwillingsbilder heute im Besitz von zwei verschiedenen Museen in New York und Los Angeles sind, Grundmuster und Handschrift sind ein und dieselbe: Bradford hat seine Décollagen unwiderruflich miteinander verbunden, indem er denselben Satz aus ihren obersten Schichten ausschnitt. Nicht lange nach dem Ableben des «Godfather of Soul» fand er diese Schlagzeile in einer Lokalzeitung, deren mehrere Hundert Mal

vergrößertes Schriftbild ihm eine zugleich angemessen lakonische und äusserst anspielungsreiche Textschablone lieferte.<sup>12)</sup> Der Satz «James Brown Is Dead» sowie dessen zweifache Inschrift in Bradfords Bildern markiert nicht nur das Ende des turbulenten Lebens einer Kultfigur an Weihnachten 2006 und ist weit mehr als eine blosser Reverenz an den Techno-hit des niederländischen Duos L.A. Style von 1991; es handelt sich um eine Allegorie auf jene Art von Kulturkrisen, welche die Grundlage von Bradfords Kunst im Bannkreis der «Schattenwirtschaften» in South Central Los Angeles bilden.<sup>13)</sup>

Mitte der 70er-Jahre, etwa um dieselbe Zeit, als Browns Karriere sich dem Ende zuneigte, begannen die Stellen in der Industrie, die der schwarzen Mittelklasse in dieser Region ein Minimum an wirtschaftlicher Stabilität sicherte, zu verschwinden. Dadurch nahmen Armut und Arbeitslosigkeit rapide zu. Die schlimmen Zustände, die sich im folgenden Jahrzehnt durch die verheerenden Auswirkungen der Aids-Krise, die Crack-Kokain-Epidemie und das Aufkommen einer gewalttätigen Bandenkultur nur noch verschärften, erreichten 1992 eine Art Kulminationspunkt. Ein Jahr nachdem L.A. Style ihren Song herausbrachten – selbst eine ironische Kritik am allgegenwärtigen Sampling von Browns Musik –, reagierte South Central Los Angeles auf den Freispruch der vier Polizisten, die Rodney King brutal zusammengeschlagen hatten, und ging in einer heftigen Gewaltexplosion in Flammen auf. Infolge der Unruhen in Los Angeles veränderte sich das räumliche Gesicht des Distrikts und es gingen noch mehr wirtschaftlich zentrale Betriebe verloren als je zuvor. Die leerstehenden Industrieruinen wurden oft mit starkem Maschendrahtzaun abgesperrt, mittlerweile ein typisches Merkmal des Stadtbildes. Genau auf diesen angeblich provisorischen Zäunen begannen lokale Geschäfte mit jenen grellbunten Plakaten für ihre Produkte zu werben, die Bradford zunehmend als Ausgangsmaterial für seine Kunst nutzte, sei es abgelöst und wiederverwendet oder überarbeitet und im Wesentlichen lesbar gelassen: Gun show! DNA testing! Cheap auto parts! (Schusswaffenausstellung! DNA-Tests! Billige Autoersatzteile!).<sup>14)</sup>

Bradfords Décollagen sind also mit denen seiner europäischen Vorgänger aus der Mitte des letzten



Jahrhunderts zwar verwandt, unterscheiden sich aber gleichzeitig in wesentlichen Punkten. Sie stören die geheiligte Atmosphäre des Ausstellungsraums nicht durch Hinweise auf Gesellschaftsschichten und Konflikte, die hier normalerweise nicht zu sehen sind, sondern führen uns Visionen eines Anderswo vor Augen, das aus der realen Lebenswelt von Konsumenten in unserem eigenen Land besteht, die als gesellschaftlich tot und politisch entrechtet gelten und zuweilen Opfer von miesen kleinen Schikanen oder Aufsehen erregenden Katastrophen sind.<sup>15)</sup> Los Angeles ist in dieser Hinsicht nicht Bradfords einziger Schauplatz und Papier bei Weitem nicht sein einziges Medium: 2005 hat er Karren gestaltet, die gratis an jene *maleteros* abgegeben wurden, die Grenzgängern helfen, ihre Waren aus Mexiko in die USA zu befördern; 2006 schuf er mit SCORCHED EARTH (Verbrannte Erde) und BLACK WALL STREET (Schwarze Wall Street) gleich eine zweifache Hommage an die wohlhabende schwarze Einwohnergemeinde von Tulsa, Oklahoma, die 1924 im Lauf einer Gewaltorgie seitens der weissen Bevölkerung vollständig ausgelöscht worden war; und auf dem Flachdach einer Galerie in Los Angeles brachte er in gemalten weissen Grossbuchstaben den nur von oben sichtbaren Schriftzug HELP US (2008) an, eine Reaktion auf den verzweifelten Hilferuf einer Frau, die nach dem Hurrikan Katrina im Kongresszentrum in New Orleans festsass.<sup>16)</sup> Mit solchen Gesten macht Bradford auf den Nonsite-Charakter seiner Werke aufmerksam, der es dem engagierten Blick erlaubt, sich an den Ort ihres Ursprungs zurückzuversetzen.

#### IV.

Die Begriffe und der Titel dieses Essays stammen von Robert Smithson. Als einer, der sich intensiv mit Ruinen befasste, und – so Owens – als Allegoriker par excellence prägte Smithson das Gegensatzpaar *Site* und *Nonsite* um Kunstwerke zu schaffen, die eine aus der Ferne betrachtete Erde in unser Gesichtsfeld rückte und dabei die räumliche Distanz zugleich unterstrich und aufhob.<sup>17)</sup> Dies zu erreichen, war keine einfache Sache:

*Der Bereich der Konvergenz zwischen Ort und Nicht-Ort besteht aus einer Folge von Zufällen, einem doppelten Pfad aus Zeichen, Photographien und Landkarten, die bei-*

*den Seiten der Dialektik zugleich angehören. Beide Seiten sind gleichzeitig anwesend und abwesend. Der Grund oder Boden des Ortes ist in dem Kunstwerk (Nicht-Ort) platziert, nicht das Kunstwerk auf dem Grund. Der Nicht-Ort ist ein Behälter innerhalb eines anderen Behälters – des Raums. Das Grundstück, auf dem dieser steht, ist noch ein weiterer Behälter. Zweidimensionale und dreidimensionale Dinge vertauschen innerhalb des Konvergenzbereichs ihre Plätze. Grossformatiges wird klein. Kleinformatiges wird gross. Ein Punkt auf einer Landkarte dehnt sich bis zur Grösse der Landmasse. Eine Landmasse schrumpft zu einem Punkt. Ist der Ort eine Spiegelung des Nicht-Ortes (des Spiegels) oder umgekehrt? Die Regeln dieses Zeichensystems entdeckt man, wenn man unsicheren geistigen und materiellen Spuren folgt.»<sup>18)</sup>*

Smithsons geradezu atemberaubende Beschreibung der wechselnden Grössen-, Orts- und Raumverhältnisse in der Dialektik zwischen Ort und Nicht-Ort trifft, glaube ich, die visuelle Erfahrung angesichts von LOS MOSCOS und ähnlichen Bildern ziemlich gut, und sie passt auch auf die Bande, die JAMES BROWN IS DEAD über einen ganzen Kontinent hinweg knüpft, und auf Bradfords Arbeiten überhaupt. Wenn man von seiner Kunst nämlich sagen kann, sie sei von einem allegorischen Impuls beseelt, könnte man von ihm selbst sagen, er arbeite in und mit einem Bereich der Konvergenz, hervorgerufen durch die Disjunktion zwischen dem Ort einer niederrangigen Öffentlichkeit, deren Bild ausgeblendet wird, und dem Nicht-Ort seiner Collagen, deren Faktizität sich nicht leugnen lässt.

Dies erklärt ein Stück weit die grosse Zahl von Etiketten, die man Bradford verpasst hat und die dazu verleiten, seine Tätigkeit mehr mit den Orten, an denen er sich bewegt, in Zusammenhang zu bringen, als mit den zufälligen Verbindungen, die er zwischen diesen knüpft.<sup>19)</sup> Seine Kunst und seine Person brauchen sowohl das Überbrücken wie das Herstellen einer räumlichen Distanz, um ihre Integrität aufrechterhalten zu können: Um sich das Schreinerwerkzeug zu beschaffen, das er für die Herstellung seiner Kunst braucht, flitzt er kurz ins Home Depot hinüber; wenn er ein Netz von Schnüren auf der Leinwand anbringt, rennt er unablässig aus dem Atelier raus und wieder rein, um sein Liniennetz mit dem Muster der Telefonleitungen draussen zu ver-



MARK BRADFORD, NTSC, 2010, mixed media on panel, 34 x 22" /  
Verschiedene Materialien auf Platte, 86,4 x 55,9 cm.





gleichen; und wenn er auf seine Laufbahn zurückblickt, betrachtet er die Entscheidung, an der Art Basel Miami 2002 den Coiffeursalon seiner Mutter nachzubauen, nachträglich als falsch, weil viel zu nah am Markt, und weil sie aufgrund des spezifischen Ortsbezuges zu einer Überdeterminierung des narrativen Gehalts seiner Arbeit führte.<sup>20)</sup>

Tatsächlich könnte man sagen, dass die einzelnen Komponenten seiner Werkkomplexe jeweils auf die Milieus verweisen, mit denen sich der Künstler gerade beschäftigt, von seinen Anfängen im Schönheitssalon bis zu seiner heutigen Allgegenwärtigkeit in jenen Mainstream-Medien – Printmedien und Video –, die ihn zum Star der Kunstszene machten. So klebte der Künstler in NTSC (2010) beispielsweise in leicht variierenden Grauschattierungen gedruckte Zeitungsseiten zusammen und zog sie auf Karton auf, bevor er eine seiner spontanen Scheuerattacken startete. Das dabei entstandene Werk – benannt nach dem in den USA marktbeherrschenden analogen Telekommunikationssystem – vereint zwei überholte Technologien und erinnert an einen schaumig verschwommenen Bildschirm, der den klassischen Ort des drögen Bilderkonsums leert, damit die radikalen optischen Ansprüche des Nicht-Ortes, den das Werk darstellt, an seine Stelle treten können.

In Bradfords Kunst wie in Smithsons Text sind die Bedingungen der Dialektik in einer unruhigen Gleitbewegung begriffen, sie machen die Bereiche, aus denen die Materialien stammen, zu Nicht-Orten und die fertigen Objekte machen sie zu Orten einer lose schwebenden Bedeutung, die jedoch stark an ihren ursprünglichen Kontext erinnert. In diesem Licht betrachtet gibt es in seiner Kunst Anklänge an die Versuche von Künstlern im Umfeld der amerikanischen Entkolonialisierungsbestrebungen – Andy Warhol, David Hammons, Kehinde Wiley –, Bilder des Schwarzenelends ins Reich der Kunst zu transponieren. Das klassische Beispiel für diese Art Historienmalerei, die unweigerlich unter den Konsequenzen ihrer Rassenzuordnung leidet, die Sujets und Quellen verzerrt, ist Glenn Lignons *Profile Series* (Serie von Profilen, 1990–1991): Vor in Öl wiedergegebenen New-York-Times-Berichten über die im sogenannten «Central-Park-Jogger-Fall» zu Unrecht wegen Körperverletzung und Vergewaltigung ange-

klagten und verurteilten Jugendlichen zeichnen sich schattenhaft die Umrisse konkreter Personen ab.<sup>21)</sup> Obwohl Bradfords Arbeiten in ihrer performativen Verlagerung ganz ähnlich sind, meiden sie gewöhnlich Figürliches und geben sich möglichst abstrakt, um die tatsächlich in ihnen verborgenen Geschichten umso gewisser ins Museum einzuschleusen. Das Gegenteil kann man vom Künstler selbst sagen, der sich in einen offiziell aussehenden Overall wirft, damit er unbehelligt in seinem Jagdrevier umherstreifen kann, wo er nicht ganz legal die unbewilligten Plakate entfernt, die dann in seinen Arbeiten wieder auftauchen.<sup>22)</sup> In beiden Fällen wird der eigentliche Standort verschleiert, um ein Bild zu schaffen und seine Auslassungen aufzuzeichnen, sodass das Subjekt, mit Jacques Lacan gesprochen, «sich in eine Funktion einrückt, bei deren Ausübung es erfasst wird», eine ersehnte Zugehörigkeit, die individuellen Sehnsüchten und Zielen unabhängig von identitätsstiftenden Positionen Gestalt verleiht, ganz besonders für jene, die historisch aus dem Sozium selbst verstossen wurden.<sup>23)</sup>

## V.

Kehren wir zum Schluss noch einmal zu unserem eigentlichen Thema zurück, zum Bereich der Konvergenz, in dem Bradford seinem Gewerbe nachgeht. Der Künstler seinerseits – ein Papierschnitzeljäger durch und durch – verbündet sich mit der Klasse der Händler und Kaufleute: «Als Händler verkehrt man mit der Unterschicht, der Arbeiterklasse und den höheren Berufsständen, aber man gehört ihnen nicht an.»<sup>24)</sup> Diese Aussage ernst zu nehmen, bedeutet nicht, eine von Bradfords Äusserungen stärker zu gewichten als alle anderen, sondern eine Situierung seiner Kunst ins Auge zu fassen, in struktureller und funktioneller Hinsicht, im Bereich der Kunst, des Konsums und der Psyche beziehungsweise des Fetischs.

Wie William Pietz sehr überzeugend darlegt, ist dieses weitreichende historische Umfeld – der Territorialisierung, Historisierung, Verdinglichung und Personalisierung – vor rund vierhundert Jahren entstanden, als portugiesische Händler auf afrikanischem Boden erstmals ihren afrikanischen Pen-dants begegneten.<sup>25)</sup> In solchen Momenten inter-



kulturellen Austauschs kommt es damals wie heute darauf an, welche Wertungsprozesse ablaufen, wenn zwei diskrepante reale Wirtschaftsformen aufeinandertreffen. Sind Glasperlen mit Gold aufzuwiegen? Sind Idole vergleichbar? Könnte man verschiedenen Arten von Papier denselben Wert zuschreiben? Vertraut mit den grundlegenden Wahrnehmungsdifferenzen, die jede Art von Handel begleiten, hat Bradford den Kapitalfluss aufgegriffen, der die Künstler mit ihren Käufern verbindet – eine Verbindung, die von Clement Greenberg bekanntlich als «goldene Nabelschnur» bezeichnet wurde –, um ihn wenn möglich produktiv umzuleiten.<sup>26)</sup>

Äusserst bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang seine Zusammenarbeit mit der Bezirksvereinigung L9 des Lower Ninth Ward in New Orleans, mit der er eine Benefizauktion von eigenen Werken und solchen einer Reihe bekannter Künstler veranstaltete. Die Auktion war Bestandteil seines Beitrages zur Ausstellung «Prospect 1 New Orleans» im Jahr 2008. Bradford machte sich die mit der internationalen Biennale verbundene Publizität und Patronage zunutze, um finanzielle Mittel in die vorwiegend schwarzen Arbeiterviertel zu leiten, die vom Hurrikan Katrina und seinen Folgen verwüstet worden waren.<sup>27)</sup> Papier in «Malerei» und wieder zurück in Geld verwandelnd, streift der Künstler durch die Vereinigten Staaten und andere Weltgegenden und wiederholt, während er seine Distanz dazu deutlich macht, die Behauptung des vertriebenen Subjekts, überall und nirgendwo hinzugehören. Selbst wenn sie zur Ruhe gekommen sind, bleiben seine Werke weiter in Bewegung: Zwischen Ort und Nicht-Ort, Faktum und Fetisch fluktuierend, entwickeln sie eine Alchemie, die trotz ihrer Einzigartigkeit so alt ist wie die moderne Welt selbst.<sup>28)</sup>

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

Ich danke Hannah Feldman für ihr scharfes Auge bei der Kritik früherer Versionen dieses Essays, Mark Bradford für seine grosszügige Gesprächsbereitschaft sowie Emilie Boone, Scott Briscoe und Akili Tommasino für ihre unschätzbare Unterstützung bei den Recherchen.

- 1) Bradford, zitiert in: Carol S. Eliel, «Dynamism and Quiet Whispers: Conversations with Mark Bradford», in Christopher Bedford, *Mark Bradford*, Wexner Center for the Arts, Columbus, Ohio; Yale University Press, New Haven 2010, S. 57.
- 2) Steven Nelson, «Mark Bradford's Allegorical Impulse», in *Mark Bradford*, Sikkema Jenkins & Co., New York 2006, S. 8.
- 3) The Home Depot: Gigantische Baumarktkette in den USA.
- 3) Hierzu verweise ich auf Hilton Als, «Darkness Visible», <http://www.newyorker.com/online/blogs/hiltonals/> 2008/02/darkness-visibl.html. 5. Februar 2008; Carolee Thea, «Profile: Mark Bradford», *Art Asia Pacific*, Nr. 40 (Frühjahr 2004): S. 28–29; Doryun Chong, «Mark Bradford», in Doryun Chong und Yasmil Raymond, *Brave New Worlds*, Walker Art Center, Minneapolis 2007, S. 53; Trevor Schoonmaker, «Hot Comb», *One World*, September 2002: S. 122; Kathryn Brown, «The Artist as Urban Geographer: Mark Bradford and Julie Mehretu», *American Art*, Nr. 24 (Herbst 2010): S. 100–113; Carter E. Foster, *Neither New Nor Correct*, Whitney Museum of American Art, New York 2007; Christopher Bedford, «Against Abstraction», in *Mark Bradford*, 2010, S. 7–29; Mark Bradford, Telefongespräch mit dem Autor vom 27. April 2011.
- 4) Malik Gaines, «The Artist Formerly Known as Mark Bradford», in *Mark Bradford: Merchant Posters*, Gregory R. Miller & Co., New York/Aspen Art Museum, Aspen 2010, S. 28.
- 5) Vgl. Bradfords Bemerkungen in Charmaine Picard, «It's a Complex Conversation and There's No Closure», *Art Newspaper*, Mai 2010: S. 28.
- 6) Für Beispiele in dieser Richtung, siehe Jaleh Mansoor, «Mark Bradford: Wexner Center for the Arts Columbus, Ohio», *Artforum*, November 2010: S. 258; Morgan Falconer, «Morgan Falconer on Mark Bradford at Sikkema Jenkins, New York», [http://www.saatchi-gallery.co.uk/blogon/2008/01/morgan\\_falconer\\_on\\_mark\\_bradfo.php](http://www.saatchi-gallery.co.uk/blogon/2008/01/morgan_falconer_on_mark_bradfo.php), 24. Januar 2008. Für eine Kritik beider Haltungen zur afroamerikanischen Kunst, vgl. Huey Copeland, «Bye, Bye Black Girl: Lorna Simpson's Figurative Retreat», *Art Journal* 64, Nr. 2 (Sommer 2005): S. 62–77.
- 7) Nelson, S. 10. Craig Owens, «Der allegorische Impuls: Zu einer Theorie des Postmodernismus», in *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*, Bd. 2, hg.v. Charles Harrison und Paul Wood, deutsche Redaktion Sebastian Zeidler, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2003, S. 1308–1317. (Engl. Originalausgabe in *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*, hg.v. Scott Bryson et al., University of California Press, Berkeley 1992, S. 52–69.)
- 8) Nelson, S. 10. Zu Hains' und Villeglés Leistung, siehe Hannah Feldman, «Of the Public Born: Raymond Hains and La France déchirée», *October*, Nr. 108 (Frühjahr 2004): S. 73.
- 9) Feldman, S. 75.
- 10) Feldman, S. 93–94. Hinsichtlich dieses Aspekts der Geschichte der Décollage wird Bradfords Kunst kaum diskutiert. Eine löbliche Ausnahme bildet Philippe Vergne, «No More Fire, the Paper Next Time», in *Mark Bradford: Merchant Posters*, S. 20.
- 11) Mark Bradford, im Telefongespräch mit dem Autor, 27. April 2011.
- 12) Ebenda.
- 13) Mark Bradford, zitiert in Ernest Hardy, «The Eye of L.A.: Mark Bradford», *West*, 11. Juni 2006, S. 18. Für eine erhellende Interpretation dieser Werke im Hinblick auf Jacques Derridas Begriff der Hantologie (in dessen Schrift Marx' Gespenster)



siehe Michael Wilson, «Mark Bradford: Sikkema Jenkins & Co», *Artforum*, April 2008: S. 369–370.

14) Hier stütze ich mich auf die unverzichtbare Publikation von Robert Gooding-Williams, *Reading Rodney King, Reading Urban Uprising* (Routledge, New York 1993), und auf ein Gespräch mit dem Künstler vom 27. April 2011.

15) Orlando Patterson, *Slavery and Social Death: A Comparative Study*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1982, S. 1–14.

16) Zu diesen Werken siehe: Jennie Klein, «Performance, Post-Border Art, and Urban Geography», *PAJ* 86 (2007): S. 35; Thelma Golden «Interview with Mark Bradford», [http://www.worldclass-boxing.org/exhibit\\_mbradford.php](http://www.worldclass-boxing.org/exhibit_mbradford.php), 23. Oktober 2006; Christopher Knight, «Mark Bradford Examines Life Viewed through Today's Technology», *Los Angeles Times*, <http://www.calendarlive.com/galleriesandmuseums/cl-et-bradford2apr020,1558273.story>, 2. April 2008.

17) Craig Owens, «Earthwords», in *Beyond Recognition*, S. 40–51.

18) Robert Smithson, «Spiral Jetty», in *Robert Smithson: Gesammelte Schriften*, hg. v. Eva Schmidt und Kai Vöckler, Kunsthalles Wien/Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2000, S. 176–184, Zitat: 183–184.

19) Die schärfste Analyse der Beziehung zwischen Identität und Ort in der zeitgenössischen Kunst liefert nach wie vor Miwon Kwon, *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, MIT Press, Cambridge, Mass., 2002.

20) Vergleiche dazu die Bemerkungen des Künstlers in: Bradford, S. 23–24, sowie Brian Keith Jackson, «How I Made It: Mark Bradford», *New York Magazine*, <http://nymag.com/arts/features/37954/>, 24. September 2007.

21) Meine Anführung der Historienmalerei in diesem Zusammenhang stützt sich auf Anne M. Wagner, «Warhol Paints History, or Race in America», *Representations*, Nr. 55 (Sommer 1996): S. 98–119.

22) Vergleiche die Bemerkungen des Künstlers dazu in: Picard, S. 48.

23) Jacques Lacan, «Linie und Licht», in *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse: Das Seminar Buch XI*, hg. v. Jacques-Alain Miller, deutsche Ausgabe: Norbert Haas und Hans-Joachim Metzger, Quadriga-Verlag, Weinheim, Berlin 1987, S. 97–111, Zitat: 106. Für weitere Auseinandersetzungen mit Bradford in dieser Richtung, siehe Richard Shiff, «Move with Chance», S. 92, und Katy Siegel, «Somebody and Nobody», S. 103–120, in *Mark Bradford*, 2010.

Sozius bezeichnet bei Deleuze und Guattari einen spezifischen Gesellschaftsorganismus bzw. das kapitalistische Gesellschaftsgefüge.

24) Mark Bradford, zitiert in Hardy, S. 20 (vgl. Anm. 13).

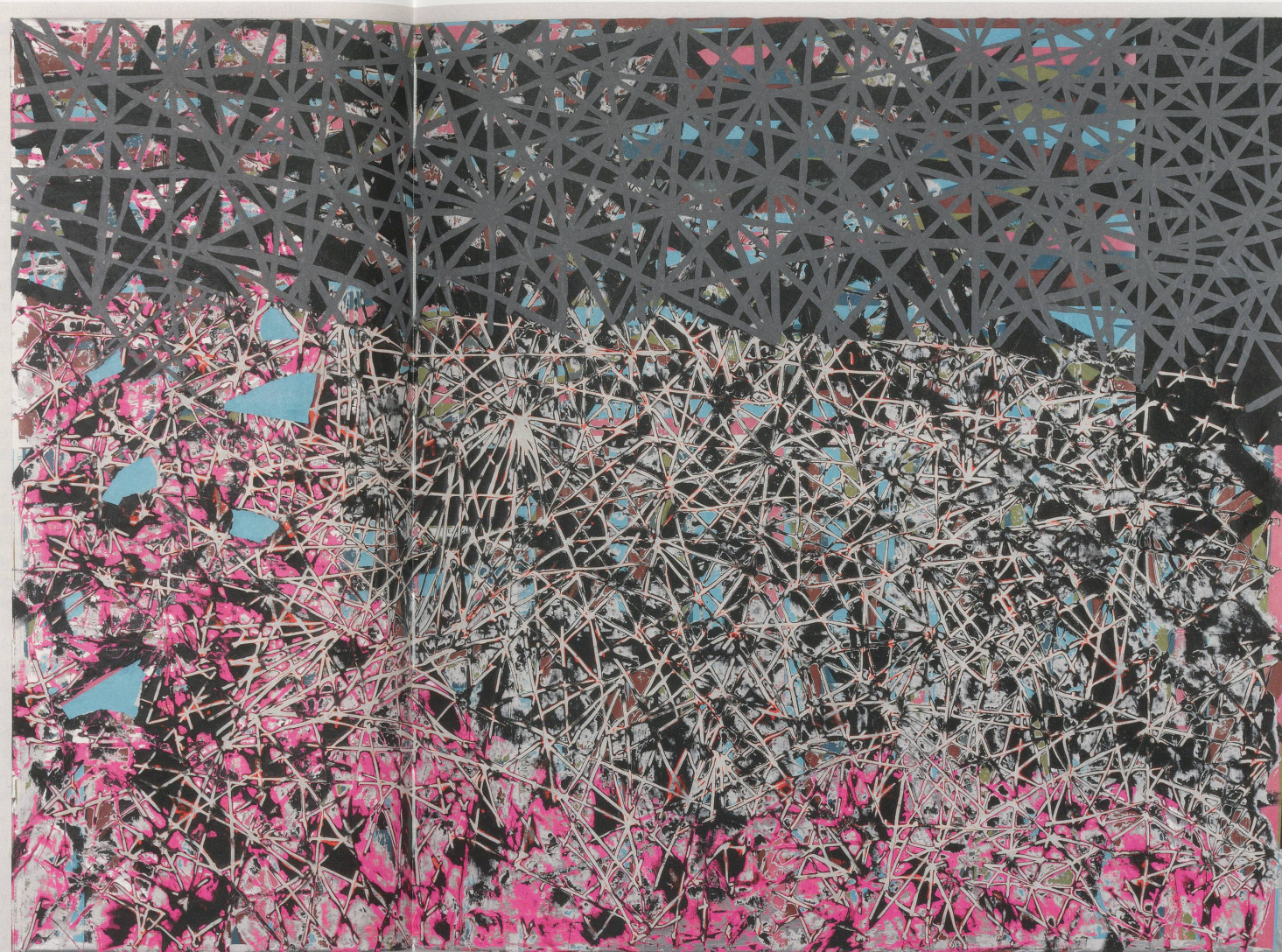
25) William Pietz, «The Problem of the Fetish, I», *Res*, Nr. 9 (Frühjahr 1985): S. 5–17.

26) Clement Greenberg, «Avantgarde und Kitsch», in *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, hg. v. Karlheinz Lüdeking, übers. v. Christoph Hollender, Verlag der Kunst, Dresden 1997, S. 29–55, Zitat: 37.

27) Irie Jones, <http://cultureserve.net/blog/2008/06/01/art-culture-diaries-prospect1-new-orleans/>, 1. Juni 2008.

28) Für eine entsprechende Darstellung der Zusammenhänge zwischen Schwarz-Sein, Auf-der-Flucht-Sein und Fetischismus, siehe Huey Copeland, «Glenn Ligon and Other Runaway Subjects», *Representations*, Nr. 113 (Winter 2011): S. 73–110.

MARK BRADFORD, HE BARKED JUST LIKE A WATCHDOG, 2011, mixed-media collage on canvas, 102 x 144" /  
ER BELLTE GENAU WIE EIN WACHHUND, Collage, verschiedene Materialien auf Leinwand, 259,1 x 365,8 cm.





EDITION FOR PARKETT 89

MARK BRADFORD

THE ONCE AND FUTURE KING, 2011

Knife with metal blade in stone,  
approx.  $6 \frac{3}{4} \times 4 \frac{3}{4} \times 10 \frac{1}{2}$ ", 7 lb.  
Production by Barnacle Bros, Los Angeles.  
Ed. 35/XX, signed and numbered certificate.

Messer mit Metallklinge in Stein,  
ca. 17 x 12 x 26,5 cm, 3 kg.  
Produktion: Barnacle Bros, Los Angeles.  
Auflage 35/XX, signiertes und nummeriertes Zertifikat.







# OSCAR TUAZON

OSCAR TUAZON, *THE TREES*, 2011, *para-pavilion*, Venice Biennale / *DIE BÄUME*, *Para-Pavillon*...

(ALL PHOTOS: COURTESY OF THE ARTIST AND GALERIE BALICE HERTLING, PARIS; GALERIE PRESENTHUBER, ZÜRICH;  
MACCARONE, NEW YORK; STANDARD, OSLO, AND JONATHAN VINER, LONDON)







PHILIPPE PIROTTE

# A Palpable Miss

*Think of subletting someone's apartment. How can you get rid of the fellow when he is in every piece of furniture, every arrangement? Do you like living with him? Imagine it unfurnished. What would you do—buy some things (if so, what style?), scrounge some off the streets, ask your relatives or friends (which will remind you of them...)? Perhaps live without furniture, instead.*

—Allan Kaprow, *Push and Pull: A Furniture Comedy for Hans Hofmann* (1963)

Oscar Tuazon is not merely interested in the possibility of structural failure but wants to make such failure present in the work, palpable, real. He follows intuitively the disruptive impact his sculptures have on the space around them—how they literally eat space. Working with entropic characteristics of natural materials, he aims to make something that is alive, and consequently seen in the process of dying. Even if Tuazon tends to refuse suggestions of narrative and context, one can sense in relation to his work a definite kind of sci-fi dystopia—not of a future society but of the present ailing system, that might be seen as a hemorrhaging spacecraft, nearing complete annihilation as its inhabitants flee.

For his 2010 exhibition at Kunsthalle Bern, Tuazon built a single construction encompassing all of the galleries. The multi-room sculpture consists of a modular structure of wooden beams that repeats five times so as to interact with the architecture in progressively complex ways, based on geometries that spread, stretch, and unfold across the entire space of the museum. When the beams come to walls, the walls are cut and the beams pierce through. Anything in the architecture that obstructs the logic of the sculpture's progression is forced to submit. Visitors may be reminded of Sol LeWitt's 1972 exhibition at Kunsthalle Bern featur-

---

PHILIPPE PIROTTE is Director of Kunsthalle Bern in Switzerland. He is the founding director of Objectif Exhibitions in Antwerp and a senior advisor at Rijksakademie Amsterdam.

OSCAR TUAZON, UNTITLED, 2010, Douglas fir,  
steel, installation view Kunsthalle Bern /  
OHNE TITEL, Douglasie, Stahl, Installationsansicht.



OSCAR TUAZON, *UNTITLED*, 2010, douglas fir, steel, installation views Kunsthalle Bern /  
OHNE TITEL, Douglasie, Stahl, Installationsansichten.



ing grid-shaped sculptural modules. Tuazon uses a similar module as his starting point, enhancing its size, and he pursues its repeating and progressing logic to the point of absurdity by insisting, as does LeWitt, on logic, with disregard for everything else. In a way, he works blindly.

One of Tuazon's basic strategies is for the work to be created on site. In the case of his Kunsthalle Bern installation, however, Tuazon is more intent on denying the site, annihilating the existing space. He comes to the site and stays for days, even weeks; he lives in the exhibition space, fully occupying it. How the work functions and what it looks like, to a large extent, comes from this fact. Or, to put it in the artist's own words, "my basic working template is always 'move into a space, fill it up, push it till something goes wrong.'"<sup>1)</sup>

For Tuazon, a building is defined by what happens within it, not by the way it is designed. He is interested in how a particular way of living within a building's interior can alter the space around its exterior, which recalls the famous happening by Allan Kaprow, *PUSH AND PULL: A FURNITURE COMEDY FOR HANS HOFMANN* (1963). In this work, Kaprow intended to alter an existing space from one mood and character to another. It is therefore crucial that Tuazon develop a relationship to the people that inhabit the space he is working in, and that none of these people—curators, staff, technicians—are any more informed than he as to what the project will look like in the end.

Even if there's no formal audience present to witness Tuazon at work on an installation, there is, like in a happening, a collaborative "performative" aspect to the work, a jumping into a relatively unknown mental space in order to conceive, develop, conduct, and install the piece. These different actions are squeezed in in a very short time, during which all sorts of



things begin to overlap and cohere. All of the mistakes—the whole messy process of making the work—are visible in the final piece.

Tuazon does not make models, or computer renderings, hardly a rudimentary sketch. Nor has he ever had a traditional studio practice. There is no possibility for a sanitized, impersonal execution of a concept, and in this sense, Tuazon's mentality and the experience of his installation is very different from that of a minimalist or conceptualist. But this break from minimalism/conceptualism is also seen in other ways. For example, Tuazon sees himself as an artist who thinks with his hands, and this highlights how different he is from an artist or

designer who outsources a work's fabrication and manual labor. Clearly the production process takes precedence over everything; his work stems entirely from his intense engagement with whatever specific conditions he finds himself in. "...there are all kinds of social, economic, and physical forces that intersect a particular project and leave their marks on it. But I really don't trust the declarative potential of an artwork."<sup>2)</sup> It may just be that Tuazon enjoys the pressure, the challenge, the sense of conquest, sexual tension, of working on site. He even uses the exhibition's timeline and budget as a restraint, as a form of upping the ante, problem solving as something to rub up against: "That's what I learned from working in architecture, and in construction—the work is always contingent on the conditions of production. Architecture is a process of adaptation. You try to find the limits of the budget, the limits of the site, what the people you're working with are capable of..."<sup>3)</sup>





As architectural as his work may seem, Tuazon doesn't consider it to be architecture or even a metaphor for architecture, though he does seem to wonder what would happen if an artwork were to create new problems for a building and what might happen if the existing gallery structure were to adapt, to re-engineer itself, in order to accommodate a work. He does not see it as a possibility to work architecturally in an exhibition space, because, as he says:

*All of the problems that architecture needs to solve have already been solved: there's already a roof overhead; a heating system; plumbing; walls and a floor. The functional imperative of architecture is what's interesting about it, and when those problems are solved what are you left with? You can make models, prototypes, you can test things out, but you can't recreate the urgency of having to solve a real problem.*<sup>4)</sup>

In the case of his exhibition at Kunsthalle Bern, Tuazon wanted to treat the building as a whole, to make a work that would occupy the entire space and be seen in all of the galleries simultaneously. At the same time, he wanted to attack the building, or the idea at least of there being a specific kind of space to view art—the idea that any building can ever accommodate an artwork. So his solution was to cut through the walls when they got in the way: “What was interesting about working at the Kunsthalle,” says Tuazon, “was to trace the very early stages of a modern notion of what an exhibition space should look like.”<sup>5)</sup>

Designed in 1911 and built in 1917, the Kunsthalle's interior reveals the vestiges of domestic life. The galleries have a layout that recalls a bourgeois home, with an entry hall, a dining room, a sitting room, and bedrooms, all with natural light and an assortment of quietly opulent detailing, even as its walls were enlarged and expanded to hold paintings. Presumptions about what an exhibition space is or should be have changed radically since the time of the Kunsthalle's construction, but the problems Tuazon locates in these spaces have remained consistent. The rooms function as empty spaces—this is their identity and over the years it has essentially remained unchanged. Tuazon addresses this aspect from a physical standpoint, as he works to create significant structural problems for the building itself. For him, the objective of making an artwork that requires some re-engineering of the building is a way of turning the tables.

The project for Bern succeeds because the structure has a dynamic relationship to the Kunsthalle itself. On the one hand, there is an aggressive insistence on autonomy, on what the work wants to be on its own terms. But there is also an acknowledgment of the fact that the sculpture is too big for any one room and too big for the entire building. The work, or the space of the work, does not stand on its own, physically or mentally, and so it doesn't occupy its own territory, but uses another territory as its support. Consider, for instance, the bearing capacity of the floors and the height of the doors: “The moment I knew it was working, which was also the scariest moment of the installation, was when the engineer told us that we had reached the floor's maximum load.”<sup>6)</sup>

1) Oscar Tuazon in Conversation with Chiara Parisi, Sandra Patron, and Philippe Pirotte in *Oscar Tuazon, I Can't See* (Paris: Paraguay Press & Do.Pe Press, 2010), p. 235.

2) Ibid., p. 239.

3) Ibid., p. 237.

4) Ibid., p. 235.

5) Ibid.

6) Ibid., p. 236.



OSCAR TUAZON and ELIAS HANSEN, DAYBREAK STAR, 2010, oak trunk, steel / MORGENGRAUENSTERN, Eichenstamm, Stahl.





PHILIPPE PIROTTE

# Ein offensichtlicher Fehlschlag

*Stell' dir vor, du untervermietest eine Wohnung. Wie kann man den Typen je loswerden, wenn er in jedem Möbelstück, in jedem Arrangement steckt? Gefällt dir das Zusammenleben mit ihm? Stell' dir die Wohnung unmöbliert vor. Was würdest du tun: einige Sachen kaufen (und wenn ja, in welchem Stil?), das eine oder andere von der Strasse abstauben, deine Verwandten oder Freunde fragen (was wird dich an sie erinnern?)... Vielleicht stattdessen ohne Möbel leben.*

– Allan Kaprow

Oscar Tuazon interessiert sich nicht bloss für die Möglichkeit des statischen Versagens, sondern will ein solches Versagen im Werk greifbar, konkret machen. Er verfolgt instinktiv die zerstörerische Wirkung seiner plastischen Arbeiten auf deren Umraum: wie sie buchstäblich Raum fressen. Indem er mit den entropischen Eigenschaften natürlicher Materialien arbeitet, will er etwas schaffen, das lebendig und mithin im Vorgang des Sterbens zu sehen ist. Auch wenn Tuazon Andeutungen von Narrativem und Kontextbezogenem meist verweigert, haftet seinem Werk ein eindeutiger Hauch von Science-Fiction-Antiutopie an – nicht der einer zukünftigen Gesellschaft, sondern der gegenwärtigen maroden Ordnung, wie ein ausblutendes Raumschiff, dessen Bewohner fliehen, da es sich der vollständigen Vernichtung nähert.

Für seine Ausstellung 2010 in der Kunsthalle Bern errichtete Tuazon eine einzige Konstruktion, die sämtliche Ausstellungsräume erfasst. Die mehrräumige Plastik besteht aus einem modularen Holzbalkengefüge, das sich fünf Mal wiederholt und dabei in einer zunehmend komplexen, auf sich quer durch den gesamten Museumsraum ausbreitenden und entfalten

---

PHILIPPE PIROTTE leitet die Kunsthalle Bern. Er ist Gründungsdirektor der Objectif Exhibitions in Antwerpen und im Beirat der Rijksakademie Amsterdam.





OSCAR TUAZON, MY MISTAKE, 2010, pine, steel, installation view ICA London / MEIN FEHLER, Pinie, Stahl, Installationsansicht.



OSCAR TUAZON, *MY MISTAKE*, 2010,  
pine, steel, installation view ICA London /  
MEIN FEHLER, Pinie, Stahl, Installationsansicht.

tenden Geometrien beruhenden Art und Weise mit der Architektur interagiert. Wo die Balken auf Wände stossen, sind die Wände aufgebrochen und die Balken durchstossen sie. Alles, was an der Architektur sich dem logischen Verlauf der Plastik in den Weg stellt, wird gezwungen, sich diesem zu unterwerfen. Besucher mögen sich an Sol LeWitts Ausstellung aus dem Jahr 1972 erinnern fühlen, die sich um rasterförmige plastische Module drehte. Tuazon dient ein ähnliches Modul als Ausgangspunkt, allerdings in vergrössertem Massstab, und er folgt dessen Logik der Wiederholung und des Fortschritts bis hin zum Absurden, indem er eben, wie LeWitt, auf dieser Logik beharrt und sich dabei über alles andere hinwegsetzt. In gewisser Weise arbeitet er blind.

Es gehört zu Tuazons Grundstrategien, eine Arbeit vor Ort entstehen zu lassen. Im Fall seiner Installation in der Kunsthalle richtete sich Tuazons Augenmerk allerdings eher darauf, den Ort zu negieren, den bestehenden Raum zu zerstören. Er kommt zu dem Ort und hält sich dort tage- oder gar wochenlang auf; er lebt in dem Ausstellungsraum, nimmt diesen ganz ein. Und das wiederum bestimmt zu einem grossen Teil, wie die Arbeit funktioniert und wie sie aussieht. Oder, wie es der Künstler selbst ausdrückt: «Das Grundprinzip meiner Arbeit besteht immer wieder darin, in einen Raum einzuziehen, diesen auszufüllen, ihn zu forcieren, bis etwas schiefgeht ...»<sup>1)</sup>

In Tuazons Augen wird ein Gebäude dadurch definiert, was in seinem Innern passiert, und nicht durch seine äussere Gestaltung. Ihn interessiert, wie eine bestimmte Art, im Innern eines Gebäudes zu leben, den diesen aussen umgebenden Raum verändern kann, was an Allan Kaprows berühmtes Happening *PUSH AND PULL: A FURNITURE COMEDY FOR HANS HOFMANN* (Stossen und Ziehen: Eine Möbel-Komödie für Hans Hofmann, 1963) erinnert.





Bei dieser Arbeit ging es Kaprow darum, einen Wechsel in Stimmung und Charakter eines bestehenden Raumes herbeizuführen. Es ist für Tuazon daher entscheidend, eine Beziehung zu den Leuten aufzubauen, die den Raum bewohnen, in dem er arbeitet. Und dass diese Leute – Kuratoren und sonstiges Personal – so wenig wie er wissen, wie das Projekt am Ende aussehen wird.

Selbst wenn es kein Publikum gibt, das Tuazon bei der Arbeit an einer Installation zusieht, eignet dem Werk doch, ähnlich einem Happening, ein gemeinschaftlicher «performativer» Aspekt, ein Eintauchen in einen relativ unbekannten geistigen Raum, um die Arbeit zu konzipieren, näher auszuarbeiten, durchzuführen und zu installieren. Diese verschiedenen Handlungen sind in einen sehr kurzen Zeitraum hineingezwängt, in dessen Verlauf sich alles Mögliche nach und nach überschneidet und in einen Zusammenhang rückt. Sämtliche Fehler – der ganze chaotische Schaffensvorgang – sind in der endgültigen Arbeit sichtbar.

Tuazon macht keine Modelle oder Computerdarstellungen, ja kaum eine rudimentäre Skizze. Eine herkömmliche Atelierpraxis hat er nie gekannt. Die Möglichkeit einer gesäuberten, unpersönlichen Ausführung eines Konzeptes gibt es nicht, und so gesehen sind Tuazons Mentalität und die Art und Weise, wie wir seine Installationen erleben, ganz anders als bei einem Minimalisten oder einem Konzeptkünstler. Dieser Bruch mit Minimalismus beziehungsweise Konzeptualismus zeigt sich auch in anderer Weise. So versteht sich Tuazon als ein Künstler, der mit den Händen denkt. Dies macht deutlich, wie sehr er sich von einem Künstler oder Designer unterscheidet, der die Herstellung seines Werkes und die Handarbeit anderen überlässt. Der Schaffensvorgang hat offensichtlich Vorrang vor allem anderen: Seine Arbeit ergibt sich ganz und gar aus der intensiven Auseinandersetzung mit den jeweiligen Gegebenheiten, die er vorfindet. «...es gibt alle möglichen gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und physischen Kräfte, die in ein bestimmtes Projekt hineinspielen und ihre Spuren darin hinterlassen. Aber ich misstrauere dem Aussagepotenzial eines Kunstwerkes.»<sup>2)</sup> Vielleicht genießt Tuazon einfach den Druck, die Herausforderung, das Gefühl des Eroberns, die sexuelle Spannung der Arbeit vor Ort. Er arbeitet sogar mit den Termin- und Etatvorgaben der Ausstellung als Zwänge, gewissermassen um noch eins draufzulegen: Problemlösen als etwas, um sich daran zu reiben. «Das ist etwas, was ich von der Arbeit im Bauwesen gelernt habe: Die Arbeit ist stets abhängig von den Bedingungen der Produktion. Es ist ein Prozess der Anpassung. Man versucht, die Grenzen des Etats, die Grenzen des Ortes auszuloten, herauszufinden, wozu die Leute, mit denen man arbeitet, fähig sind ...»<sup>3)</sup>

So architektonisch sein Werk erscheinen mag, versteht Tuazon seine Arbeit doch nicht als Architektur oder auch nur als eine Metapher für Architektur – dies obwohl er sich zu fragen scheint, was geschehen würde, wenn ein Kunstwerk neue Probleme für ein Gebäude aufwirft, und was passieren könnte, würde das bestehende Ausstellungsgebäude sich anpassen, sich selbst überarbeiten, um ein Werk aufzunehmen. Er versteht es nicht als eine Möglichkeit, sich in einem Ausstellungsraum architektonisch zu betätigen, denn, so sagt er:

*Sämtliche Probleme, die die Architektur lösen soll, sind bereits gelöst worden: Es gibt bereits ein Dach über dem Kopf, ein Heizsystem, Rohrleitungen, Wände und ein Fussboden. Das Gebot der Funktionsfähigkeit ist das, was an der Architektur interessant ist, und wenn die betreffenden Probleme einmal gelöst sind, was bleibt einem dann noch übrig? Gewiss, man kann Modelle oder Prototypen machen, man kann Dinge durchtesten, doch der zwingende Druck, ein konkretes Problem lösen zu müssen, lässt sich nicht wiederherstellen.*<sup>4)</sup>

Im Fall seiner Ausstellung in der Berner Kunsthalle wollte sich Tuazon mit dem Gebäude als Ganzes auseinandersetzen und eine Arbeit schaffen, die den gesamten Raum einnehmen



OSCAR TUAZON and ELIAS  
HANSEN, KODIAK, 2008,  
installation view /  
Installationsansicht  
Seattle Art Museum.



würde und in allen Ausstellungsräumen gleichzeitig zu sehen wäre. Zugleich wollte er das Gebäude attackieren, oder zumindest die Vorstellung, dass es einen bestimmten Raum gebe, der für die Betrachtung von Kunst vorgesehen sei, also die Vorstellung, dass ein Gebäude überhaupt jemals ein Kunstwerk beherbergen könne. Dementsprechend bestand seine Lösung darin, die Wände, wenn sie sich in den Weg stellten, zu durchbrechen: «Das Interessante an der Arbeit in der Kunsthalle war», so Tuazon, «den Anfangsstadien einer modernen Vorstellung davon, wie ein Ausstellungsraum aussehen sollte, nachzuspüren.»<sup>5)</sup>

Die 1911 entworfene und 1917 erbaute Kunsthalle weist im Innern die Spuren häuslichen Lebens auf. Die Anordnung der Ausstellungsräume erinnert an eine grossbürgerliche Wohnung mit Vestibül, Speisezimmer und Schlafräumen, jeweils mit natürlichem Licht und verschiedenen diskret opulenten Verzierungen, auch wenn die Wandflächen vergrössert wurden, um Gemälden Platz zu bieten. Die Vorstellungen davon, was ein Ausstellungsraum ist oder zu sein hat, haben sich seit dem Bau der Kunsthalle radikal verändert, die Probleme aber, die Tuazon in diesen Räumen findet, sind die gleichen geblieben. Die Räumlichkeiten funktionieren als leere Räume: Darin besteht ihre Identität und daran hat sich über die Jahre hinweg nichts Wesentliches geändert. Tuazon geht diesen Punkt von einem physikalischen Standpunkt aus an, indem er mit seiner Arbeit erhebliche statische Probleme für das Bauwerk selbst schafft. Diese Absicht, ein Kunstwerk zu schaffen, das eine gewisse Umarbeitung des Gebäudes nötig macht, ist für ihn eine Methode, den Spiess umzudrehen.

Das Berner Projekt gelang, weil zwischen Tuazons Konstruktion und der Kunsthalle selbst eine dynamische Beziehung bestand. Auf der einen Seite gab es ein aggressives Beharren auf Autonomie, also auf der Eigenständigkeit des Werkes. Gleichzeitig aber das Eingeständnis, dass die Plastik für einen einzigen Raum, ja für das gesamte Gebäude zu gross war. Das Werk – beziehungsweise der Raum des Werkes – steht nicht für sich (weder materiell noch geistig)



OSCAR TUAZON and ELIAS HANSEN, WILLIN, 2008, C-print, rear-mounted on Perspex, 8 x 10" /  
C-Print, rückseitig auf Perspex aufgezogen, 20,2 x 25,4 cm.



und nimmt also nicht sein eigenes Territorium ein, sondern benutzt ein anderes Territorium als seinen Träger. Man bedenke etwa die Belastungsfähigkeit der Fußböden und die Höhe der Türen: «Der Augenblick, da ich wusste, dass es funktioniert – und das war gleichzeitig der beängstigendste Moment der Installation –, war, als der Baustatiker uns sagte, wir hätten die maximale Fußbodenbelastung erreicht.»<sup>6)</sup>

(Übersetzung: Bram Opstellen)

1) Oscar Tuazon im Gespräch mit Chiara Parisi, Sandra Patron und Philippe Pirotte, in: *Oscar Tuazon, I Can't See*. Paraguay Press & Do.Pe Press, Paris 2010, S. 235.

2) Ebenda, S. 239.

3) Ebenda, S. 237.

4) Ebenda, S. 235.

5) Ebenda.

6) Ebenda, S. 236.



OSCAR TUAZON & K8 HARDY

# Hard Work

Oscar Tuazon: What's it like for you to do a performance? I don't do performance at all really.

K8 Hardy: I do it way less now. I was performing too much for a while and I felt so used. You can become a party clown, and everyone's asking for favors and wants a performance, and it becomes really gross. And you never get paid, of course.

O: They want you to perform at their kid's birthday parties, right?

K8: Pretty much, like, can you do a performance at our random opening? No. I cannot.

O: I was going to say that I don't do performance, but my work has always been really physical, manual labor. And, you know, leaving an actual trace of my body, a handprint in the concrete. There's an aura that attaches to those indexical gestures you could say.

K8: In your work, you can see that you really did work. Hard work. That's something that I think is really intense, that your work was so labor intensive. I like that it comes through.

O: It's a struggle! Having that physical effort as such a big part of the work prevents it from becoming just

an idea. But sometimes I want to resist making this kind of spectacular physical gesture because that's what is expected of me. Besides, I'm getting old, you know, my knee is acting up.

K8: I got so sick that I actually couldn't do any performance for a while. I was in bed for a year or so. Now I'm hyper-aware, I have to be strategic about what I'm able to do. I can't be as spontaneous or work as hard without making myself sick. But I also think it hasn't changed my work in a negative way. I've actually been more thoughtful and more deliberate because I've had to be.

O: Do you say no to stuff? I'm always saying yes.

K8: Because we're hungry. It's hard to say no.

O: It's really hard to say no. For me it's from all those years living in New York, freelancing, and literally never knowing when I would ever see work again. And I've just taken the same approach when I get invited to do a show. There's no backup plan.

K8: I don't have my rent for next week.

O: Tell me about W.A.G.E.\*

K8: Okay! Well, some people are really appalled by the idea of paying artists, or they're like, "oh, now is not the time, it's the recession." No, now is the time. We have to do it. If we're working with your institution on this day, at least help us buy lunch. Because

---

K8 HARDY is a video, film, print, and performance artist based in Brooklyn, NY.





most artists actually can't afford to eat in their fancy neighborhood. These days they think you are getting paid in exposure. But exposure doesn't buy you groceries. We're talking about these institutions simply paying for your services rendered. Which is the standard; people usually get paid for the work you enlist them to do.

O: That's so fucking basic, though. The Palais de Tokyo gave me 300 euros for production and tried to charge me 1000 euros for documentation of my work!

K8: The New Museum too. The New Museum published a book for a show—that I wasn't even in—and used my photos without my permission! And I had no recourse in the U.S. There are so few protections for artists in the U.S. that it blows my mind. The copyright laws are written to protect businesses, not artists. It's very disturbing. I think things are really out of hand with some of these huge non-profit museums, existing under the moniker of educational institutions, whose budgets do not favor the artists they work with. W.A.G.E. is asking for artist fees because we're taking a shift off our job, or we turned down a freelance job, or whatever. I mean I don't think everyone understands how real the need for a fee is in order to keep the playing field level. It's a good time

K8 HARDY, *BLUE TRIPTYCH*, *Position Series*, 2011, photographic prints, 20 <sup>3</sup>/<sub>8</sub> x 31 <sup>1</sup>/<sub>8</sub> x 1 <sup>1</sup>/<sub>2</sub>" each / *BLAUES TRIPTYCHON*, *Prints*, je 53 x 79 x 4 cm.

(PHOTOS K8 HARDY COURTESY OF BALICE HERTLING GALLERY)

for institutions to become aware. They need artists and they need to enable us and understand that exposure is not a one-to-one economic exchange.

O: Well I think there's an assumption that just to have a show is such a privilege for an artist that you will subsidize it yourself. And that goes hand in hand with another thing: the whole structure of the art world is based on gambling.

K8: We talk about that a lot. Speculation and insider trading. It's illegal in every other market. I think some of the art market is hiding corrupt money for sure, and using overseas tax havens to do it. Let's have our next fair in the Caymans! It's not everyone of course, there are so many amazing collectors, but I think some sneaky stuff is happening. It's another level way beyond me but I'm suspicious.

O: I'm at a point where I don't have to work another job; I can support myself as an artist. Awesome, right? But I'm still always in the position of having to advance more money than I actually have on this weird



speculative promise that the value of the work will go up. And at the end of the day it's the artists who bear most of the risks.

K8: People are really delusional to think that artists' studios are businesses. We're not entrepreneurs. We just wanna live.

O: It makes me think of Andrea Fraser. When we were at the Whitney together, she was just doing that piece where she sold herself to a collector. But thinking back, that piece is a total distillation of an end-point of a kind of conceptual critical practice, right? And it's a fucking tragedy. It's an absolutely brutal, realist work, and I think it recognizes the limits of an artwork to actually do something in the world. To me, that was the end. I think for me it was the time when I stopped working with ideas, stopped trying to communicate anything really, and just decided to do whatever it is I do.

K8: Yes totally and it's about performance. The piece was really effective for me. The reality of the artist's position kind of broke my heart in a way but I understood it. It does feel like prostitution sometimes. And I think when you're doing a lot of performance, people want things from you and you make yourself so vulnerable and you open up and you give yourself in this way. It's not incongruous.

O: But I identify with that, at a certain level I do recognize myself as a whore. There's something really disgusting or hard to have to show that much of yourself. To me Fraser's piece was a kind of end-point, the absolute limit of something, even in a kind of scorched earth kind of way. What the fuck do you do after that? You know? But it's also just very pure and very honest—

K8: Well, I don't know about pure...

O: I'm always thinking about a kind of "architecture," which is just a polite way of saying, "thinking about other people's bodies." I've had sex on a few of my sculptures; other people have had sex on them. I mean, I think sculpture is kind of inherently sexy, just the way it relates to your body. Does that make sense? Do you think of your pictures as sexy?

K8: I don't personally think my pictures are sexy. Well, okay, a few of them are kinda hot! It's not my goal though. Sex is part of the subject matter, but not to produce an image to attract people, not to even

try to be sexy. I actually want to question power dynamics—like what authorizes this visual pleasure. I do like the idea that architecture is a way of thinking about other people's bodies. That makes sense. Doesn't that make your work a bit sadistic then?

O: Oh I don't know, I'd say it's actually masochistic. Or maybe that's just me. I don't feel like a project is any good unless I'm completely exhausted, busted-up, in physical pain. So lately I've been doing a series of really abstract, almost black sex photos. Somehow now on the internet it can feel really intimate, just like everyone wants to show each other how they have sex. I'm a major addict, of course. But making your own porn is even better than watching other people, this kind of onanistic relationship to the camera feels really mystical somehow. Do you ever photograph yourself having sex?

K8: I don't photograph myself having sex. I do look at porn and think a lot about this kind of exhibitionism. There are true exhibitionists in porn but then there is this amateur phenomenon of a sexual relationship to the camera that blows my mind sometimes. But it's not just porn; it's kids on the web casually recording themselves all the time. It's this kind of performance that you only used to see in angsty video art—talking to the camera—that is now so normal. I think young people feel really empowered by this relationship. I feel like a total amateur when I'm trolling YouTube.

O: One of the things I like a lot about your new photos is this feeling that the results are so casual, almost accidental. It's nice because I think you leave a lot of space in the photos; they feel really open.

K8: When I go out to shoot I just do it on the fly.

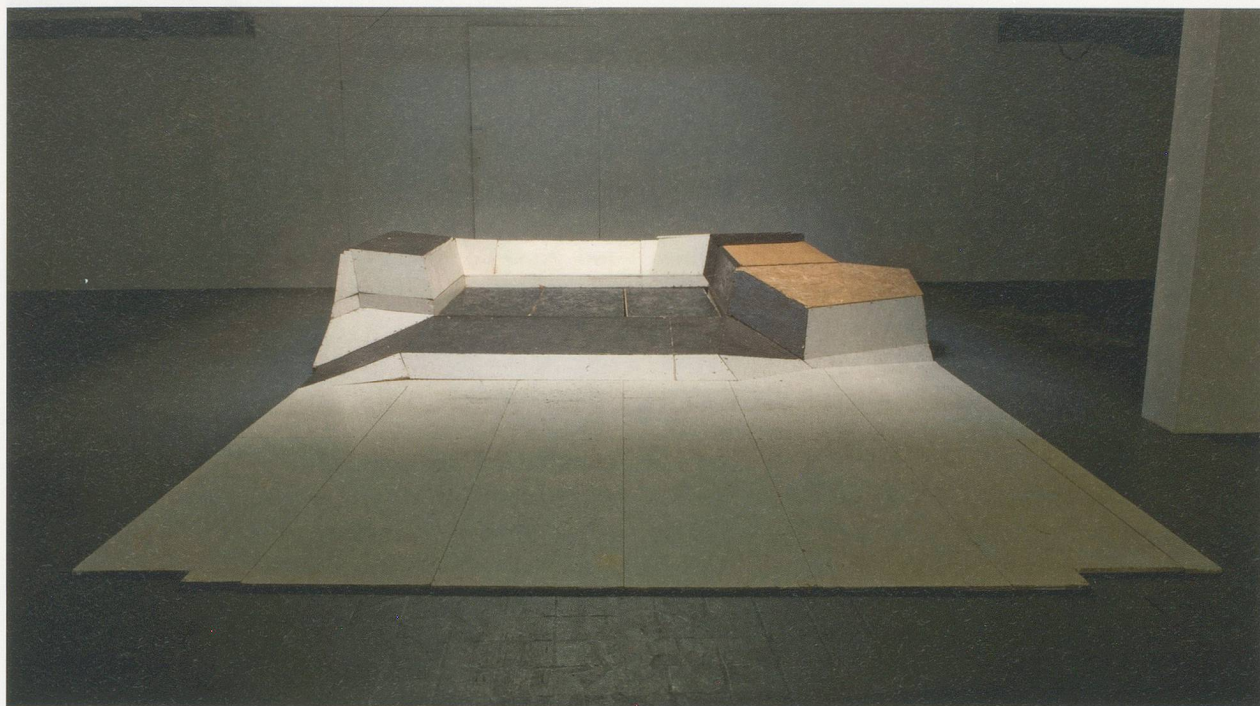
O: Do you ever reshoot things?

K8: No. And I only shoot like 10 or 15 photos for each photograph. I usually just set up the camera and have someone shoot it. Just whoever's around or whoever wants to do it. Just get my whole body in the frame. And later when I see what I have, I print it, re-crop it or zoom in on it, and I make it into what I need.

O: You just bring a bag of clothes?

K8: A bag of clothes, some wigs, a camera. And maybe some make-up. Maybe not. I'm successfully putting less and less effort into how I style or dress myself (laughs). At first there was a believability about the styling and the looks. But now the gesture of it is get-





OSCAR TUAZON, *BED*, 2010, OSB, steel, paint, exhibition view "Sex," Jonathan Viner Gallery, London /  
BETT, *Großspanplatte*, Stahl, Farbe, Ausstellungsansicht.

ting more and more... bold. Or simple, however you want to say it.

O: When you're naked it takes much less styling.

K8: Sometimes I just rely on the closet of whoever's around me. Or just a few good wigs. I usually shoot something if I'm traveling because the location is like an outfit I have to grab while I can. But this last time I shot a lot while traveling and all I could find was clown wigs. So this show is kind of a sad clown show. It kind of depressed me (laughing).

O: I just finished this project in Dallas—the idea was to build a huge concrete structure, lift it up, turn it over, and let it collapse under its own weight. Technically it was a failure. I mean, it didn't collapse. It's hard when things don't work out, but that's so important, right? That's the whole point of being an artist—it sure isn't about making objects.

K8: I know what you mean. I don't feel like my individual photographs I'm taking are successful alone, or singularly. Like in the way that you could say, "now

that's one great photograph." It's more about all of them together. I'm not sure if I should say this, but sometimes I feel like my photographs are like souvenirs and not super-compelling objects on their own. I fucking hate photography anyways!

O: I know what you mean. I feel like it's so sad to have to actually make something when really all you want to do is just... live.

K8: But the gallery is a place I want to work. I want to work in the streets, but I do want to work in the gallery too. Whatever it is we're doing here, having this conversation, I want to be doing that too. I understand that certain political artists feel that they have to reject certain locations and contexts but for me I just want to multiply the contexts.

O: Well each context is different. There are certain things you can only do in an exhibition, and certain things you can only do on the page.

K8: In Munich this woman critiqued me by saying, "I thought because you were a radical queer I would



walk into the gallery and the gallery would be turned upside down." I understood what she meant—that I was engaging with the gallery in this way that wasn't questioning the commercial context... But what I wanted to say was I don't want to turn this gallery upside down; they don't deserve that much of my effort. Yet I still want to participate even if it's not perfect.

O: That was a conversation we had a lot at the Whitney Program, I even forget what it's called, repressive tolerance? I just saw the "General Idea" show at Musée d'art Moderne. I didn't think it was a great art show—but I mean that as a compliment. It's like you say, a collection of souvenirs. You feel like you only ever get partial access to it because you get the impression that it was really all about these three guys hanging out. It doesn't work as an art show, but so what?

K8: That can be really exciting.

O: I think the work I identify with most gives you the feeling that you're missing something, that you don't understand what's going on. I've just been reading this Group Material book. It's hard because the kind of things they were fighting for and the things they were trying to do are so fucking incredible to me. That work was so vital at the time—particularly the way they were able to visualize and respond to the AIDS crisis. But somehow the topicality of that moment has passed, or changed, and so what's left in the work are the formal innovations. And in looking at it, you feel you're missing out on a lot. But let's face it, my work is basically just warmed-over minimalism. I just take the last idea from Sol LeWitt or Carl Andre or whoever and put my own spin on it.

K8: That's how I feel! I'm really not trying to be original. People say to me, aren't you worried someone has done this before? I'm like, hell no! They probably have... but I'm still gonna do it. It's sad because there's this sentiment that female self-portraiture has been wrapped up—that Cindy Sherman did it very well and that the book is closed. And also that it's so over and so embarrassing that all these young women are still putting themselves in front of a camera! I think it's sexist. It's not a problem when you're a young abstract painter—that's just seen as continuing this great lineage. But this is also why I was attracted to photographing myself because it felt

K8 HARDY, K8 WITH PHONE,  
Position Series 51, 2011,  
photographic print,  
20 <sup>5</sup>/<sub>8</sub> x 31 <sup>1</sup>/<sub>8</sub> x 1 <sup>1</sup>/<sub>2</sub>" /  
K8 MIT TELEFON,  
Print, 53 x 79 x 4 cm.



naughty and embarrassed people. And it does feel like playing with fire to actually engage visual pleasure and the male gaze, but I want to do it in order to take the conversation to another level. I'm working out with the problems.

O: I know that however much I would try to copy something it would still be mine. But this thing of trying to come up with an innovative form—I just think there are other things to think about. It can be a cube. A cube is fine.

K8: I think that, in a way, we're both kind of reacting to this fetishized radicalism of institutional critique. Like, I want to put things in frames. Maybe that's just specific to us.

O: But your frames are pink.

K8: I wanted to come up with a new idea for it.

O: White is so over. I think that within our lifetime, within the next twenty years or so, because of the way the system is becoming industrialized, that at a certain point an artist will die and the brand will continue after their death. But why not have the "house of Warhol," like in the fashion world, where they hire a young artist, aged twenty-two or so, to be just the designer for Warhol and to start the brand up again, start making paintings. That's too cynical, I guess, but it's fun to think about.

K8: Branding! It's scary and exciting to think about and manipulate. People's expectations about artists are weird. I feel like right now I'm preventing myself from saying really harsh things...

O: Go for it, we can always delete this later.

K8: Okay...

O: Do you think it's just a job to be an artist?



K8: I don't think it's just a job, because we have to do the work. We have to make our art.

O: You can't avoid that. But sometimes, when I'm feeling cynical, I feel like, yeah, it's just another job. It's at the point where there's such an industry and an apparatus around it that anyone could learn how to do it. There are certain codes: you have to play with it, be a little bit smart and a little bit crazy, but that's all stuff that can be learned. And it's basically another kind of job.

K8: I think what you're saying is a response to people fetishizing artists and thinking they're these special unique creatures that walk the earth. And this view turns really quickly into elitist rhetoric that we have to fight and insist that in fact we are not that special and yes, we are just doing our job. The job that god gave us. Haha!

O: In your press release for your last show at Reena Spaulings there's a great passage about being in a foreign city and having people treat you as such a celebrity and acting like they know you and stuff.

K8: It's alienating, you know?

O: It comes from an old-school aristocratic model of being an artist. Someone who didn't need to work but just wanted to be a flaneur or something like that. This romantic idea of a searcher or a wanderer.

K8: Totally. Other people's shit.

O: But at the same time, I feel like that is me, you know? I am just a wanderer. I'm just a searcher. When I'm more cynical or clear I just think, yeah, I went to school for that, I did okay, and now I make my little business that way. Sometimes I wish there was a more brutal, clear-headed way to talk about it. I've had to meet with a few collectors recently. Sometimes it's awesome, but it can be really creepy and weird.

K8: Do you feel like the unique maid they brought in? The visionary landscape artist who can trim their hedges at the same time? I had this moment at a gallery where I realized, oh, this is extreme shopping. When you just have so much money—

O: Watches just won't do it anymore! In a sick way, that's where the most radical potential of art keeps getting recuperated. When you're really looking for extreme shopping, when you're really tired of buying Porches and nice shoes, you need the most shocking

thing. The most degraded, immaterial, most fucked-up thing—

K8: Something made specifically for you.

O: Exactly, a one-off. An artwork! But that's exactly why it can be something like an idea. Because it's all about the sick pleasure of spending money, the turn-on you get from just throwing money away. Might as well just burn it. And so it better be something shocking. That's really sad to realize the best you can do as an artist is titillate some fucking hyper-consumer.

K8: That's the worst side of it. It's somehow disappointing that we're still dealing with patronage—that it's still like the Renaissance.

O: But seriously, why not just have it be a job? I don't know. As a job it's really cool. I go into the studio, I like to do that work, I just listen to music and fuck around and break stuff, come up with funny ideas.

K8: Well, you like what you do. That's just a good thing. Other people can feel like that too, like chefs and firefighters and even business people. I mean we are lucky. But that's the thing, it's like "you're so lucky. Therefore you have no rights to your labor!" It's so complicated that we're talking about engaging patronage by the worst capitalists in the western world and our possible participation in it. Either having no rights and extreme poverty and no health insurance or, or are we like the king's jesters?

O: Well that's where the clown wigs come in, right?

K8: Haha!

\* Working Artists and the Greater Economy (W.A.G.E.) is a New York-based activist and consciousness-raising group formed in 2008.

K8 HARDY, K8 IN GREEN WIG,  
Position Series 56, 2011,  
photographic print,  
20 5/8 x 31 1/8 x 1 1/2" /  
K8 MIT GRÜNER PERÜCKE,  
Print, 53 x 79 x 4 cm.





---

OSCAR TUAZON & K8 HARDY

---

# Harte Arbeit

Oscar Tuazon: Wie ist das, wenn du eine Performance machst? Ich mach das eigentlich nie.

K8 Hardy: Ich auch immer seltener. Eine Zeit lang habe ich viel zu viele Performances gemacht. Ich fühlte mich ausgenutzt. Du kommst dir vor wie ein Partyclown. Jeder will was von dir. «Bitte, bitte eine Performance.» Echt übel! Und zahlen will natürlich keiner.

O: Die wollen, dass du bei der Geburtstagsparty ihrer Kinder auftrittst, stimmt's?

K8: Ja, so ungefähr. «Bitte mach doch eine Performance für unsre Vernissage.» Nein, danke!

O: Ich hab vorher gesagt, dass ich kein Performancekünstler bin, aber in meinen Werken steckt eine Menge körperliche Arbeit drin. Du weißt schon, eine Spur des Körpers, ein Handabdruck im Beton. Man könnte sagen, diese indexikalischen Gesten haben eine Aura.

K8: Man merkt deinen Werken an, wie hart du an ihnen arbeitest. Der Aufwand, der da drin steckt, ist

überwältigend. Man sieht das und das finde ich gut.

O: Es ist ein ewiger Kampf! Weil die körperliche Anstrengung ein wesentlicher Teil davon ist, kann es nie passieren, dass ein Werk zur reinen Idee wird. Leider erwartet man jetzt schon solche Kraftakte von mir und manchmal denke ich, es wäre besser, sie zu unterlassen. Ausserdem bin ich alt geworden. Nein, wirklich, mein Knie macht nicht mehr mit.

K8: Mir ging es eine Zeit lang so schlecht, dass ich keine Performance mehr machen konnte. Ich lag ein Jahr krank im Bett. Seitdem bin ich supervorsichtig. Ich muss mir genau überlegen, was ich mir zumuten kann. Wenn ich so spontan und so hart arbeite wie früher, riskiere ich meine Gesundheit. Ausserdem glaube ich, dass die Umstellung gar nicht schlecht war für meine Arbeit. Ich bin bedachter und bewusster geworden, aus reiner Notwendigkeit.

O: Kannst du Nein sagen? Ich sag immer Ja.

K8: Weil wir hungrig sind. Es ist schwer, Nein zu sagen.

O: Sehr, sehr schwer. Die Jahre in New York haben mich geprägt, das Dasein als Freiberufler, wo man nie wusste, ob man je wieder einen Anruf kriegt. Mit

---

K8 HARDY ist eine Video-, Film-, Druck- und Performance-Künstlerin, sie lebt in Brooklyn, NY.



OSCAR TUAZON, DIE, 2011, production still, *Power Station, Dallas / STIRB, Produktionsbild.*







K8 HARDY, PINK DIPTYCH,  
Position Series, 2011, photographic  
prints,  $20 \frac{5}{8} \times 31 \frac{1}{8} \times 1 \frac{1}{2}$  " each /  
ROSA DIPTYCHON, Prints,  
je  $53 \times 79 \times 4$  cm.

K8 HARDY, K8 IN SHORTS WITH  
SILHOUETTE BEHIND WITH  
MIDDLE FINGER, Position Series 53,  
2011, photographic print,  $20 \frac{5}{8} \times$   
 $31 \frac{1}{8} \times 1 \frac{1}{2}$  " / K8 IN SHORTS  
MIT SILHOUETTE HINTER MITTEL-  
FINGER, Print,  $53 \times 79 \times 4$  cm.



Ausstellungen geht es mir genauso. Wenn ich eingeladen werde, vergesse ich alles und stürze mich voll hinein.

K8: Ich weiss nicht, wo ich nächste Woche das Geld für die Miete hernehmen soll.

O: Erzähl mir was über W.A.G.E.\*

K8: Manche Leute weigern sich prinzipiell, Künstler zu bezahlen. Die sagen: «Jetzt ist nicht der richtige Moment, wir haben Rezession.» Falsch, jetzt ist der richtige Moment! Keine Ausflüchte! Wenn wir heute für Ihre Institution arbeiten, können Sie wenigstens dafür sorgen, dass wir nicht verhungern. Die meisten Künstler können es sich nämlich gar nicht leisten, in Ihrer Nobelgegend einkaufen zu gehen. Manche denken, der öffentliche Auftritt sei Bezahlung genug. Aber davon wird man nicht satt. Wir verlangen nur, dass die Institutionen uns für unsere Leistungen entschädigen. Das sollte eigentlich selbstverständlich

sein. Wenn man jemanden um einen Dienst bittet, muss man bereit sein, dafür zu bezahlen.

O: Schon schlimm, dass wir darüber überhaupt reden müssen. Das Palais de Tokyo hat mir 300 Euro für ein Projekt gegeben und wollte dann 1000 Euro für die Dokumentation meiner Arbeit!

K8: Das New Museum in New York macht's genauso. Dort erschien ein Katalog zu einer Ausstellung, bei der ich gar nicht mitgemacht habe – mit Photos von mir, die haben sie ohne meine Erlaubnis abgedruckt! Und ich konnte nichts dagegen unternehmen. Unglaublich, wie rechtlos Künstler in den Vereinigten Staaten sind. Das Urheberrecht schützt die Konzerne und nicht die Künstler. Ein miserabler Zustand. Besonders extrem sind die grossen Museen, die sich als gemeinnützige Bildungsinstitutionen aufspielen und im Budget keinen Platz haben für die Künstler, mit denen sie arbeiten ... W.A.G.E. fordert Künstlerhonorare, weil wir dafür eine Arbeitsschicht, einen Gelegenheitsjob oder sonst was sausen lassen. Ich glaube, die meisten verstehen nicht, wie wichtig Honorare für die Chancengleichheit sind. Das muss den Kunstinstitutionen endlich klar werden. Die brauchen Künstler und müssen uns unterstützen. Damit, dass sie uns eine Ausstellungsgelegenheit bieten, hat es sich nicht getan.

O: Die meinen, eine Ausstellung wäre solch eine grosse Ehre, dass du die Kosten gern selbst übernimmst. Und damit hängt noch was anderes zusammen: Der Kunstmarkt ist ein einziges Kasino.

K8: Ja, da reden wir oft darüber. Spekulation und Insiderhandel – Sachen, die sonst überall verboten



sind. Ich bin überzeugt, im Kunstmarkt läuft viel Geldwäsche über Steueroasen. Warum veranstalten wir die nächste Kunstmesse nicht gleich auf den Cayman-Inseln? Natürlich machen nicht alle mit, es gibt genug tolle Sammler, aber da ist garantiert nicht alles astrein. Ich kenn mich in solchen Sachen nicht besonders aus, aber vieles scheint mir suspekt.

O: Ich hab den Punkt erreicht, wo ich als Künstler auch ohne Nebenjob genügend Geld verdiene. Das ist doch schon was, oder? Trotzdem muss ich weiter mehr Geld hineinstecken, als ich wirklich habe, in der Hoffnung, dass meine Werke irgendwann mal mehr wert sein werden. Am Ende tragen immer wir Künstler das Hauptrisiko.

K8: Manche Leute glauben wirklich, ein Kunstatelier sei ein Unternehmen. Weit gefehlt. Wir sind keine Geschäftsleute. Wir wollen nur leben.

O: Dazu fällt mir Andrea Fraser ein. Bei unserer Ausstellung im Whitney Museum zeigte sie die Performance, bei der sie sich selbst an einen Sammler verkauft. Rückblickend brachte sie damit eine bestimmte konzeptuelle, kritische Praxis endgültig auf den Punkt. Das war eine echte Tragödie, ein brutales, realistisches Stück, das bis an die Grenze dessen ging, was ein Kunstwerk in der Welt bewirken kann. Für mich markierte es eine Endstation. Ich hörte auf, mit Ideen zu arbeiten, versuchte nicht mehr, irgendwas auszusagen, und beschloss, nur das zu machen, was ich eben gerade mache.

K8: Richtig und es ging ihr um Performance generell. Das Stück hat mich emotional total mitgenommen. Es beschreibt objektiv die Position des Künstlers. Das hat mir das Herz gebrochen, aber ich musste einsehen, dass Fraser recht hat. Manchmal ist es wie Prostitution. Wenn du viele Performances machst, wird ständig etwas von dir verlangt. Du enthüllst schutzlos dein Innerstes und verschenkst dich dabei. Ist doch so, oder?

O: Ja, auf einer gewissen Ebene komm ich mir vor wie eine Hure. Es ist eklig und schwer, so viel von dir selbst herzuzeigen. Frasers Performance war für mich ein Endpunkt, ein absolutes Limit ohne Weg zurück. Was zum Teufel kann man danach noch machen? Keine Ahnung. Das war so klar und rein, so ehrlich ...

K8: Rein? Na ja, ich weiss nicht ...

O: Ich denke immer an eine Art «Architektur» oder weniger höflich ausgedrückt: «Ich denke immer an die Körper anderer Leute.» Ich hatte Sex auf ein paar Skulpturen von mir. Andere Leute auch. Ich meine, eine Skulptur ist doch etwas sehr Erotisches, so wie sie sich auf deinen Körper bezieht. Hab ich nicht recht? Denkst du, dass deine Bilder sexy sind?

K8: Ich persönlich würde nicht sagen, dass sie sexy sind. Aber klar, ein paar sind schon ziemlich heiss! Ich leg's aber nicht unbedingt drauf an. Sex ist Teil der Thematik, aber nicht, um ein Bild zu bekommen, das anziehend wirkt. Ich versuch erst gar nicht, sexy zu sein. Ganz im Gegenteil, ich will Machtverhältnisse infrage stellen: Wer oder was autorisiert eigentlich diesen visuellen Genuss? Architektur als Weg, über die Körper anderer nachzudenken – die Idee gefällt mir. Das ergibt Sinn. Macht das deine Arbeit nicht ein bisschen sadistisch?

O: Ach ich weiss nicht, ich würde eher sagen masochistisch. Vielleicht bin ich eben so. Ein Projekt befriedigt mich erst, wenn ich total erschöpft und erledigt bin, wenn's richtig weh tut. Zuletzt habe ich an einer Serie abstrakter, fast schwarzer Sexphotos gearbeitet. Das Internet kann ganz schön intim sein, jeder will dem anderen zeigen, wie er's macht. Ich zieh mir das rein wie ein Junkie. Aber selbstgemachter Porno ist besser, als fremden Leuten zuzugucken. Die onanistische Beziehung zur Kamera hat was echt Mystisches. Machst du Sexphotos von dir selbst?

K8: Nein, mach ich nicht. Ich sehe mir Pornos an und finde diese Art von Exhibitionismus interessant. Es gibt in diesem Metier echte Exhibitionisten, aber dann ist da noch dieses Amateurphänomen einer sexuellen Beziehung zur Kamera, das macht mich manchmal platt. Aber Porno ist ja lang nicht alles, die Kids im Web lassen ständig die Kamera laufen. Diese Art der Performance gab es früher nur in der ultraseriösen Videokunst. Heute plaudert jeder in die Kamera. Ich habe den Eindruck, dass diese Beziehung den jungen Leuten Mut gibt. Wenn ich auf YouTube surfe, komm ich mir wie ein Amateur vor.

O: Mir gefällt, dass deine neuen Photos so locker wirken, fast wie Zufallsprodukte. Du lässt ihnen viel Raum, sie wirken sehr offen.

K8: Wenn ich fotografiere, geht das ruck, zuck.

O: Wiederholst du eine Sitzung, wenn's nicht klappt?



K8: Nein, nie. Ich mache ungefähr 10, 15 Aufnahmen pro Photo. Meistens stell ich einfach die Kamera auf und bitte jemanden, den Auslöser zu drücken. Wer eben gerade da ist oder es tun will. Mein ganzer Körper muss im Bildausschnitt sein. Später, wenn ich sehe, was ich habe, druck ich das Photo aus, schneide es zurecht oder mache eine Vergrößerung, so wie ich's brauche.

O: Du bringst nur einen Sack mit Kleidern?

K8: Einen Sack mit Kleidern, ein paar Perücken, eine Kamera. Und vielleicht Make-up. Vielleicht auch nicht. Es gelingt mir immer besser, meine Garderobe und meine Aufmachung zu vernachlässigen. (lacht) Zuerst waren der Look und das Styling irgendwie realistisch. Aber jetzt wird die Sache immer, immer ... gewagter. Oder einfacher, wenn du willst.

O: Wenn man nackt ist, braucht's nicht viel Styling.

K8: Manchmal plündere ich den Schrank der Leute, die gerade um mich sind. Ein paar gute Perücken tun's auch. Ich mache fast immer Photos, wenn ich unterwegs bin. Wenn sich eine solche Kulisse anbietet, muss man zugreifen. Bei meiner letzten Reise habe ich nur Clown-Perücken gefunden. Deswegen ist diese Ausstellung ein bisschen wie die Nummer eines traurigen Clowns. Echt zum Heulen. (lacht)

O: Ich habe gerade ein Projekt in Dallas abgeschlossen. Ich hatte die Idee, eine riesige Betonkonstruktion zu errichten, sie hochzuhieven, umzudrehen und dann unter ihrem eigenen Gewicht zusammenbrechen zu lassen. Technisch gesehen war es ein Fehlschlag. Sie ist nicht eingestürzt! Schon enttäuschend, wenn's nicht so läuft, wie man's sich vorstellt, aber gerade darauf kommt es doch eigentlich an, oder? Deswegen sind wir Künstler und nicht, um irgendwelche Objekte herzustellen.

K8: Ich weiss, was du meinst. Ich finde nicht, dass meine Einzelphotos für sich allein stehen sollen, so dass man sagen könnte. «Also dieses Photo ist wirklich gelungen.» Es geht mir mehr um das gesamte Ensemble. Vielleicht sollte ich das besser nicht sagen, aber manchmal sehe ich meine Photos eher als Souvenirs denn als eigenständige Kunst- und Bewunderungsobjekte. Ich hasse die Scheiss-Photographie sowieso!

O: Verstehe, verstehe. Ich finde es fatal, dass man gezwungen ist, Dinge zu fabrizieren, wo man doch eigentlich nichts anderes will als ... leben.

K8: Trotzdem bleibt die Galerie für mich ein Ort, wo ich arbeiten möchte. Ich will auf der Strasse arbeiten, aber in der Galerie genauso. Und das, was wir jetzt hier machen, dieses Gespräch, das will ich auch. Es gibt politische Künstler, die bestimmte Orte und Situationen ablehnen. Ich für meinen Teil möchte möglichst viele Situationen erzeugen.

O: Die Situation wechselt ja ständig. Manche Dinge lassen sich nur in einer Ausstellung machen, andere nur auf einem Blatt Papier.

K8: In München sagte eine Frau zu mir: «Ich dachte, du als radikale Lesbe würdest hier in der Galerie alles auf den Kopf stellen.» Ich weiss, was sie damit meinte, dass ich mich mit dem Galerieraum auseinandergesetzt habe, ohne die kommerziellen Bedingungen infrage zu stellen ... Dabei wollte ich eigentlich sagen: Ich will die Galerie nicht auf den Kopf stellen, das ist die Mühe doch gar nicht wert. Mitmachen will ich trotzdem, auch wenn die Situation nicht perfekt ist.

O: Darüber haben wir im Independent Study Program des Whitney Museum oft gesprochen. Wie hiess das noch, «repressive Toleranz»? Ich habe gerade die Ausstellung von General Idea im Musée d'Art moderne in Paris gesehen. Meiner Ansicht nach war es keine umwerfende Kunstaussstellung, aber das ist als Kompliment gemeint. Wie du sagst, eine Ansammlung von Souvenirs. Man findet da keinen rechten Zugang dazu, weil man spürt, dass es eigentlich nur um die drei Typen geht, die zusammen rumhängen. Das ergibt keine Ausstellung, ist aber okay.

K8: So was kann interessant sein.

O: Am besten kann ich mich in Werke hineinversetzen, an denen irgendetwas fehlt oder unverständlich bleibt. Ich habe gerade ein Buch über Group Material gelesen, das hat mich schwer beeindruckt. Was die Gruppe versucht hat, wofür sie gekämpft hat – ich kann nur sagen, Respekt, Respekt. Ihre Arbeit war enorm wichtig für ihre Zeit, besonders die Art, wie sie die Aids-Krise verarbeitet und visualisiert hat. Aber die Themen von damals sind längst nicht mehr so brisant und alles, was bleibt, sind die formalen Neuerungen. Wenn man sich diese Werke heute ansieht, wird man das Gefühl nicht los, dass einem viel entgeht. Ehrlich gesagt, ich mache im Prinzip auch bloss aufgewärmten Minimalismus. Ich nehme nur die letzte Idee von Sol LeWitt oder Carl Andre oder





*Oscar Tuazon*

*OSCAR TUAZON, USE MY  
BODY FOR SOMETHING, 2010,  
concrete, steel, installation view,  
Maccarone, New York / MACH  
WAS MIT MEINEM KÖRPER,  
Beton, Stahl, Installationsansicht.*

*OSCAR TUAZON, MY FLESH TO YOUR BARE BONES, 2010, installation view, Maccarone, New York /  
MEIN FLEISCH ZU DEINEN BLANKEN KNOCHEN, Installationsansicht.*





von irgendjemand anderem und verpasse ihr meine persönliche Handschrift.

K8: Genauso mach ich's auch! Ich versuche wirklich nicht, originell zu sein. Ich höre oft die Frage: «Hast du denn keine Angst, dass das schon jemand vor dir gemacht hat?» Ganz und gar nicht. Und wenn schon ... ich mach's trotzdem! Leider hat sich die Meinung festgesetzt, dass im weiblichen Selbstporträt nichts mehr geht – Cindy Sherman hat das vorbildlich gelöst und damit ist die Sache ein für alle Mal erledigt. Wie antiquiert und peinlich, dass sich all die jungen Frauen noch immer vor die Kamera stellen! Reiner Sexismus, wenn du mich fragst. Ein junger abstrakter Maler, da ist nichts Verkehrtes dran, der setzt nur die hehre Tradition fort. Genau das hat mich gereizt, Photos von mir zu machen – dass es so unanständig wirkt und die Leute vor den Kopf stösst. Sicher, sich mit der Schaulust und dem männlichen Blick auseinanderzusetzen, ist ein Spiel mit dem Feuer, aber ich probier es trotzdem, um den Dialog einen Schritt weiter zu bringen. Ich weiche den Problemen nicht aus.

O: Sosehr ich auch versuche, etwas Fremdes zu kopieren, am Ende kommt doch immer etwas Eigenes heraus. Die Idee, dass man eine neue Form erfinden muss – ich glaube, es gibt Wichtigeres zu tun. Es kann ein Würfel sein, ein Würfel tut's auch.

K8: Ich habe das Gefühl, wir beide reagieren auf den fetischisierten Radikalismus der Institutionskritik. Ich zum Beispiel, ich möchte Sachen einrahmen. Vielleicht trifft das nur auf uns beide zu.

O: Aber deine Rahmen sind rosa.

K8: Ich wollte mir da was Neues ausdenken.

O: Weiss ist so passé. Ich bin überzeugt, noch zu unseren Lebzeiten, innerhalb der nächsten zwanzig Jahre oder so, wird es mit der zunehmenden Industrialisierung des Systems dazu kommen, dass die Marke eines Künstlers nach dessen Tod weitergeführt wird. Warum nicht ein «Haus Warhol» wie in der Mode, das einen jungen, zweiundzwanzigjährigen Künstler anheuert, um Gemälde zu malen für die neue Kollektion? Klingt vielleicht zynisch, aber es macht Spass, sich das vorzustellen.

K8: Kunst als Marke! Wie gefährlich und aufregend, in Theorie und Praxis damit zu spielen. Schon merkwürdig, was man sich von uns Künstlern erwartet.

OSCAR TUAZON, TIRE TEST COLUMN, 2009, tires, concrete, wire-mesh, plywood, steel, 118 1/8 x 31 1/2" / REIFEN-TEST-SÄULE, Reifen, Beton, Maschendraht, Sperrholz, Stahl, 300 x 80 cm.



Aber ich halte jetzt besser den Mund, sonst sag ich was, was ich später bereue ...

O: Nur frei heraus, wir können's ja wieder löschen.

K8: Also gut ...

O: Glaubst du, Künstler sein ist ein Beruf?

K8: Nein, ich denke es ist mehr als ein Beruf, denn wir müssen ja unsere Arbeit machen, wir müssen Kunst machen.

O: Ja, das ist echt ein Zwang. Manchmal, wenn ich sarkastisch aufgelegt bin, sag ich mir, es ist doch nur ein Job wie jeder andere. Da hängen heute eine solche Industrie und Maschinerie dran, das kann jedermann erlernen. Es gibt gewisse Vorschriften, mit denen du spielen musst. Ein bisschen schlau sein, ein bisschen verrückt sein, all das lässt sich lernen. Im Grunde ist es ein Job wie jeder andere.

K8: Was du sagst, klingt wie eine Reaktion auf die Fetischisierung des Künstlers, dass man meint, Künstler stünden höher als alle anderen Normalsterblichen. Solche Ansichten verwandeln sich schnell in elitäre Rhetorik, das dürfen wir nicht zulassen. Wir müssen darauf bestehen, dass wir nichts Besonderes sind, dass wir nur unsere Arbeit machen. Die Arbeit, zu der uns Gott berufen hat. Haha!

O: In der Pressemitteilung für deine letzte Ausstellung bei Reena Spaulings beschreibst du anschaulich, wie es ist, in einer fremden Stadt zu sein und



wie ein Promi behandelt zu werden. Alle tun, als ob sie dich kennen würden und so weiter.

K8: Ganz schön verwirrend, nicht?

O: Daran ist das alte aristokratische Klischee vom Künstlerdasein schuld. Jemand, der nicht arbeiten muss und bloss herumflaniert. Das romantische Ideal des Suchers und Wanderers.

K8: Genau. Die Scheisse der anderen.

O: Trotzdem denke ich oft, das bin ich. Ich bin ein Wanderer. Dann werd ich zynisch und sag mir, schön, dafür bist du zur Schule gegangen, das hast du gut bestanden und jetzt kannst du dir damit dein bisschen Brot verdienen. Ich wünsche nur, man könnte offener und ohne Umschweife darüber sprechen. Ich hatte ein paar Treffen mit Sammlern in letzter Zeit. Das kann gut verlaufen, aber dann auch wieder etwas schräg und holprig.

K8: Fühlst du dich wie ein exklusives Hausmädchen? Wie ein visionärer Landschaftsmaler, der gleich auch die Hecke schneiden kann? Einmal in einer Galerie wurde mir plötzlich klar: Das ist Shopping extrem! Wenn man zu viel Kohle hat ...

O: Eine Uhr ist eben längst nicht mehr genug! Total krank, denn gerade dadurch verliert die Kunst ihren Biss. Wenn Shopping extrem angesagt ist, wenn es dich langweilt, tolle Schuhe oder einen Porsche zu kaufen, dann muss was Schockierendes her, was total Immaterielles, Abgefetztes, Abgefucktes ...

K8: Etwas, was speziell für dich gemacht ist.

O: Richtig, ein Einzelstück. Ein Kunstwerk! Deswegen kann es auch eine blosse Idee sein, weil es um die kranke Lust geht, Geld auszugeben, um den Kick, den du kriegst, wenn du Geld verschleuderst. Man könnte es gleich verbrennen. Aber das, was man kauft, muss schockieren. Schon traurig, dass du als Künstler nicht mehr erreichen kannst, als irgendeinem Hyper-Konsumenten einen Nervenkitzel zu verschaffen.

K8: Ja, echt traurig. Es regiert eben noch immer das Mäzenatentum, daran hat sich seit der Renaissance nichts geändert.

O: Aber jetzt mal im Ernst, warum gehen wir nicht einfach ins Büro? Keine Ahnung. Ein Job ist doch echt cool. Ich gehe ins Atelier, ich arbeite gerne dort. Ich hör Musik, bastle herum, zerbreche was, hab lustige Einfälle.

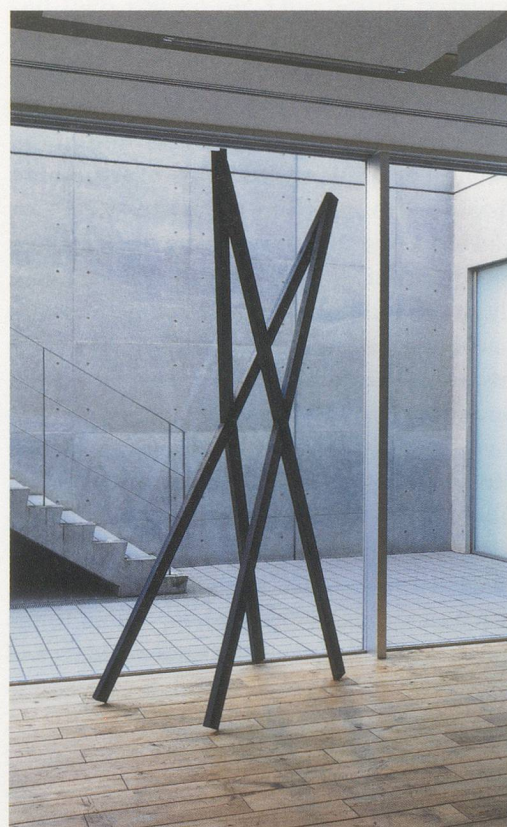
K8: Du arbeitest also gerne. Gratuliere! Das kommt auch in anderen Berufen vor, bei Köchen, Feuerwehrmännern, sogar bei Geschäftsleuten. Wir haben eben Glück gehabt. Aber genau hier fängt die Schwierigkeit an. Man sagt uns: «Ihr gehört zu den Glücklichen. Daher habt ihr kein Recht auf eure Arbeit!» Wir werden von den schlimmsten Kapitalisten der westlichen Welt unterstützt und machen da auch noch freiwillig mit. Das ist unser Dilemma. Wir fristen entweder ein Hungerleben ohne Rechte, Geld und Krankenversicherung oder wir machen den Hofnarren.

O: Daher also die Clown-Perücken!

K8: Haha!

(Übersetzung: Christian Geyer)

\* Working Artists and the Greater Economy (W.A.G.E.) ist eine 2008 gegründete Aktivisten- und Bewusstseins-Gruppierung in New York.



OSCAR TUAZON, A DEAD THING, exhibition view "Sex Booz Weed Speed," Rat Hole Gallery, Tokyo, 2010 / EIN TOTES DING, Ausstellungsansicht.



# The Poet's Strike

---

EILEEN MYLES

---

*A lot of things came from that collective radicalness, that culture—or if you want to think of it as an art movement, not as a style.*

—John Curl, poet and former resident of Drop City

Originally I thought about calling this piece *Oscar living and dying* which I think is very beautiful and kind of apt but I keep being reminded of something John Curl said in an interview conducted by Oscar Tuazon. Curl was one of the residents of Drop City which was a group of artists and their friends living collectively in the desert, in southern Colorado, dropping acid and staging art events, having sex, disagreements, everyone coming and going. Of all the sixties' communes Drop City was the famous one: the collective effort of a group of University of Kansas and University of Colorado art students and filmmakers and their friends who wanted to do "it," outside of the art world. They did.

Curl was explaining to Oscar that Drop City happened at all because *it* was already happening. It was both being done, similar projects, similar ideas, *and* it was in the air. Curl's seemingly casual remark excited me in relation to the works and aesthetics of

Oscar Tuazon who is a sculptor and even an architect terrible, a book-maker, and a lover of all projects diffuse and doable with no goal in sight. He says he pushes his sculptures towards abstraction. Like tulips his sculptures die beautifully because most often during their exhibition time they do die. Or look that way. Already dead. Defeated. They leak, collapse, or sit perched absurdly threatening to kill, not out of toxicity but pure orneriness. Oscar himself was born in a geodesic dome in the Northwest and I suppose you could say because of it he is screwed. And is trying defiantly to turn the world that way because the anomaly should and does live. He is a bit out of his time but really what time is this that we're living in? It seems most natural today for younger artists (I mean younger than me) to look back to the past for tangible moments of short-lived cohesion and belief in the tribe, and the sixties—like maybe Russia in Tolstoy's time, all those students walking around in the original peasant shirts—definitely look tribal. It's hard not to appreciate Curl's easy distinction between movement and style, movement being more of

---

EILEEN MYLES is the author of *Inferno (A Poet's Novel)* from orbooks.com. She lives in New York.



an energy state, something that holds a lot: the items and icons of a culture and its hope. Maybe hope in the plural. In the sense of what its intentions hope to do. Its work, both potentially and really. Whereas style is not just surface but fleeting *because* it is so. The underpinnings are just not there, the energy behind the look. The importance of these communities to Oscar Tuazon is that these communes were failures. And what's really interesting then is to take these communities up into an art context instead of as examples of the usual dismal shattering of some cultural idealism. Blah. We are standing up for failure now and we should. In the sense that every commissioned art piece is a failure because it's doomed to stop when the institution determines. Oscar's work then fails on its own terms first, like someone who says you can't break up with me—I'm going to kill myself. Not

OSCAR TUAZON, NIKI QUESTER, 2009, marble slab, tree, 35 1/2 x 78 3/4 x 4" (slab), Centre international d'art et du paysage de l'île de Vassivière / Marmorplatte, Baum, 90 x 200 x 10 cm (Marmorplatte).



just as a threat but actually doing it. Each piece in Tuazon's oeuvre is that long slow croak. The displaced tree, the leaking sculpture, or the book that's mostly unread. The beauty of his projects is that we get to see. So the duration and the decay and the dysfunction of the piece and the museum and the audience are all in a relationship. A collectivity perhaps. The people in Drop City often went to San Francisco and it was there that the idea of a poet's strike got thrown around. The idea being that in response to the war, capitalism, everything, whatever, the poets in San Francisco (surely this was not just a local idea) would stop writing poems in protest. The joke being that no one would care. That it wouldn't *matter*. It's not like stopping traffic or stopping people from going into Walmart or Vonage. It's not like stopping the government. It's not like sitting in the chancellor's office. It's maybe a little like lesbians protesting war by refusing to have sex with men. Once you stop smirking you arrive at a moment that Oscar Tuazon's work is about—an excess of energy caves in on itself and then you go oh. One Seattle reviewer pointed out that a piece of Oscar's if found in a garage could easily get thrown out. What that response doesn't allow for is the awe that many people feel about the beauty of their garages in their failing, seeping states. The reviewer made a class distinction while ignoring the inherent beauty of garages AND dumps. Some people live in the street for the glory. An even greater number of people deliberate it. When we meditate we are advised by our teachers to note our breathing in and out and at a certain point we are advised to just feel it circulating, *being*, getting brighter. Hold that for a moment the teacher says. In sex you might feel this brightness for a moment even for a long moment. Do you come, do you feel disappointed, do you decide to reroute the response into another wonderful even more absurd act of unpurchase. We begin to appreciate the rerouted excess involved in having sex continually with the wrong person (acts of queerness or just unproductive sex—figure it out!) for the rest of your life or making language structures that don't do anything per se except to create an occasional laugh, or an oh. A way to track the path of a person or an idea or a life or a group of lives, answering some questions for any purpose other than shop-







Left / Links: OSCAR TUAZON, IAAC IAAP, 2009, exhibition view /  
Ausstellungsansicht "Untitled Leave me be," Standard, Oslo.

OSCAR TUAZON, USE IT FOR WHAT IT'S USED FOR (PROTOTYPE),  
2009, exhibition view "Untitled Leave me be," Standard Oslo /  
GEBRAUCHE ES, WOFÜR ES GEDACHT IST (PROTOTYP),  
Ausstellungsansicht.



ping. If this capacity gets in the hands of marketers it becomes advertising or cool hunting or some such. I was looking on Facebook yesterday and a bunch of male poets were talking about "boring." What was boring. I mean it's interesting the whole possibility of boring. I think Oscar's work is enormously about boring and finding the excitement in it. Is that when it widens, looks at itself. And maybe just before it tears down the house—buttresses it. Is it an orgasm frozen in time. And we get to do that in writing, interestingly. I watched a British poet on Facebook going *yuk yuk yuk* what's really boring, don't we all agree fellas, is work that's *politically correct*. I noticed that no one picked up on it. It was like stop it chris you're embarrassing us but I wondered if that was because it was in public. Because I think if they were actually in disagreement they would have said no chris we don't use that pair of words or *something*. They just let him stand there in his blue pool somewhere going hey guys. Is that a kind of strike. I mean I am constantly affected by these moments on Facebook or blogs where I want to say hey you fuckheads. I consider storming in but then I decide to dwell instead. To watch that mounting energy and gird it. About to collapse. About to attack. Oscar looks at the Kunsthalle Bern and goes. I'm going to fuck this building. I'm going to *attack it*. And there's some pleasure in it, drawing a system of lines out of wood, superman bursting through walls humming a silly song throughout the spaces of the museum. Oscar said in a conversation about the Bern show that he wants to occupy all the galleries with one structure. The Kunsthalle Bern is a very old-fashioned building that resembles a house because that's what old rich art galleries used to look like before they became corporate boxes. So it's sort of homey to have this keen monstrosity bursting from room to room. Like a family thing. I think about Oscar's name. I love that his last name is his wife's from a former marriage. I want all the gossip. I found a Tuazon online in Washington who's an engineer and I thought I bet that's her family, who is she, where is this Tuazon but how great that he took *her* name. Like women do. A found material. A name like Richard Hell. Lydia Lunch. John Sex. I did it myself. I dropped my middle name. I dropped it everywhere except on my Irish passport

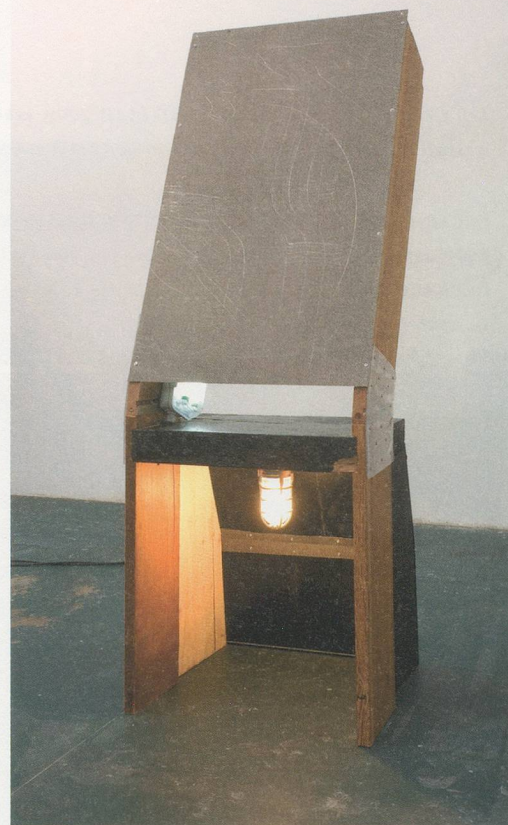


where I am Eileen Mary. Oscar's name is a Castiliaized variant of Filipino "Tuason" meaning eldest grandson. My own association with Tuazon is the Túatha Dé Danann, ancestors of the Irish fairies. On May 1 around 2000 BC these people, gods it seemed, came on dark clouds to Ireland. Some say they burned their own ships, creating the smoke. They won the first battle against the native Fir Bolg. But in the battle the Túatha Dé's king lost his arm which meant he was no longer beautiful enough to rule and was replaced by someone else who wound up being a tyrant. They got rid of him and the tribe's doctor replaced the old king's arm with a silver one and he was back in charge. The healer's son thought he could do even better so he recited the spell, *aolt fri halt dí féith fri féith* (joint to joint of it and sinew to sinew), and the restored king's flesh grew over the silver arm in the course of nine days and nights.

Julian Rose in *artforum* suggested that the relation to gravity in Oscar Tuazon's work is entirely non-metaphoric. And indeed his response to the idea of the poet's strike was production oriented: "They would just end up doing something else, wouldn't they?" he asked John. And of course a poet's strike could produce a world of poetic acts, arrangements outside of poetry. Even acts of absurd gravity? Oscar's own titles feel like incantations to me. In retrospect, do you think an incantation does the magic or names it. I am merely leaving *joint to joint of it and sinew to sinew* like a dead mouse at Oscar's door.

The Túatha Dé Danann had to keep fighting to rule Ireland. One does. Their undoing occurred when they fought the Milesians—Galician Celts, the famous Black Irish I think. A seventeenth-century Irish historian even disparagingly described Spain as the land of the dead. The three goddesses of the Túatha probably sensing the jig was up asked the invaders if the island could be named after one of them. The island was named after Eriu one of the three. Her husband was Finn McCool who James Joyce wrote about in that big unreadable book. Then the three husbands of the three goddesses asked the Black Irish to anchor their ships nine waves from shore. Then the Túatha Dé created a big storm to scuttle the ships but the Milesians luckily had a poet on board who calmed the storm and then the battle

OSCAR TUAZON, A THING / EIN DING, 2009.



was won. In defeat the Túatha Dé Danann were given half the world, but the joke was on them since the half they were given was underground. They became known as the fairy-folk or the Sidhe. Sidhe as in Banshee. The word *sídhe* refers to fairies, elves, and spirits but also to their "palaces, courts, halls, or residences," according to Wikipedia. As a group fairies have a particular relationship to spaces, and places, to haunting them or filling them peculiarly. It's the payback for being driven underground. In the spaces they inhabit they are always involved in acts of trickery and mischief. When Irish people leave food out they are asking the fairies to not fuck with them. The mounds that cover the Irish and Scottish landscape today are thought to be homes; each at a former time was a fairy's address. That the mounds have been proven to be burial grounds complicates the fact. All of these fairies and magical folk are generally considered to be unusually beautiful—fairy meaning fair folk, but they can also be really ugly. I keep wondering about Oscar Tuazon being paid by major cultural institutions to practically yank their buildings down. Is Oscar like some kind of large *Cat Sìth*—a fairy cat;



or *Cù Sìth*—fairy dog who is invited by major cultural institutions to blemish their buildings like an incantation to ensure the invaders' ultimate success. Is the art world theirs? Whose is it. Are they leaving him a bowl of food. Or us. Oscar is invited in to almost destroy their buildings but not quite. Whose side is he on. His hands do the thinking, he claims.

The names of the former fairy mounds have come to us through the work of Irish poets who either named them themselves or held onto the name for everyone. Increasingly, if we had no poets, if the poets went on strike for good (perhaps they have) we would have no history, no maps, no way to find our ways in the world. What if global positioning devices were simply a lie to mislead us, to keep us forever lost. Niki Quester is the name of a large piece of marble which Oscar has positioned in the branches of a tree somewhere. Niki Quester is incidentally the name of a woman who volunteers to do environmental work in the Pacific Northwest. Is Oscar's piece a blessing. A complaint. A marker. The grandest poetic act in our time might be to utterly change the name of the art you practice in order to be allowed to do your work of haunting and naming, defying and sexualizing spaces, leveraging the complicity of the art world in order to send some energy screaming silently through the mausoleums of culture and the woods—to what purpose. None that I can tell. To have sex?

I asked Oscar for his titles.

I think of a cv like a poem, he replied.

Here is a list of some of them.

my mistake  
bend it till it breaks  
i wanna live  
unhouse  
this world's just not real to me  
my flesh to your bare bones  
city without a ghetto  
glassed slab  
another nameless venture gone wrong  
kodiak  
double bubble

daybreak star  
panel  
niki quester  
on a hilltop  
catchment system, 1:1  
water wall  
locked room  
tonapah  
ass to mouth  
dragged down into lowercase

Most of these titles are clear and maybe function as captions, a cartoon balloon spewing off the top or the side of an otherwise silent building or a leaking structure inside, a column of beer bottles supporting a column of concrete. Reaching up. Reaching down. Language is another kind of leakage, a come. When spirits inhabit a building their murmuring winds around corners and they are leapfrogging over each other as they are moving upstairs. Ireland was occupied by two kinds of people after the conquest. The humans and the invisible people. Sometimes a piece is not titled yet, or is just (did I say just) ass to mouth. Sometimes it's a place, an angle: on a hilltop. But each of them functions as a way of underlining I am here. Oscar told me in an email that he "thinks of the titles as independent of the sculpture. Like they relate more to one another than the things they're supposed to name." So there's this thing (the sculpture, the made thing) and there's the museum (maybe) and there's us and though the maker is "gone" when you are standing in the room or following the lines of wood throughout the building or dipping your sneaker in a puddle in the floor or turning (or not) the pages of a very expensive book, which involves among other things a conversation with fairies, you wonder—who are *they*? "The people who are gone, disappeared. What *he* (the artist) brings back, what he must hand out, is what is sometimes called art. The fruits of disappearance, the energy that overflows when you have disappeared completely." Like a mound with a name.

All quoted passages in this text, including John Curl's, can be found in Oscar Tuazon, *I Can't See* (Paris: Paraguay Press & Do.Pe Press, 2010).





OSCAR TUAZON, ANOTHER NAMELESS VENTURE GONE WRONG, 2009.  
installation view Haugar Vestfold Kunstmuseum, Tonsberg, Norway /  
NOCH EIN NAMENLOSES GESCHEITERTES UNTERFANGEN, Installationsansicht.



# Der Dichterstreik

EILEEN MYLES

*Vieles ist hervorgegangen aus dieser radikalen Kollektivität, dieser Kultur, oder wenn man sie sich als künstlerische Bewegung – nicht aber als Stil – denken möchte.*

– John Curl, Dichter and ehemaliger Bewohner von Drop City

Ursprünglich hatte ich an *Oscar leben und sterben* als Titel für diesen Aufsatz gedacht – ein, wie ich finde, sehr schöner und passender Titel; mir kommt aber immer wieder etwas in den Sinn, was John Curl einmal in einem von Oscar Tuazon geführten Interview gesagt hat. Curl war einer der Bewohner von Drop City, einer Gruppe von KünstlerInnen und deren FreundInnen, die als Kollektiv in der Wüste im südlichen Teil des US-Bundesstaates Colorado lebten, LSD nahmen und Kunstevents veranstalteten, Sex und Streit hatten, wobei jeder einfach kam und ging. Drop City war eine der berühmten Kommunen der 60er-Jahre, der kollektive Versuch einer Gruppe von Kunststudenten und Filmemachern der Universitäten von Kansas und Colorado und deren Freunden, die es jenseits des Kunstbetriebs «tun» wollten. Was sie auch taten.

Curl erklärte gegenüber Oscar, dass Drop City überhaupt geschah, weil *es* bereits im Gang war. Es wurde bereits getan, ähnliche Projekte, ähnliche

Ideen, es lag in der Luft. Curls scheinbar beiläufige Bemerkung weckte meine Neugier in Bezug auf das Werk und die Ästhetik Oscar Tuazons, der ein Bildhauer und sogar ein Architekt *terrible*, ein Buchgestalter und ein Liebhaber aller diffusen und machbaren Projekte ohne sichtbares Ziel ist. Er sagt, er treibe seine Plastiken in Richtung Abstraktion. Wie Tulpen sterben seine Plastiken sehr schön, denn meist sterben sie tatsächlich während der Ausstellung. Oder sie sehen zumindest so aus. Bereits eingegangen. Besiegt. Sie lecken, stürzen in sich zusammen oder sitzen irgendwie bedrohlich da und drohen absurderweise mit dem Tod, nicht aus Giftigkeit, sondern aus purer Widerspenstigkeit. Oscar wurde selbst in einer geodätischen Kuppel im Nordwesten der USA geboren, und es liegt wohl nahe zu sagen, dass er eben deshalb einen Hau weg hat. Und trotzig versucht, die Welt in ebendiese Richtung zu drehen, weil es das Abnorme nun mal gibt und geben sollte. Er ist ein wenig unzeitgemäss, aber was für eine Zeit ist das schon, in der wir leben? Jüngeren Künstlern heute (ich meine jünger als ich) erscheint es nur natürlich, in der Vergangenheit nach konkreten Momenten

---

EILEEN MYLES ist die Autorin von *Inferno (A Poet's Novel)*, erschienen bei orbooks. Sie lebt in New York.



OSCAR TUAZON, A MALE TOOL, 2009, installation view  
*"bend it till it breaks," Centre international d'art et du paysage  
 de l'île de Vassivière / EIN MÄNNLICHES WERKZEUG,  
 Ausstellungsansicht.*



eines kurzlebigen Zusammenhalts und Glaubens an das Aussteigerkollektiv, und an die 60er-Jahre, zu suchen, so, wie etwa Russland zu Zeiten Tolstois wie eine Ansammlung verschiedener Kollektive wirkt. Man kommt schwer um eine Würdigung von Curls simpler Unterscheidung zwischen Bewegung und Stil umhin, wobei Bewegung eher ein Energiezustand ist, etwas, was Vieles in sich birgt: die Objekte und Ikonen einer Kultur und ihrer Hoffnung. Vielleicht Hoffnung im Plural und im Sinne dessen, was deren Intentionen bewirken können. Ihr Schaffen, potenziell wie real. Wohingegen Stil nicht nur etwas Oberflächliches hat, sondern etwas Flüchtliges, das ist eben so. Das Fundament ist einfach nicht da, die

Energie hinter der Optik. Die Bedeutung dieser Gemeinschaften für Oscar Tuazon besteht darin, dass diese Kommunen gescheitert sind. Aber statt die Zerschlagung irgendeines kulturellen Idealismus zu beklagen, wird es wirklich interessant, wenn diese Gemeinschaften in einen Kunstkontext hochgehievt werden. Blabla. Wir beziehen jetzt Stellung für das Scheitern, und das sollten wir auch. In dem Sinn, dass jede künstlerische Auftragsarbeit scheitern muss, weil sie dazu verdammt ist zu enden, wenn die Institution es bestimmt. Oscars Schaffen scheitert also zunächst nach dessen eigenen Regeln, wie wenn jemand sagt, du kannst nicht mit mir Schluss machen, oder ich werde mich umbringen. Nicht bloss als Drohung, sondern dies tatsächlich wahr macht. In Tuazons Schaffen ist jede Arbeit ein langes, langsames Verrecken. Der verschobene Baum, die leckende Plastik oder das weitgehend ungelesene Buch. Das Schöne an seinen Projekten ist, dass wir sie zu sehen bekommen. Zwischen der Dauer, dem Verfall und der Fehlfunktion der Arbeit und dem Museum und den Betrachtern gibt es somit einen Zusammenhang. Eine Gesamtheit vielleicht. Die Leute in Drop City gingen häufig nach San Francisco, und dort war es, wo die Idee des Dichterstreiks aufkam. Die Idee, dass als Reaktion auf Krieg, Kapitalismus, ja auf alles und was auch immer die Dichter in San Francisco (die Idee war sicherlich nicht nur auf diesen einen Ort beschränkt) aus Protest aufhören würden, Gedichte zu schreiben. Der Witz war natürlich, dass es keinen kümmert. Dass es nichts *ausmachen* würde. Es ist ja nicht, wie wenn man den Verkehr zum Stillstand bringt oder die Leute davon abhält, zu Wal-Mart oder Orange zu gehen. Es ist nicht wie die Regierung lahmlegen. Es ist keine Sitzblockade im Rektoratszimmer. Es ist vielleicht noch am ehesten vergleichbar mit Lesbierinnen, die gegen den Krieg protestieren, indem sie sich weigern, mit Männern zu schlafen. In dem Moment, da man zu schmunzeln aufhört, gelangt man zu einem Punkt, um den sich Oscar Tuazons Werk dreht: Ein Überschuss von Energie bricht in sich zusammen, und dann reagierst du mit einem Oh. Ein Rezensent in Seattle wies darauf hin, dass eine Arbeit von Oscar, würde sie in einer Garage gefunden, vermutlich weggeworfen würde. Was diese Reaktion nicht berück-



OSCAR TUAZON, WALKING BOSS, 2009, exhibition view "bend it till it breaks," Centre international d'art et du paysage de l'île de Vassivière / LAUFENDER CHEF, Ausstellungsansicht.



sichtigt, ist das ehrfurchtvolle Staunen, das viele Leute empfinden angesichts der Schönheit ihrer versagenden, siffigen Garagen. Der Rezensent nahm eine klassenbezogene Unterscheidung vor und ignorierte derweil die ganz eigene Schönheit von Garagen UND Müllhalden. Manche Leute leben der Herrlichkeit wegen auf der Strasse. Und eine noch grössere Zahl von Leuten erwägt es. Wenn wir meditieren, raten die Lehrer, uns unserer Atmung bewusst zu sein, und an einem bestimmten Punkt sollen wir einfach deren Kreislauf spüren, *das Sein*, das Sich-lichten. Haltet das bitte einen Augenblick lang fest, sagt der Lehrer. Beim Sex mag man diese Helligkeit vielleicht einen Moment lang spüren, gar für einen längeren Moment. Wenn du kommst, bist du enttäuscht und du beschliesst, die Reaktion in einen anderen wunderbaren, gar noch unsinnigeren Akt des Nichtkaufs umzuleiten. Wir lernen allmählich den umkanalisierten Überschuss zu schätzen, der sich mit fortgesetztem Sex mit der falschen Person (Akten des Andersherumseins oder einfach unproduktivem Sex – reim's dir zusammen!) für den Rest deines Lebens verbindet oder mit der Konstruktion von Sprachgebilden, die weiter nichts tun, als ein gelegentliches Lachen oder ein Oh hervorzurufen. Eine Methode, um den Weg einer Person, einer Idee, einer Existenz oder einer Gruppe von Existenzen zu verfolgen und so einige andere Fragen ganz einfach mit Shopping zu beantworten. Wenn diese Fähigkeit in die Hände von Marketingfritzen gelangt, wird daraus Werbung oder Coolhunting oder irgend so was. Ich war gestern auf Facebook und da redete eine Gruppe von Dichtern über das «Langweilige». Was langweilig war. Ich meine, die Möglichkeiten des

Langweiligen sind grundsätzlich interessant. Oscars Werk handelt meiner Ansicht nach ganz gewaltig vom Langweiligen und der Suche nach dem Aufregenden darin, dass wenn es sich weitet, sich selbst betrachtet. Und, vielleicht unmittelbar bevor es das Haus auf den Kopf stellt, dieses untermauert. Es ist ein zeitlich eingefrorener Orgasmus. Und das dürfen wir interessanterweise beim Schreiben tun. Ich beobachtete einen britischen Dichter auf Facebook, der *yuk yuk yuk* (igittigitt igittigitt) sagte; was wirklich langweilig ist – sind wir uns da nicht alle einig, Kumpel –, ist Arbeit, die *politisch korrekt* ist. Mir fiel auf, dass keiner es mitbekam. Es hatte was von hör auf, Chris, du blamierst uns, aber ich wunderte mich, ob das so war, weil es in der Öffentlichkeit geschah. Denn ich denke, dass sie, wären sie wirklich verschiedener Meinung gewesen, gesagt hätten, nein Chris, wir verwenden so ein Sprachpaar oder solche Worte nicht oder *irgendetwas*. Sie liessen ihn einfach nur dastehen in seinem blauen Pool oder irgendwo und ausrufen: He Leute. Ist das eine Art Streik. Ich meine, ich bin immer wieder betroffen von diesen Momenten auf Facebook oder in Blogs, wo ich sagen möchte, He ihr Arschlöcher. Ich erwäge, hineinzustürmen, aber dann beschliesse ich, stattdessen zu verweilen. Diese wachsende Energie zu beobachten und sie zu fassen. Beim Zusammenstürzen. Beim Ansturm. Oscar betrachtet die Kunsthalle Bern und sagt, ich werde dieses Gebäude richtig durchnehmen. Ich werde *drüber herfallen*. Und es steckt eine gewisse Lust darin, ein System von Linien aus Holz zu ziehen, Superman, der durch Wände hindurchbricht und ein das gesamte Museum durchhallendes albernes Lied summt. In einem Gespräch über die Ausstellung in



Bern sagte Oscar, er wolle «sämtliche Räume mit einem einzigen Gebilde besetzen». Die Berner Kunsthalle ist ein ganz altmodisches Gebäude, das einem Wohnhaus gleicht, weil reiche Räume für die Kunst früher ebenso aussahen, bevor sie zu Konzernschachteln wurden. Es hat also etwas Heimeliges, diese geistreiche Monstrosität von Raum zu Raum stürzen zu sehen. Wie etwas, was es eben in Familien so gibt. Ich denke an Oscars Namen. Ich liebe es, dass er den Nachnamen seiner früheren Frau behalten hat. Nur her mit dem ganzen Klatsch. Im Internet fand ich einen Tuazon in Washington, der Ingenieur ist, und ich dachte mir, wetten, dass das ihre Verwandtschaft ist, wer ist sie, wo ist dieser Tuazon? Aber wie grossartig, dass er *ihren* Namen angenommen hat. Wie dies eben Frauen tun. Fundmaterial. Ein Name wie Richard Hell. Lydia Lunch. John Sex. Ich habe es selbst getan. Ich habe meinen zweiten Vornamen unter den Tisch fallen lassen. Habe sie überall weggelassen, ausser in meinem irischen Reisepass, wo ich Eileen Mary bin. Oscars Name ist eine kastilianisierte Variante von Filipino «Tuason», was ältester Enkel bedeutet. Ich selbst verbinde mit Tuazon die Túatha Dé Danann, die Vorfahren der irischen Feen. Am 1. Mai um das Jahr 2000 v. Chr. gelangte dieses Volk von, so scheint es, Göttern auf dunklen Wolken nach Irland. Manchen Angaben zufolge verbrannten sie ihre Schiffe und verursachten dadurch den Rauch. In der ersten Schlacht gegen die einheimischen Firbolg waren sie siegreich, nur verlor der König der Túatha Dé king im Kampf seinen Arm; deshalb war er nicht mehr schön genug, um zu herrschen, und wurde durch jemanden ersetzt, der sich dann als Tyrann erwies. Dieser wurde beseitigt, und der Medikus des Stammes ersetzte den Arm des alten Königs mit einem Silberarm, und dieser übernahm wieder das Ruder. Der Sohn des Heilers glaubte, des Vaters Leistung noch übertreffen zu können, und sprach die Zauberformel *ault fri halt dí féith fri féth* (Gelenk an Gelenk davon und Sehne an Sehne): Nach neun Tagen und Nächten war über den Silberarm des wiedereingesetzten Königs wieder Fleisch gewachsen.

Julian Rose meinte in *Artforum*, das Verhältnis zur Schwerkraft in Oscar Tuazons Werk sei frei von jeder Metaphorik. Und tatsächlich war Oscars Reaktion auf die Idee des Dichterstreiks produktionsorien-

tiert: «Sie würden schlussendlich einfach etwas anderes tun, oder?», fragte er John. Und ein Dichterstreik könnte natürlich jede Menge poetischer Akte, Arrangements jenseits der Dichtung hervorbringen. Sogar Akte der widersinnigen Schwerkraft? Oscars eigene Titel kommen mir vor wie Beschwörungen. Meinst du rückblickend, dass eine Beschwörung den Zauber bewirkt oder diesen benennt. Ich lege nur *joint to joint of it and sinew to sinew* einfach wie eine tote Maus vor Oscars Tür ab.

Die Túatha Dé Danann mussten weiterkämpfen, um die Herrschaft über Irland zu behalten. Das macht man eben. Ihr Verderben waren die Milesier – galizische Kelten, die berühmten schwarzen Iren glaube ich –, denen sie im Kampf unterlagen. Ein irischer Geschichtsschreiber des 17. Jahrhunderts bezeichnete Spanien sogar als das Land der Toten. Die drei Göttinnen der Túatha, die wohl ahnten, dass das Spiel aus war, fragten die Eindringlinge, ob die Insel nach einer von ihnen benannt werden könne. Die Insel wurde nach Eriu, einer der drei, benannt. Deren Gatte war Finn MacCool, über den James Joyce in jenem grossen unlesbaren Buch schrieb. Daraufhin baten die drei Gatten der drei Göttinnen die schwarzen Iren, ihre Schiffe neun Wellen vom Ufer zu ankern. Anschliessend entfachten die Túatha Dé einen mächtigen Sturm, um die Schiffe zu versenken, doch die Milesier hatten glücklicherweise einen Dichter an Bord, der den Sturm beruhigte, und so wurde die Schlacht gewonnen. Die besiegten Túatha Dé Danann erhielten die halbe Welt, doch sie waren die Angeschmierten, denn die ihnen gewährte Hälfte war unter der Erde. Man nannte sie das Feenvolk oder die Sidhe. Sidhe, wie in «banshee», eine Todesfee. Das Wort *sídhe* bezeichnet Feen, Elfen und Geister, aber auch die «Paläste, Höfe, Hallen oder Wohnstätten jener Wesen». Als Gruppe besitzen Feen ein besonderes Verhältnis zu Räumen und Orten, in denen sie herumzuspukten oder die sie auf eigenartige Weise auszufüllen pflegen. Es ist dies die Rache dafür, dass sie in den Untergrund getrieben wurden. In den Räumen, in denen sie sich bewegen, geben sie sich stets mit irgendeiner Form von Trickseriei oder Unfug ab. Iren, die Essen draussen stehen lassen, bitten die Feen, ihnen nicht blöd zu kommen. Bei den Erdhügeln, die heutzutage die irische und



schottische Landschaft bedecken, handelt es sich, so die Vermutung, um frühere Wohnungen von Feen. Dass es sich bei diesen Erdhügeln nachweislich um Grabstätten handelt, macht die Sache auch nicht einfacher. All diese Feen und Zauber treibenden Wesen gelten allgemein als besonders schön – das englische Wort für Fee, «fairy», kommt ja von «fair», schön –, sie können aber andererseits auch richtig hässlich sein. Ich wundere mich immer wieder, wie Oscar Tuazon von bedeutenden kulturellen Einrichtungen dafür bezahlt wird, deren Gebäude praktisch niederzureissen. Ist Oscar eine Art von grossem *Cat Sìth* – eine Zauberkatze – oder *Cù Sìth* – ein Zauberhund –, der von bedeutenden kulturellen Einrichtungen dazu eingeladen wird, deren Gebäude zu verunstalten wie eine Beschwörung, um den letztendlichen Erfolg der Eindringlinge zu garantieren. Gehört der Kunstbetrieb ihnen? Wem gehört er. Lassen sie für ihn einen Napf mit Essen zurück. Oder für uns. Oscar wird eingeladen, um ihre Gebäude beinahe zu zerstören, aber nicht ganz. Auf wessen Seite steht er. Seine Hände denken die Gedanken, die er für sich beansprucht.

Die Namen der einstigen Feenhügel sind auf uns gekommen dank der Werke irischer Dichter, die sie entweder selbst benannten oder den Namen für alle festhielten. Es ist immer mehr so, dass wenn wir keine Dichter hätten, wenn die Dichter für immer in den Streik treten würden (vielleicht sind sie das bereits), wir keine Geschichte hätten und keine Landkarten, um in der Welt unseren Weg zu finden. Was ist, wenn Satellitennavigationsgeräte einfach eine Lüge wären, um uns in die Irre zu führen, um uns für immer umherirren zu lassen. Niki Quester ist der Name eines grossen Betonstücks, das Oscar irgendwo im Geäst eines Baumes angebracht hat. Niki Quester ist im Übrigen der Name einer Frau, die sich im Nordwesten der USA im Umweltschutz betätigt. Ist Oscars Arbeit ein Segen? Eine Klage. Eine Markierung. Der grossartigste poetische Akt mag in unserer Zeit darin bestehen, für die Kunst, die du praktizierst, einen völlig neuen Namen zu erfinden, sodass es dir erlaubt ist, deiner Spuk- und Benennungstätigkeit nachzugehen, Räumen zu trotzen und sie zu sexualisieren, die Komplizenschaft des Kunstbetriebs auszuhebeln, um eine gewisse Energie leise kreischend durch die Mau-

soleen der Kultur und die Wälder zu schicken – zu welchem Zweck? Keiner ist mir bekannt. Um Sex zu haben?

Ich fragte Oscar nach seinen Titeln. Für mich ist ein CV wie ein Gedicht, antwortete er.

Ich liste hier einige von ihnen auf.

My mistake (Mein Fehler)  
Bend it till it breaks (Biege es so lange, bis es bricht)  
I wanna live (Ich will leben)  
Unhouse (Unhaus)  
This world's just not real to me (Diese Welt hat für mich einfach nichts Wirkliches)  
You complete me (Du vervollständigst mich)  
My flesh to your bare bones (Mein Fleisch zu deinen blanken Knochen)  
City without a ghetto (Stadt ohne Getto)  
Glassed slab (Verglaste Platte)  
Another nameless venture gone wrong (Ein weiteres namenloses Unternehmen fehlgeschlagen)  
Kodiak  
Double bubble (Doppelblase)  
Daybreak star (Morgengrauenstern)  
Panel (Platte)  
Niki Quester  
On a hilltop (Auf einer Hügelspitze)  
Catchment system, 1:1 (Auffangsystem 1:1)  
water wall (Wasserwand)  
locked room (Verschlossenes Zimmer)  
tonapah  
dragged down into lowercase (Zu Kleinschrift heruntergezogen)

Die meisten dieser Titel sind eindeutig und fungieren vielleicht als Werkbeschriftung, eine Comicsprechblase aus der Spitze oder der Seite eines ansonsten stummen Gebäudes herausgespien, oder ein leckendes Gebilde im Innern, eine Säule aus Bierflaschen, die eine Betonsäule trägt. Hinaufreichen. Hinabreichen. Sprache ist eine andere Form des Auslaufens, ein Abspritzen. Wenn Geister ein Gebäude bewohnen, biegt ihr Raunen um die Ecken, und sie springen in Bocksprüngen übereinander auf den Weg ins obere Stockwerk. Irland wurde nach der Er-



oberung von zwei Völkern bewohnt. Den Menschen und dem unsichtbaren Volk. Manchmal ist eine Arbeit noch nicht betitelt oder sie ist einfach (habe ich gerade «einfach» gesagt) vom Arsch zum Mund. Manchmal ist sie ein Ort, ein Winkel: on a hilltop. Alle funktionieren aber als eine Methode, um zu unterstreichen, ich bin hier. Oscar erklärt, er verstehe «die Titel als von der Plastik unabhängig. Sie beziehen sich eher aufeinander als auf die Sachen, die sie benennen sollen.» Es gibt also diese Sache (die Plastik, das Erschaffene), es gibt das Museum (vielleicht) und es gibt uns, und obwohl der Schöpfer «fort» ist, wenn du im Raum stehst, die Linien des Holzes durch das Gebäude verfolgst, deinen Turnschuh in die Pfütze im Fussboden tunkst oder die Seiten eines

überaus aufwendigen Bandes umblätterst (oder auch nicht), womit unter anderem ein Gespräch mit Feen verbunden ist, nun, wer sind *sie*? «Die Leute, die fort sind, verschwunden sind. Was er (der Künstler) wiederbringt, was er aushändigen muss, ist das, was manchmal Kunst genannt wird. Die Früchte des Verschwindens, die Energie, die überfließt, wenn du völlig verschwunden bist.» Wie ein Erdhügel, der einen Namen hat.

(Übersetzung: Bram Opstellen)

Sämtliche Zitate in diesem Text, einschliesslich dem von John Curl, stammen aus: *Oscar Tuazon, I Can't See* (Paris: Paraguay Press & DoPe Press, 2010).

OSCAR TUAZON, *ASS TO MOUTH*, 2009, steel, Plexiglas, plastic sheets, tape, water, concrete, 236 <sup>1</sup>/<sub>4</sub> x 177 <sup>1</sup>/<sub>8</sub> x 7 <sup>7</sup>/<sub>8</sub> " (suspended structure), 177 <sup>1</sup>/<sub>8</sub> x 149 <sup>5</sup>/<sub>8</sub> " (platform) / *ARSCH ZU MUND*, Stahl, Plexiglas, Klebeband, Wasser, Beton, 600 x 450 x 20 cm (hängende Struktur), 450 x 380 cm (Plattform).





EDITION FOR PARKETT 89

OSCAR TUAZON

ALLOY (FOR STEVE BAER), 2011

20 hex nuts, assembled and welded into a sphere,  
steel, diameter 7", 13.7 lb.  
Ed. 45/XX, signed and numbered certificate.

20 Sechskantmuttern, montiert und geschweisst in Kugelform,  
Stahl, Durchmesser 18 cm, 6,2 kg.  
Auflage 45/XX, signiertes und nummeriertes Zertifikat.



