

Zeitschrift:	Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern
Herausgeber:	Parkett
Band:	- (2012)
Heft:	90: Nathalie Djurberg, El Anatsui, Rashid Johnson, R.H. Quaytman = Blackout in white : the texture of transmission : on the painting of Corinne Wasmuth
Rubrik:	[Collaborations] : R.H. Quaytman, Nathalie Djurberg, El Anatsui, Rashid Johnson

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: 08.02.2026

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

R. H. Quaytman

geboren 1961 in Boston, lebt und arbeitet in New York.

born 1961 in Boston, lives and works in New York.

Nathalie Djurberg

geboren 1978 in Lysekil, Schweden, lebt und arbeitet in Berlin

born 1978 in Lysekil, Sweden, lives and works in Berlin.

born 1944 in Anyako, Ghana, lives and works in Nsukka, Nigeria.

El Anatsui

geboren 1944 in Anyako, Ghana, lebt und arbeitet in Nsukka, Nigeria.

born 1977 in Chicago, lives and works in New York.

Rashid Johnson

geboren 1977 in Chicago, lebt und arbeitet in New York.

EL ANATSUI, GLI (WALL), 2010, detail, aluminum bottle caps, rings, copper wire, dimensions variable /
GLI (WAND), Detail, Aluminium-Flaschenverschlüsse, Ringe, Kupferdraht, Maße variabel, (ALL PHOTOS: COURTESY OF
THE ARTIST AND JACK SHANNON GALLERY, NEW YORK, UNLESS OTHERWISE INDICATED) / PHOTO: MASH BAKER

EL
ANATSUI

A Ceaseless Search for Form

OKWUI ENWEZOR

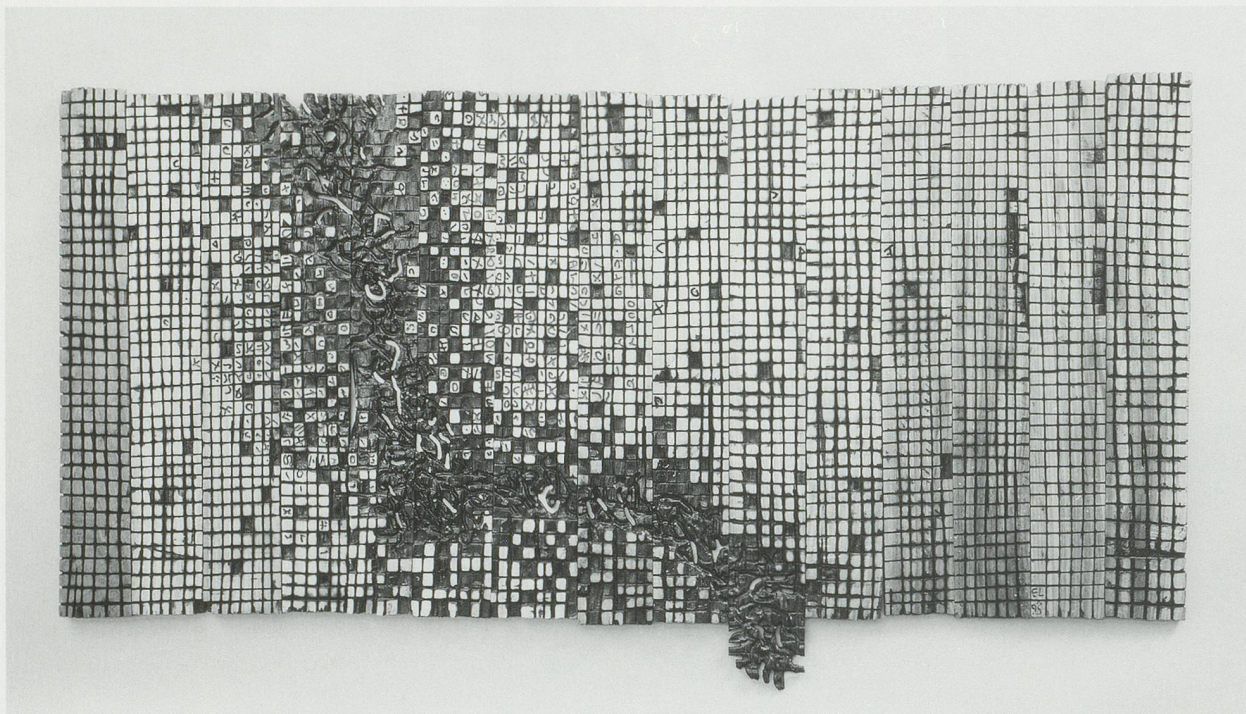
In the art of El Anatsui, the search for form in the course of sculptural production never begins with a predetermined outline. Nor would the motivation that sets in progress the emergence of a particular form, shape, or arrangement be defined purely in formalist terms. Instead, Anatsui tends to privilege and focus enormous attention on the language of his materials—on his media. Even while morphological affinities may lead one to consider the work's relationship to classical African sculpture, there is never a single line connecting his engagement to this tradition. This is particularly relevant given the built-in expectations that Anatsui maintain his African authenticity.

Reserved, wry, and philosophical, Anatsui is contemporary in every way. He creates his art in the tense boundary between tradition and modernity, medium and process. From one project to the next, his practice represents the search for sculptural solutions sensitive to prevailing idioms. He stringently emphasizes the primacy of process over compositional pre-determination, concept over formal completeness, chance over pre-prescribed formulations. Understanding this allows us to more fully appreciate a practice centered around accumulating ideas rather than producing forms. This brings resolution to an apparent contradiction: While there is artisanal dominance suggested by the work's strong sense of craft, it is this craft that provides us with a rich dialogue between the work's content and its significance.

OKWUI ENWEZOR is Director of Haus der Kunst, Munich, and Artistic Director of La Triennale 2012 at Palais de Tokyo, Paris. He is Kirk Varnedoe Visiting Professor at the Institute of Fine Arts, New York University in Spring, 2012.



Anatsui's spontaneous way of working does not, however, mean that he embarks on a project without a game plan. Nor does it suggest that he has a lack of interest in the formal registers that ultimately compel him to engage a particular sculptural problem, such as combining gestural mark-making and storytelling (consider his use of a power saw in the wood pieces of the late eighties and nineties, and his use of negative space and fragmentation in the *Broken Pot* series). Found materials also figure dominantly in Anatsui's work. They are repurposed not merely as a commentary on obsolescence, but to shape sculptural installations. These allude to the display formats which the arrangement of objects engenders, while also evoking



EL ANATSUI, *OLD CLOTH SERIES*, 1993, wood, paint, 31 1/2 x 60 1/4" / *SERIE ALTER STOFF*, Holz, Farbe, 80 x 153 cm.
(PHOTO: COURTESY OF MUSEUM OF AFRICAN ART)

a temporality suggested by the worn surfaces of the transformed objects. What I mean by this is that Anatsui responds to every material he works with as if he has encountered it for the first time in the flux of history, all the while concentrating on how he might exploit a material's most meaningful plastic potential. He is driven by the desire to incessantly experiment and sculpturally analyze whatever material he is working with—clay, wood, cement, metal—as he tests the possibility of what each may yield in relation to scale, presence, color, shape, and idea.

While the result of a final piece rests inexorably upon its materiality, its conceptual language flows from an entirely different structuring device, which equally determines the "mark" that the

material carries and the form the work ultimately assumes. In the ordinary course of events, a shattered terracotta vessel is usually swept up and thrown away. But in Anatsui's process, the same shards might be swept up and placed carefully in a box for future consideration. This consideration might entail a meditation and analysis of the gravitational force that would have initially propelled the vessel down from its perch. Or perhaps Anatsui would make some other observation in subjecting it to his methods of physically processing phenomena. In the early eighties, Anatsui participated in an artist residency in rural Cummington, which was when his monumental wood pieces began to emerge. There was a wide availability of wood in the region—particularly logs of pine, which he would find cut and neatly arranged in rows. Anatsui wanted to do something with the logs, but knew he had to resist the temptation to carve to avoid this cliché of African art. Earlier in the seventies, Anatsui worked with flat polished wood discs that he branded with pre-designed, hot iron tools forming what were seemingly lexical designs. At the residency, Anatsui resorted once again to the power saw, but this time as he cut the wood he became intrigued by the beauty of the uncontrolled marks made by the saw, due to its imprecision. The chance discovery that he could use the saw almost counterintuitively—against the cutting function for which it was designed—led to the beginning of one of the most fruitful experiments he has ever undertaken.

El Anatsui is arguably the most significant African artist of his generation and one of the few sculptors who can genuinely be credited for inventing a completely new and unique visual idiom with his woven metal sculptures. Throughout his distinguished career that spans more than forty years (while teaching and mentoring young artists), his work has stood the test of time as the world has undergone enormous global change significantly impacting the African body politic, and hastening the collapse of markets, economic crisis, erosion of social capital, and the deracination of so many institutions. The passage of time, the shift in the fortunes of African societies, and the universality of the work of art—a tool to help manage complexity—seem only to infuse his work with a sense of purpose, buoyed equally by resilience and fragility. Anatsui's employment of fragmentation as a compositional technique serves as a mordant reminder that even the most abstract works can have the capacity to humanize the most lowly of objects and infuse them with iconic power. Here the work of the artist's hand—the laborious, silent task of flattening aluminum liquor bottle caps; the twisting of copper wires into slender tendrils of metal thread that would suture one flattened panel to another; the weaving of such pieces into one resplendent, epic piece—serves as a metaphor for humanity. The act of cutting, flattening, scrunching, twisting, and piecing together thousands of fractured panels offers another analogy between labor and cognition: a body/mind articulation that manifestly reinforces the importance of material beauty. It would take a visionary artistic sensibility like Anatsui's to map these associations into objects whose cascading lightness masks the underlying forms of a powerful social, indeed political-minded critique.

Across his career, Anatsui has developed several distinct modes of articulating his sculptural concerns. These have come to be emulated by other artists in the region. He has assiduously worked with the transformational plastic properties of the African sculptural idiom through his constant reformatting of both his materials and compositional techniques. El Anatsui's early, far less dramatic works, which employed branded wood and broken ceramics, paved the way for his monumental cement sculptures, installations, and his now renowned tapestry-like sculptures, the latter composed of flattened panels of liquor bottle caps that are braided into architecturally scaled impressive structures, blurring the line between sculpture, painting, and assemblage.

EL ANATSUI, GROUP PHOTO, 1987, wood, dimensions variable /
GRUPPENBILD, Holz, Masse variabel.

(PHOTO: COURTESY OF MUSEUM OF AFRICAN ART)

His early works were based on the simplicity and humility of materials, yet they contained within them a very tense rebuttal to the formalism of the Western academic rules that governed his art training during his student years in Ghana, as well as the traditional African art that surrounded him throughout his upbringing. The conceptually rich language that he has created unites these incongruous artistic idioms and formally bridges the gap between them. The result of this hybrid is a vital, uncompromising contemporary artistic practice that reflects the situation of art in postcolonial Africa. The key themes of Anatsui's practice are constant experimentation and the testing of new ground while remaining inventive and creatively open to chance. Even though a cursory viewing of his work might suggest that there is a paradox—the tension between the artisanal and the conceptual—the key properties of his work are the continuous attempt to challenge, push, and expand the boundaries of what sculpture can be today. Anatsui has more than succeeded in doing so, and he is indeed one of the rare artists whose work is immediately identifiable and recognizable both for its genuine form and technique. His work stands as a unique achievement in the ceaseless search for an opening through which to actively create sculpture.



Unaufhörliche Suche nach der Form

OKWUI ENWEZOR

In der Kunst von El Anatsui beginnt die Suche nach der Form im skulpturalen Prozess nie mit einer bestehenden Vorstellung. Und die Motivation, die das Entstehen einer besonderen Form, Gestalt oder eines Gefüges – das Resultat des Schaffens eines skulpturalen Objekts – in Gang setzt, ist nie durch rein formale Überlegungen definiert. Stattdessen gibt Anatsui eher der intensiven gedanklichen Auseinandersetzung mit der Sprache des Materials, dem Medium der Arbeit, den Vorzug. Selbst in den Fällen, wo uns morphologische Affinitäten dazu anregen, das Verhältnis zwischen Anatsuis Skulpturen und klassischen Formaten der afrikanischen Bildhauerkunst in Betracht zu ziehen, gibt es nie einen klaren roten Faden, der seine Auseinandersetzung mit diesen klassischen Formaten durchzöge. Tatsächlich spielt immer noch die Erwartung mit, El Anatsui würde so etwas wie eine afrikanische Authentizität fortsetzen.

Anatsui ist zurückhaltend, ironisch und philosophisch, ein zeitgenössischer Künstler, der im Spannungsfeld zwischen Tradition und Moderne, Medium und Prozess arbeitet. Projekt für Projekt stellt seine künstlerische Tätigkeit eine beständige Suche nach skulpturalen Lösungen dar, die sich der vorhergehenden stilistischen Idiome bewusst ist. In jeder Serie, auf die er sich einlässt, setzt er die Akzente strikte so, dass das Prozessuale über der kompositionellen Vorbestimmtheit steht, das Konzept über der formalen Vollständigkeit und der Zufall über jeder vorgegebenen Formel. Wenn wir seine Tätigkeit so verstehen, vermögen wir erst

OKWUI ENWEZOR ist Direktor des Haus der Kunst, München, und künstlerischer Leiter der Triennale 2012 im Palais de Tokyo, Paris. In diesem Jahr ist er Kirk Varnedoe Gastprofessor am Institute of Fine Arts, New York University.



EL ANATSUI, OASIS, 2008, aluminum, copper wire, 106 x 90" / OASE, Aluminium, Kupferdraht, 269,3 x 228,6 cm.



zu würdigen, dass es eher das Sammeln von Ideen und weniger nur das Produzieren von Formen ist, das hilft, einen scheinbaren Widerspruch in seiner Kunst aufzulösen, nämlich die Dominanz des Handwerklichen, die sich in der Machart der Arbeiten häufig anzudeuten scheint. Aber diese birgt in sich einen ergiebigen Dialog zwischen dem Inhalt des Werkes und seiner expliziten ästhetischen Aussage.

Diese spontane Vorgehensweise bedeutet jedoch nicht, dass Anatsui seine Projekte nicht plant. Und sie zeugt auch nicht von einem Mangel an Interesse für die formalen Kategorien, die ihn letztlich dazu bringen, sich einer spezifischen skulpturalen Fragestellung zu widmen, etwa der Kombination von gestischen Zeichen (mittels Motorsäge) in seinen Holzarbeiten der späten 80er- und 90er-Jahre mit dem Erzählen von Geschichten; oder der Verwendung von Negativraum und Fragmentierung als Ordnungselementen in der Serie *Broken Pot* (Zerbrochener Krug, 1979). Ein weiterer wichtiger Ansatz in Anatsuis Werk ist der Gebrauch von gefundenem Material. Mit ihm wird kein Wertverlust kommentiert, sondern es wird zu skulpturalen Installationen umfunktioniert, die nicht nur auf Ausstellungsformate anspielen, die das Arrangement der Objekte nach sich ziehen könnte, sondern auch die Zeitlichkeit ansprechen, die die verschlissenen Oberflächen der verarbeiteten Objekte vermitteln. Mit anderen Worten: Anatsui reagiert auf jedes Material, mit dem er arbeitet, als wäre es ihm im Fluss der Zeit und Geschichte eben gerade begegnet, und versucht gleichzeitig dessen aussagekräftigste plastische Möglichkeiten auszuschöpfen. Das bildet den Anlass für endlose Experimente zur skulpturalen Analyse eines gegebenen Materials (Ton, Holz, Zement, Metall usw.), in denen er dessen Potenzial hinsichtlich Grösse, Präsenz, Farbe, Gestalt und Idee prüft.

EL ANATSUI, ZEBRA CROSSING III, 2007, aluminum, copper wire, 61 x 107" / ZEBRASTREIFEN III, Aluminium, Kupferdraht, 155 x 271,8 cm.

Während das vollendete Werk erbarmungslos auf dem Material basiert, entspringt seine konzeptuelle Sprache einem ganz anderen Vermächtnis, nämlich dem Schaffensakt, der das Zeichen bestimmt, welches das Material fortan trägt, und demzufolge die endgültige Form, die das Werk annimmt. Normalerweise würde man ein zersprungenes Tongefäß am besten zusammenkehren und entsorgen. Im Fall von Anatsui dürften die Scherben zusammengekehrt und zur zukünftigen Überprüfung sorgfältig in eine Schachtel gelegt werden. Diese Überprüfung könnte eine Analyse der Gravitationskraft miteinschließen, die das Gefäß von seinem Platz katapultiert hat, oder irgendwelche anderen Beobachtungen, die für Anatsuis analytische Verarbeitung einfacher und komplexer Phänomene dienlich wären. In den frühen 80er-Jahren nahm Anatsui an einem Künstlerprogramm im ländlichen Cummington teil, aus dem seine monumentalen Holzskulpturen hervorgingen. Angesichts des Überflusses an Holz, insbesondere an schlanken Kiefernstämmen, die sauber zugerichtet in langen dichten Reihen vor dem Atelier angeordnet waren, dachte Anatsui darüber nach, was er mit den Stämmen machen könnte, gleichzeitig widerstand er der Versuchung, Assoziation zu wecken, die an die Schnitztechnik von Skulpturen in der afrikanischen Kunst erinnern würden.

Der Anblick der Holzansammlungen faszinierte Anatsui, der in den 70er-Jahren bereits flache Platten aus polierten Holzscheiben bearbeitet hatte, indem er sie mit vorgeformten heißen Eisenwerkzeugen mit lexikalisch wirkenden Brandzeichen versah. Als er in Vermont das Holz mit der Motorsäge zuschnitt, bemerkte er die Schönheit der unwillkürlichen gestischen Zeichen, die die Motorsäge bei ungenauem Arbeiten hinterliess. Die Entdeckung, dass er die Motorsäge fast anti-intuitiv einsetzen konnte, entgegen den Zielen, für die sie eigentlich geschaffen war, führte zu einem der fruchtbarsten holzbildhauerischen Experimente, das er je unternahm.

El Anatsui ist vielleicht der bedeutendste afrikanische Künstler seiner Generation und einer der wenigen Bildhauer, von dem man behaupten kann, dass er mit seinen geflochtenen Metallskulpturen eine neue und einmalige visuelle Sprache erfunden hat. Während seiner gesamten herausragenden Karriere, die über vierzig Jahre unermüdliche künstlerische Tätigkeit, Lehre und Bera-



EL ANATSUI, WHEN I LAST WROTE YOU ABOUT AFRICA,
I USED A LETTERHEADED PARCHMENT PAPER, THERE WERE
MANY BLACK SLOTS IN THE LETTER.....
..... I CAN NOW FILL SOME OF THESE SLOTS BECAUSE.....
I HAVE GROWN OLDER, 1986, wood, 73 ³/₈ x 55 ³/₈ " / ALS ICH
DIR BEIM LETZTEN MAL ÜBER AFRIKA SCHRIEB, VER-
WENDETE ICH EIN PERGAMENTPAPIER, DA WAREN VIELE
LEERSTELLEN, DIE ICH JETZT FÜLLEN KANN, DENN ICH BIN
ÄLTER GEWORDEN, Holz, 188 x 142 cm.

(PHOTO: JERRY L. THOMPSON)

EL ANATSUI, WONDER MASQUERADE, 1990,
wood, iron, 67 x 14 1/2" / WONDER MASKERADE,
Holz, Eisen, 170 x 36,8 cm.
(PHOTO: COURTESY OF MUSEUM OF AFRICAN ART)

tung junger Künstler umfasst, hat seine Kunst den Test gewaltiger globaler Veränderungen und ihrer Auswirkungen auf die Körperpolitik, den Zusammenbruch von Märkten, ökonomische Krisen, die Erosion des sozialen Kapitals und die Entwurzelung von Institutionen bestanden. Das Verstreichen der Zeit, die Vermögensumschichtungen in den afrikanischen Gesellschaften und das universelle Potenzial des Kunstwerks zur Bewältigung komplexer Zusammenhänge scheinen seinem Werk eine Zielgerichtetheit zu verleihen, die Widerstandsfähigkeit mit Zerbrechlichkeit vereint. Anatsuis Einsatz der Fragmentierung als Kompositionstechnik ist eine scharfe Mahnung, dass noch die abstrakteste seiner Arbeiten die Kapazität in sich trägt, niederste Objekte zu vermenschlichen und ihnen eine ikonische Kraft einzuflößen. Hier wird die Handarbeit – die aufwändige, stille Tätigkeit des Flachdrückens von Aluminium-Kronkorken, das Zusammendrehen von Kupferdrähten zu schlanken Metallranken, die ein flaches Plättchen mit dem nächsten vernähen und die Einzelteile zu einem prächtigen epischen Werk verflechten – zur Metapher für die menschliche Qualität des Werks. Der Akt des Schneidens, Plattdrückens, Zermalmens, Verdrehens und des Zusammensetzens von Tausenden von Plättchen liefert eine weitere Metapher: für die Verknüpfung von Arbeit und Erkenntnis, eine Art körperlicher und geistiger Ausdruck, der direkt darauf abzielt, die Bedeutung der Schönheit der Materialien zu unterstreichen. Es braucht einen Visionär, um diese Verbindungen in Objekte umzumünzen, deren überschäumende Leichtigkeit die gewaltige Gesellschaftskritik kaschiert, die Anatsuis einzigartiges politisches Markenzeichen darstellt.

Im Lauf seiner Karriere hat Anatsui unterschiedliche skulpturale Ausdrucksformen entwickelt, die von anderen Künstlern der Region fleissig nachgeahmt wurden. Unverdrossen hat er an der Transformation der formalen und plastischen Möglichkeiten der afrikanischen Skulpturensprache gearbeitet, indem er sowohl seine Materialien wie seine Kompositionstechniken laufend veränderte. Anatsuis frühe, undramatische Holzarbeiten mit eingebrannten Brandzeichen und zerbrochener Keramik haben zunächst monumentalen Zementskulpturen und Installationen Platz gemacht und mittlerweile seinen berühmten wandteppichartigen Skulpturen aus platt gedrückten Kronkorken-Plättchen, die zu eindrucklichen Gebilden von architektonischen Ausmassen verflochten sind und die Grenze zwischen Skulptur, Malerei und Assemblage verwischen.



Seine frühen Arbeiten basierten auf einfachen und anspruchslosen Materialien, und doch enthielten sie auch eine sehr angespannte Reaktion auf den Formalismus der akademischen Regeln des Westens, die er als Kunststudent in Ghana eingeübt hatte, und auf die Formen der traditionellen afrikanischen Skulptur, die ihn umgaben. Indem er diese scheinbar getrennten Sphären des künstlerischen Ausdrucks zusammenbrachte, schuf er nicht nur eine begrifflich reichhaltige Sprache, sondern schlug auch eine formale Brücke zwischen den beiden Bereichen. Daraus resultierte eine entscheidende und kompromisslose zeitgenössische künstlerische Tätigkeit, die die Situation der Kunst im postkolonialen Afrika widerspiegelt. Anatsui entwickelte die Schlüsselthemen seiner Kunst stets auf der Grundlage von Experimenten, er wagte sich in neue Bereiche vor und blieb zugleich erfinderisch und kreativ offen für den Zufall. Selbst wenn das flüchtige Durchsehen seiner Arbeiten auf den ersten Blick vielleicht auf ein Paradox hindeuten scheint – die Spannung zwischen Handwerk und Konzept –, so besteht der wesentliche Charakterzug seiner Kunst im beharrlichen Bestreben, die Grenzen dessen, was Skulptur heute sein kann, in Frage zu stellen, auszudehnen und zu erweitern. Darin war Anatsui mehr als erfolgreich, und tatsächlich ist er einer der seltenen Künstler, dessen Arbeiten durch ihre Form und Technik unmittelbar identifizierbar und erkennbar sind. In dieser unaufhörlichen Suche nach einer offenen Form bei der Schaffung des skulpturalen Objekts steht seine Kunst als einzigartige Leistung da.

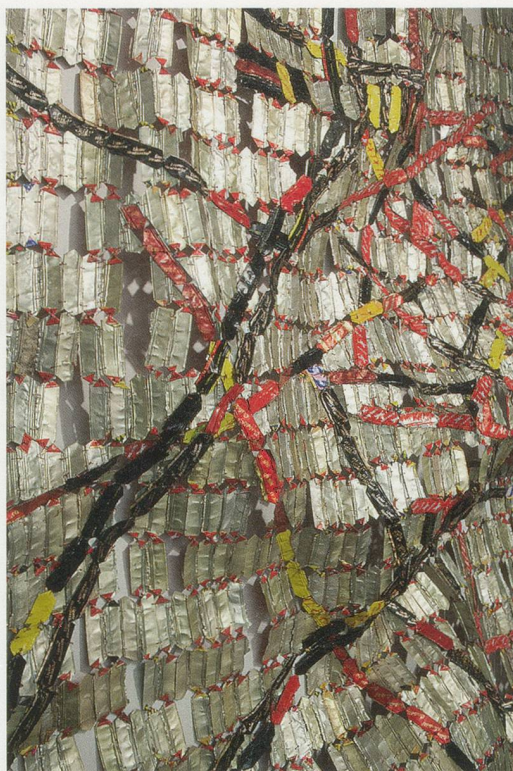
(Übersetzung: Suzanne Schmidt)



EL ANATSUI, AKUA'S SURVIVING
CHILDREN, 1996, wood, metal, dimensions
variable / AKUAS ÜBERLEBENDE KINDER,
Holz, Metall, Masse variabel.
(PHOTO: ANDY KEATE)

EL ANATSUI, *BUKPA OLD TOWN*, 2009,
detail, aluminum, copper wire, 120 x 84" /
BUKPA ALTSTADT, Detail, Aluminium,
Kupferdraht, 305 x 213 cm.

When attempts are made to characterize the cultural blinders and biases that bedevil "The Western Tradition" and its art-historical canon, discussion tends to move quickly to matters of representation. More specifically it jumps to how the non-Western Other appears in work made in the service of empire. Fair enough, there has always been much to be said about such matters and there is still much to be said. It is worth noting, though, that the critique of colonialism began long before currently fashionable post-modern discourses "conquered" university curricula. Indeed, coming both from communities of the oppressed and from dissenters within generally oppressive societies, that critique forms an integral part of colonialism's legacy. But let's start somewhere



Ambition

ROBERT STORR

else for a change. And let's finish by considering how ingrained attitudes toward the medium-specific qualities of "ambitious" modern and contemporary art have even rendered invisible much that falls well within "The Western Tradition."

Take, for example, the concept of the picture plane. As modernists are well aware, the format in question does not necessarily limit its dominion to pictures, though its utility with regard to the problems of picture-making is where its ostensibly absolute authority was initially invoked. The paradigm derives from the fact that, for the most part, images

in Western art have been painted on flat surfaces and presented on flat surfaces. Rigid panels and taut canvases were the preferred support. They were hung on plumb walls, if the wall itself was not being used as a ground upon which to depict figures or inscribe designs, which was often the case. Given the standard sizes and conventional locations of most portable paintings and even of immobile murals, the Renaissance notion that a painting should be looked at as though it were a window onto worlds beyond, required that the planar surface of the support, in effect, be graphically folded inwards. This meant that the boxlike spaces could be constructed within the frame and behind it to accommodate illusions consistent with the boxlike room in which the viewer

ROBERT STORR is an artist, critic, and curator who currently serves as Dean of the Yale School of Art.

stood. And so, along Euclidean lines, perspective was invented.

Of course, styles strictly based on perspectival paradigms as well as on their equally planar, equally systematic reconfiguration or dismantling—Cubism, for example—ignored prehistoric precedents such as European cave painting where animals roam freely on undulating, underground hollows, while glossing over or dismissing the extravagant conjuring of Baroque and Rococo art where lunettes, cupolas, and flared moldings perforate and explode upright walls and level ceilings, or fanciful illusions simply dissolve them. A fair number of these spaces were hung with tapestries but they too generally adhered to the spatial models of the Renaissance developed by Leon

Battista Alberti even when the actual fabric bellied or rippled to a greater or lesser degree. But what of unattended possibilities of non-planar geometry, not to mention formats that are folded and draped rather than stiff or stretched? And what of entire civilizations that embellish soft rather than hard surfaces with shapes and colors and symbols—tents, flags, hangings, garments? All the fundamental questions old-school formalism has begged—to the impoverishment of art and the detriment of other traditions—are threaded through these simple queries.

To the extent that such means of expression can be set aside as “mere” craft or decoration by defenders of the old orthodoxies, they usually have been. Nonetheless they remain capable of being exigently,

EL ANATSUI, *installation view / Installationsansicht*, 2010, Jack Shainman Gallery, New York.



inventively “modern”—or if anyone prefers post-modern—in the hands of someone with a fresh idea about how to address their unrealized potential. Sixty-seven-year-old Ghanaian-born, Nigeria-based El Anatsui is such an artist. The fact that he has only recently “emerged” internationally is a clear demonstration of how mainstream taste not only deprives non-Western talent of visibility and opportunity—or at least delays gaining access to them—but also how it denies itself the experience of genuine innovation. With work in major international shows and important public and private collections around the world, Anatsui has become a breakthrough figure for contemporary African abstraction in the way that Chéri Samba was for representational painting, and Seydou Keita and Malick Sidibé were for photography.

However, two dangers remain. The first is that the extent and variety of Anatsui’s actual accomplishment might be reduced to the most reductive reading of his best-known body of art—colorful meshes or recycled metal refuse—and the second, that few others of true merit will be allowed through the door he has opened because he has come to be such an imposing presence, and because it is the custom of cultural institutions “in the mainstream” to fasten on a handful of artists “outside the mainstream” and focus on them to the exclusion of others—as if the public could only handle so much genuinely fresh material at one time, and only so much learning.

Happily, Anatsui’s career has been so sufficiently long and his oeuvre so sufficiently varied that to whatever degree he is temporarily destined to be the *primus inter pares* of abstraction from Africa for European and American audiences, the range of what he has done will suggest how broad the overall field of activity has been.

An exhibition organized by The Museum for African Art in New York that is currently touring the United States and Canada vividly makes this point. The fact that delays in construction of the museum’s building on Fifth Avenue in Manhattan—up from the Guggenheim, Metropolitan Museum, and the Museum of Modern Art—has, as a silver lining, slowed reception of Anatsui’s work down so that the scope of his art has had a chance to sink in. I saw the earliest examples contained in his retrospective

in the woefully ill-suited Daniel Libeskind galleries of the Royal Ontario Museum almost two years ago. It encompassed oils of the 1980s in a modernized pictographic idiom enhanced by process-derived effects: drips, sprays, punctures, prints featuring archetypal African figures and faces belonging to a long tradition of such work from throughout the continent, carved and rough-cut wooden sculptures (some with added metal and cloth elements) that go from low relief patterning to checkerboard or Mancala designs, and phalanxes of chessmen-like totems to large, whimsical, freestanding figures that partially recall the work of the late Senegalese sculptor Moustapha Dime. Of the chiseled reliefs, two in particular presage the faceted facture of Anatsui’s metal curtains—WHEN I LAST WROTE YOU ABOUT AFRICA (1986), from which the survey exhibition takes its title, and LEOPARD’S PAW-PRINTS AND OTHER STORIES (1991), a gem in which the clustered, visually percussive effects of gouges or cuts intersect, much as polyrhythmic drum beats come together in African music. A tantalizingly small, formally separate group of ceramics and related drawings rounds out the selection of Anatsui’s work prior to his exploration of the possibilities of mixing textiles, formats, and assemblage techniques, and they are, in shape and substance, as densely monumental as the later work is expansive—though, like that later work, they body forth a universe that is essentially pliant and therefore perpetually metamorphic.

Consequently, by the time one arrives at the exhibition’s “main event”—virtually the only thing that those of us who have thus far missed the exhibition know of Anatsui—one has come to know an artist of genuinely large ambition who has tested that ambition against numerous materials in various scales. Not like someone who was just warming up, but like someone who was playing to win each time and pushed himself and the medium hard at every opportunity. In short, when radical invention comes about, more traditional mastery was already an accomplished reality, such that innovation is all the more authoritative and exhilarating.

The prototype of Anatsui’s wall hangings would seem to be PEAK PROJECT, a floor piece from 1999, that is composed like the hangings of tin and foil



EL ANATSUI, *PEAK*, 2010, tin, copper wire, 374 x 295" /
 GIPFEL, *Zinn, Kupferdraht*, 950 x 749 cm.
 (PHOTO: YUKIYA KAWAGUCHI)

scraps stitched together by twists of copper wire. Its collapsed appearance, bunched-in-the-corner disposition, and detritus-based facture might suggest the "informe" to those for whom any and every seemingly inchoate shape and "de-skilled" mode of production is an anti-aesthetic, Bataillean allegory of degeneration. However, were they ever to be applied, such interpretive overlays would in fact constitute an incidence of critical neocolonialism in the uniform of postmodernism. Rather, the contrast between the organic quality of the work's articulation and orientation—it resembles ground-covering vegetation or rock-hugging lichen—and the industrial traits of its cellular components conflate into a vivid hybrid of

nature and culture, primordial beauty, and the eye-catching beauty of what is, in fact, pollution. How the viewer regards and evaluates this hybrid aesthetically and culturally may vary widely and the difference between the "Third World" art public and that from the "First World" may become pronounced at this very juncture.

To better indicate where the distinctions arise, it is perhaps useful to tell a joke that in different versions has circulated among ethnomusicologists. It concerns a right-thinking American doing research in remote African villages who comes upon a man playing a *mbira* or finger piano. Traditionally such instruments are sometimes adorned with shells so that they can also serve as rattles when the keys are plucked. Looking at the *mbira* in the hands of his new acquaintance, the American notes that the shells have been replaced with Coke bottle caps and challenges the man to explain himself. "In the old days you used shells. Why do you use Coke bottle tops



EL ANATSUI, *THEY FINALLY BROKE THE POT OF WISDOM*, 2011, detail, aluminum bottle tops, copper wire, $185 \frac{3}{4} \times 276$ " / *ENDLICH ZERBRACHEN SIE DEN TOPF DER WEISHEIT*, Detail, Aluminium-Kronkorken, Kupferdraht, 472 x 701 cm.

now?" to which the musician answers, "Son, in the old days we couldn't get Coke bottle tops."¹⁾ Here too neocolonialism is a factor insofar as some of those who profess to love African art mournfully insist that it remain unchanging and that overt exploitation of thoroughly contemporary materials and processes betrays its heritage. This amounts to saying that African art can never be modern but must be arrested in the state that European travelers found it in the eighteenth and nineteenth centuries and that European artists imitated in the twentieth century.

Anatsui's genius resides, to the contrary, in having pinpointed the motive and found the means for effecting a transformation of an abiding aspect of African art that is wholly contemporary and, ul-

timately, free of "preservationist" stylizations of the old ways. That some family members have engaged in producing kente cloth weavings is a pertinent fact. However, Anatsui's re-invention of the color field of abstraction as a manifold, chain-linked picture surface rather than a rigid picture plane is radical in aesthetic dimensions far exceeding anything that might simply be attributed—and worse, explained away—as a clever but "inevitable" permutation of either modernist tradition or African tradition. Instead we are dealing with a genuine paradigm shift coming from a place where no one was looking for one.

True, there are some intriguing antecedents or analogs to Anatsui's heroic and heroically scaled new departure for abstraction that call for men-

EL ANATSUI, *THEY FINALLY BROKE THE POT OF WISDOM*, 2011, aluminum bottle tops, copper wire, 185 ³/₄ x 276" /
 ENDLICH ZERBRACHEN SIE DEN TOPF DER WEISHEIT, Aluminium-Kronkorken, Kupferdraht, 472 x 701 cm.



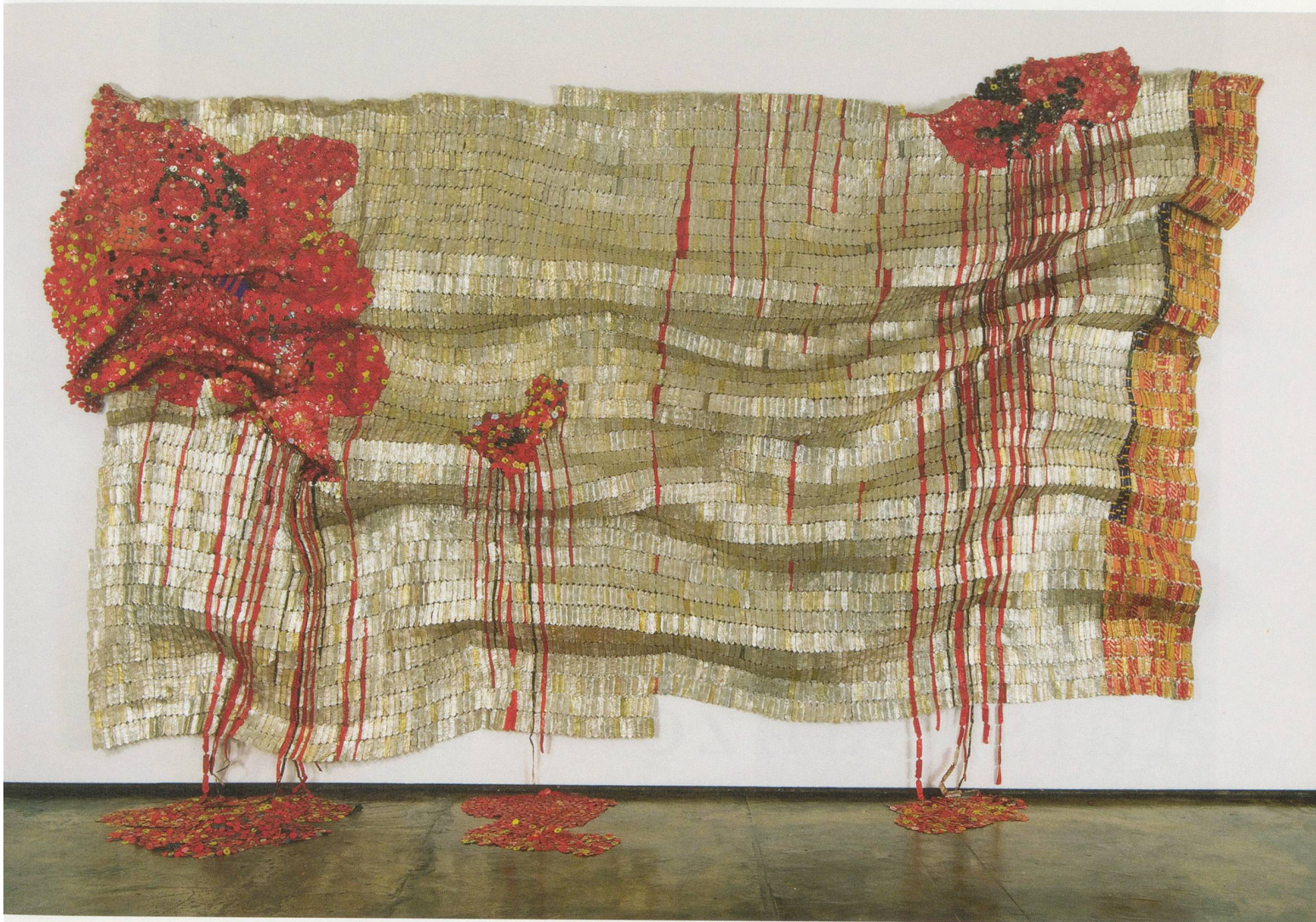
tion and reward examination. Among the most obvious are the draped color-field paintings made by the Washington-based artist Sam Gilliam during the late 1960s and into the 1970s, and more recent assemblage paintings by David Hammons also come to mind. That both these artists are African American is relevant at least in the measure that neither has yet been accorded full recognition by formalist or neo-formalist commentators who take it upon themselves to decide whether painting and its off-shoots are still capable of renewal and reconfiguration (Remember how many deaths painting has endured since the sixties?), and if so, who are the artists responsible for extending its lease on life. Other points of references—other Others with respect to mainstream accounts—are located in the work of “fabric artists,” almost all of whom have been women. Foremost among the examples useful for our purposes are the early hangings of the Polish Magdalena Abakanowicz, the sculptures of the Americans Sheila Hicks and the late Claire Zeisler, with Anni Albers and others tracing the heritage back to the beginnings of modernism on the “distaff” side.

Abakanowicz, Hicks, and Zeisler long ago demonstrated that weaving and binding filaments could match the ambition of large-format painting, and then some. But Anatsui’s metallic meshes have a majesty that depends less on sheer size, than on the principle of constant expansion and contraction intrinsic to his structural methodology, and on the hypnotic mix of macrocosmic sweep and microcosmic intensity basic to his way of piecing discreet, chromatic bits of elements into “broad-cloth” chain-mail compositions. Thus *DUSASI* (2007), which he created for the *Arsenale* in the 2007 Venice Biennale, commanded the final chamber of that voracious, belittling hall of a building like an altarpiece in a Romanesque cathedral. Now in the collection of the Nelson-Atkins Museum of Art in Kansas City, it awaits alternative configurations according to the different spaces in which it might be installed, such variability being not just a matter of museological convenience but also of active reconsideration and even re-composition according to the specificity of site. From that angle, one might think of Anatsui’s work as being akin to a Sol LeWitt wall drawing that can be peeled away from

its support and loosely tacked to a new one with all the wrinkles, stress marks, and crumpled facets that would result, appearing as a set of genetically mutating characteristics of the original.

Indeed the scintillating polychrome matrix of Anatsui’s hangings is a maximalist rejoinder to the minimalist model, a symphonic amplification of the spare chamber music intervals of sixties grid work. As such, it is a major step forward and out of the *cul de sac* of the formalist thinking characteristic of that era in that domain. Moreover, for all its jazzy flash and dazzle, the sometimes clangorous and jarring, sometimes somber resonance of Anatsui’s orchestrations of tin fragments has deeply unsettling overtones. *BLEEDING TAKARI* (2008) renders them explicit both in its title and in the manner in which the integrity of the design has been violated, punctured, and mortally injured—with blood oozing from wounds on to the floor. The imagery is certainly obvious—to jaundiced eyes, perhaps even obvious to a fault. Yet the unease it inspires has at least as much to do with the public’s habitual embarrassment when faced with an artist who unapologetically wears his heart on his sleeve and with art that is overtly symbolic as it does with any doubts one could possibly cast on the artist’s sincerity or on the aptness of such symbolism. How long has it been since a “Western” artist attempted to make abstract art that was avowedly and convincingly tragic? The Abstract Expressionist did it all the time but the answer is a long time, and it indicates how much has been lost to art in the process. With ongoing wars in Somalia, Darfur, the Congo, and elsewhere and with political as well as criminal violence a daily reality throughout Africa, Anatsui has put his finger in the gaping wound of a continent even as he has shown by example its extraordinary creative vigor. An art world besotted by the gambits of those who game the system needs more of the seriousness behind Anatsui’s sustained endeavor and more of a sense of the human stakes for which art plays in places where less is taken for granted and more is demanded of it.

1) A story told by Paul Berliner as remembered by musician Rosamund Morley. Berliner is Professor of Ethnomusicology at the John Hope Franklin Center for Interdisciplinary & International Studies at Duke University.



EL ANATSUI, BLEEDING TAKARI II, 2007, aluminum, copper wire, 155 x 226 $\frac{3}{4}$ " / BLUTENDE TAKARI II, Aluminium, Kupferdraht, 394 x 576 cm.



Aufs Ganze

ROBERT STORR

Jede Diskussion über die kulturellen Schablonen und Scheuklappen, mit denen die «westliche Tradition» und ihr kunsthistorischer Kanon behaftet sind, sieht sich umgehend mit Fragen der Repräsentation konfrontiert – genauer mit der Repräsentation des nicht-westlichen «Anderen» in Werken, die im Dienst der herrschenden Mächte entstanden. Über dieses Thema ist viel geschrieben worden und es gäbe sicherlich noch viel mehr darüber zu schreiben. Hier sei nur angemerkt, dass es die Kritik des Kolonialismus schon lange vor der Zeit gab, als der heute so

ROBERT STORR ist Künstler, Kritiker, Kurator sowie Dekan der Yale University School of Art.

modische postmoderne Diskurs die Universitäten eroberte. Mehr noch, diese Kritik – artikuliert von Vertretern unterdrückter Schichten und von Dissidenten in totalitären Systemen – ist ein unverzichtbarer Teil des kolonialistischen Erbes. Beginnen wir zur Abwechslung einmal woanders. Und schliessen wir diesen Gedankengang mit der Bemerkung, dass der starre Umgang mit den medienspezifischen Eigenschaften «anspruchsvoller» moderner und zeitgenössischer Kunst auch vieles, was innerhalb der westlichen Tradition liegt, unsichtbar gemacht hat.

Beginnen wir bei der Idee der Bildebene, die – wie die Moderne sehr wohl erkannt hat – nicht unbedingt auf das Bild selbst beschränkt bleibt. Aber

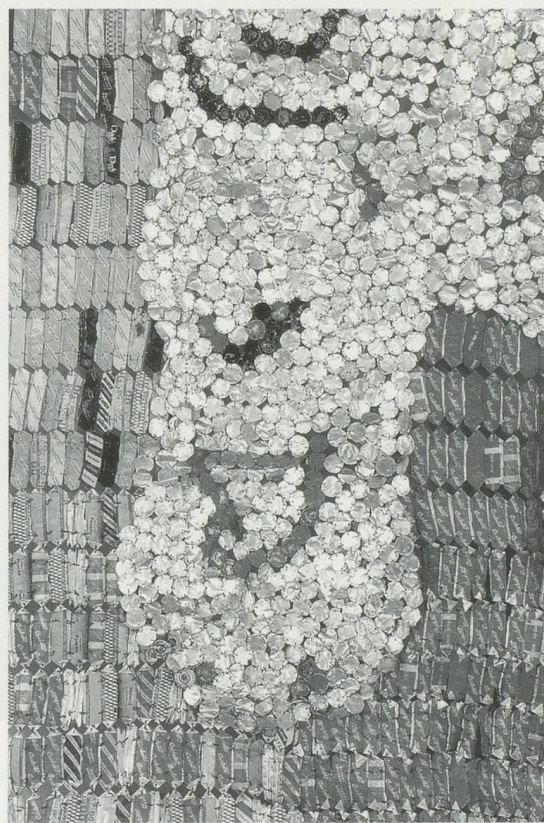
EL ANATSUI, *ON THEIR FATEFUL JOURNEY NOWHERE*,
1996, wood, metal, dimensions variable / *AUF IHREM*
SCHICKSALSTRÄCHTIGEN WEG INS NIRGENDWO, Holz,
Metall, Masse variabel. (PHOTO: SETAGAYA ART MUSEUM,
TOKYO)

da sie sich im Prozess der Bildgestaltung als äusserst nützlich erwies, gelangte sie dort erstmals zu voller Geltung. Ausschlaggebend dafür war die Tatsache, dass das Bild in der westlichen Tradition auf eine flache Oberfläche gemalt und an einer ebenen Oberfläche präsentiert wurde. Feste Tafeln oder gespannte Leinwände waren die bevorzugten Träger. Das Bild hing an lotrechten Wänden, wenn die Wand nicht wie so oft als Malgrund für einen Entwurf oder eine Figurendarstellung diente. Angesichts der konventionellen Grösse und Position der meisten transportablen Gemälde und sogar der nicht transportablen Wandbilder verlangte die Renaissance-Auffassung vom Gemälde als Fenster zur Welt, dass die Fläche des Malträgers mit graphischen Mitteln so nach innen gefaltet wird, dass innerhalb des Bildrahmens und dahinter schachtelartige Räume entstehen und auf diesem Wege eine Illusion erzeugt wird, die mit dem schachtelartigen Raum des Betrachters übereinstimmt. So wurde nach euklidischen Prinzipien die Perspektive erfunden.

Stile entstanden, die diese perspektivischen Regeln befolgten oder auf ebenso systematische und flächenhafte Art und Weise brachen oder modifizierten. Letzteres gilt für den Kubismus, der kein Auge hatte für das prähistorische Vorbild der europäischen Höhlenmalerei, die Tierherden über unterirdische Hohlräume wandern liess und nichts als Geringschätzung empfand für die überladene Kunst des Barock und Rokoko, die glatte Wände und Decken durch Lünetten, Kuppeln und Zierleisten durchbrach und zerriss oder durch erfinderische Illusions-

malerei einfach zum Verschwinden brachte. Diese Räume waren nicht selten mit Tapisserien dekoriert, die sich wölbten oder wellten, entsprachen aber trotzdem weitgehend dem von Leon Battista Alberti entwickelten Raummodell der Renaissance. Wo blieben die ungenutzten Möglichkeiten der nicht-planaren Geometrie, ganz zu schweigen von Bildträgern, die nicht starr oder straff sind, sondern sich falten und bauschen? Wo blieben ganze Kulturen, die anstatt harter Oberflächen weiche mit Formen, Farben und Symbolen verzieren: Zelte, Banner, Behänge, Kleider? All die Grundfragen, die der Formalismus der alten Schule links liegen liess – zum Schaden der Kunst und anderer Traditionen –, treten bei dieser einfachen Revision ans Licht.

Insofern die Verfechter der alten Kunstdoktrin solche Ausdrucksmittel als «blosses» Kunsthandwerk oder Ornament abtun konnten, haben sie dies auch getan. Dessen ungeachtet bleiben sie in der Hand



EL ANATSUI, *AWU*, 2009, detail, aluminum, copper wire, 198 x 300" /
Aluminium, Kupferdraht, 503 x 762 cm.



EL ANATSUI, DUSASA I, 2007, aluminum bottle tops, copper wire, 288 x 360" / Aluminium-Flaschenverschlüsse, Kupferdraht, 731 x 914 cm.

eines Künstlers, der ihr unausgeschöpftes Potenzial zu nutzen versteht, auf zwingende und kreative Art «modern» – oder postmodern, wenn man so will. El Anatsui ist ein solcher Künstler. Dass der 67-jährige Ghanaer, der in Nigeria lebt und arbeitet, erst in jüngster Zeit international bekannt geworden ist, beweist nicht nur, wie der Geschmack des «Mainstreams» Talenten nicht-westlicher Herkunft den Weg zum Erfolg verbaut oder zumindest erschwert, sondern auch, wie er sich selbst das Erlebnis des wirklich Neuen verdirbt. Anatsui, dessen Werke in internationale Grossausstellungen und wichtige öffentliche und private Sammlungen aufgenommen wurden, stieg zur Leitfigur der zeitgenössischen afrikanischen Abstraktion auf, ähnlich wie Chéri Samba in der gegenständlichen Kunst oder Seydou Keita und Malick Sidibé in der Photographie.

Dennoch drohen zwei Gefahren. Zum Ersten jene, dass die ganze Breite und Vielfalt von Anatsuis Schaffen auf die am besten bekannten Highlights reduziert wird: auf die farbenfrohen Gewebe aus wiederverwerteten Metallresten; und zum Zweiten jene, dass er durch seine imposante Statur anderen den Durchgang durch die Tür, die er geöffnet hat, versperrt. Die Kulturinstitutionen innerhalb des Mainstreams lieben es, eine Handvoll Figuren ausserhalb des Mainstreams herauszugreifen und dann unter Missachtung aller anderen zu fördern, als könne die Öffentlichkeit nur ein gewisses Quantum frischer, ungewohnter Ideen und Informationen verkräften.

Zum Glück ist die Laufbahn Anatsuis so lang und sein Œuvre so vielfältig, dass, auch wenn er vorübergehend vom europäischen und amerikanischen Publikum zum *primus inter pares* der afrikanischen Abstraktion gekürt wird, der Umfang seines künstlerischen Betätigungsfelds nie infrage stehen kann.

Dies bestätigt eine vom New Yorker Museum for African Art organisierte Ausstellung, die gegenwärtig durch die Vereinigten Staaten und Kanada reist. Die verzögerte Fertigstellung des neuen Museumsgebäudes an der Fifth Avenue in Manhattan (nördlich des Guggenheim Museum, Metropolitan Museum und Museum of Modern Art) hat so gesehen einen Vorteil: Anatsuis Kunst sinkt langsamer ins Bewusstsein der Öffentlichkeit ein und hat somit mehr Zeit, in ihrer ganzen Bandbreite wahrgenommen zu werden. Zu

den frühesten Werkbeispielen in der Retrospektive – die ich vor fast zwei Jahren in den völlig ungeeigneten Räumen der von Daniel Liebeskind entworfenen Erweiterung des Royal Ontario Museum erleben durfte – zählen Ölgemälde aus den 80er-Jahren in einem modernisierten piktographischen Vokabular, pointiert von Prozessspuren (Tropfen, Spritzer, Löcher); Druckgraphiken mit Figuren und Gesichtern, archetypische Vertreter der jahrhundertealten afrikanischen Tradition; geschnitzte und behauene Holzskulpturen (manche mit Metall- und Textilelementen versehen), deren Spektrum von Flachrelief, Schachbrett- und Mancala-Entwürfen über Spaliere totemähnlicher Schachfiguren bis zu grossen, freistehenden Standbildern reicht, deren eigenwillige Gestalt an den senegalesischen Bildhauer Moustapha Dime erinnert. Zwei geschnitzte Reliefs nehmen besonders eindringlich die mosaikhafte Struktur der Metallvorhänge vorweg: *WHEN I LAST WROTE TO YOU ABOUT AFRICA* (Als ich dir das letzte Mal über Afrika schrieb, 1986), das der Retrospektive ihren Titel gab, und *LEOPARD'S PAW-PRINTS AND OTHER STORIES* (Pfotenabdrücke des Leoparden und andere Geschichten, 1991), ein Meisterstück, das die dichten, visuell perkussiven Effekte der Rillen und Schnitte wie Polyrhythmen afrikanischer Trommeln arrangiert. Eine delikate, formal autonome Gruppe kleiner Keramiken und Zeichnungen rundet die Auswahl der Werke ab, die der innovativen Vermischung von Textilformaten und Assemblagetechniken vorausgeht. Sie sind in Form und Substanz ebenso monumental wie ihre grossflächigen Nachfolger, obwohl diese einen biegsamen Kosmos hervorbringen, der daher ständig im Fluss ist.

Wenn man beim Höhepunkt der Ausstellung anlangt – bei den einzigen Werken also, mit denen man wohl schon vor dem ersten Besuch vertraut war –, hat man einen Künstler kennengelernt, der aufs Ganze geht und sein Können in den verschiedensten Materialien und Massstäben erprobt. Das ist nicht jemand, der sich gerade warmläuft, sondern jemand, der jedes Mal gewinnen will und sich und sein Medium bis zum Äussersten treibt. Kurz, ehe die radikale Kreativität einsetzte, war bereits eine handwerkliche Meisterschaft vorhanden, die diese Neuerungen erst richtig fundiert und furios erscheinen lässt.

Als Prototyp für Anatsuis Wandbehänge könnte *PEAK PROJECT* (Gipfelprojekt) dienen, eine Bodenskulptur aus dem Jahr 1999, die ebenfalls Blech- und Alureste verwertet, die mit Kupferdraht verwoben sind. Ihre zusammengesackte Erscheinung, ihre in die Ecke gedrängte Installation und ihre dem Abfall abgewonnene Materialität werden all jene als «informe» lesen, für die jeder Anschein einer unfertigen Form und einer vereinfachten Produktionsweise sofort zur antiästhetischen, batailleschen Allegorie der Entartung wird. Solche Interpretationsfolien ergäben indessen, kämen sie tatsächlich zur Anwendung, den Fall eines kritischen Neokolonialismus in der Uniform der Postmoderne. In Wirklichkeit verschmilzt der Gegensatz zwischen der organischen Machart und Orientierung des Werks – gleich Bodenvegetation oder Flechtenbewuchs auf Steinen – und der industriellen Herkunft seiner Bauteile zu einer vitalen Synthese von Natur und Kultur, von urtümlicher Schönheit und dem betörenden Glanz des Mülls. Dieses Amalgam kann unterschiedliche ästhetische und kulturelle Reaktionen auslösen. Vielleicht liegt genau hier der Punkt, wo sich die Geister des Kunstpublikums in der «Ersten» und «Dritten Welt» scheiden.

Ein Witz, der lange in verschiedenen Versionen unter Musikethnologen kursierte, kann uns helfen, diesen Scheidepunkt genauer zu bestimmen: Ein konservativer amerikanischer Forscher trifft in einem abgelegenen afrikanischen Dorf einen Mann, der auf einer *Mbira* (Lamellophon) spielt. Dieses Instrument ist manchmal mit Muscheln verziert, die beim Zupfen der Lamellen ein Rasselgeräusch erzeugen. Der Forscher betrachtet die *Mbira* in den Händen des Mannes und merkt, dass da anstatt Muscheln Cola-Kronkorken hängen. Er fragt: «Warum sind Sie nicht bei den Muscheln geblieben, die sind doch so schön und natürlich.» Der Musiker antwortet: «Die Cola-Deckel sind auch schön, aber die gab's früher nicht.»¹⁾ Ein Paradefall des neokolonialen Denkens. Der Liebhaber der afrikanischen Kunst fordert, dass diese ewig gleich bleibe, und empfindet die ungenierte Verwendung moderner Materialien und Prozesse als Verrat an der Tradition. Die afrikanische Kunst darf nie eine zeitgenössische sein, sie muss konserviert bleiben in dem Zustand, in dem sie von

EL ANATSUI, BUKPA OLD TOWN, 2009, aluminum, copper wire, 120 x 83 ³/₄ " / BUKPA ALTSTADT, Aluminium, Kupferdraht, 305 x 213 cm.





europäischen Reisenden des 18. und 19. Jahrhunderts angetroffen und in dem sie von europäischen Künstlern des 20. Jahrhunderts imitiert wurde.

Anatsuis genialer Ansatz findet den Anstoß und die Mittel für eine Transformation, die ein Grundelement der afrikanischen Kunst aufgreift und trotzdem auf der Höhe der Zeit steht, ohne zu versuchen, Traditionen in stilisierter Form über die Zeiten zu retten. Es ist richtig, dass Familienmitglieder mit der Herstellung von Kente-Stoffen beschäftigt waren. Nichtsdestotrotz unternimmt Anatsui mit seiner Neuerfindung des abstrakten Farbfelds als facettiertes Gewebe (anstelle einer festen Bildfläche) einen radikalen ästhetischen Schritt, der weit über das hinausgeht, was man als schlaue, aber vorhersehbare Abwandlung der modernistischen oder afrikanischen Tradition abtun oder – schlimmer noch – wegerklären könnte. Wir haben es mit einer fundamentalen

Bedeutungsverschiebung zu tun, an einem Ort, wo sie niemand erwartet hat.

Anatsuis heroischer, ambitionierter Aufbruch in die Abstraktion ist sicherlich nicht ohne Vorläufer und Analogien, die verdienen, erwähnt und gewürdigt zu werden. Besonders stark sind die Parallelen zu den drapierten Farbfeldmalereien des in Washington lebenden Künstlers Sam Gilliam aus den späten 60er- und frühen 70er-Jahren sowie zu den Assemblage-Gemälden neueren Datums von David Hammons. Dass beide Afroamerikaner sind, ist zumindest insofern relevant, als ihnen bislang die volle Anerkennung durch jene formalistischen oder neo-formalistischen Kommentatoren versagt blieb, die sich berufen fühlen zu entscheiden, ob die Malkunst mitsamt ihren Ablegern noch der Erneuerung und Weiterentwicklung fähig ist – man erinnere sich, wie oft sie seit den 60er-Jahren totgesagt wurde – und

EL ANATSUI, DELTA, 2010, aluminum bottle tops, copper wire, 183 x 135" / Aluminium-Flaschenverschlüsse, Kupferdraht, 465 x 343 cm.

wenn ja, wo ihre Lebensretter zu suchen sind. Andere Bezugspunkte – andere «Andere» aus Sicht des Mainstream – sind die Werke der Textilkunst, die überwiegend von Künstlerinnen geschaffen wurden. In erster Linie wären hier die frühen Behänge der Polin Magdalena Abakanowicz, die Skulpturen der Amerikanerinnen Sheila Hicks und Claire Zeisler sowie die Ahnenreihe über Anni Albers zurück zu den Urmüttern der Moderne zu nennen.

Abakanowicz, Hicks und Zeisler haben schon vor Jahren bewiesen, dass Drahtgeflechte und -gewebe es durchaus mit der Machtentfaltung grossformatiger Gemälde aufnehmen können. Doch die majestätische Ausstrahlung von Anatsuis Metallnetzen ist nicht so sehr das Resultat ihrer puren Grösse wie des ständigen Wechselspiels von Expansion und Kontraktion, das als Grundprinzip ihrer strukturalen Methodologie innewohnt, sowie der hypnotischen Mischung von makroskopischer Gesamtschau und mikroskopischer Intensität, die sich zwangsläufig aus der Akkumulation kleiner Farblamellen zu «Breitwand»-Draperien ergibt. DUSASA I, entworfen für die Biennale von Venedig 2007, nahm den Schlussraum der erdrückenden Riesenhalle des Arsénale in Besitz wie der Altar einer romanischen Kathedrale. Die Arbeit, heute im Besitz des Nelson-Atkins Museum of Art in Kansas City, erwartet neue Permutationen je nach dem Ort ihrer Installation. Ihre Wandlungsfähigkeit soll nicht die Aufstellung im Museum erleichtern, sondern vielmehr ein aktives Überdenken und Neuformulieren in Reaktion auf die jeweiligen Raumgegebenheiten ermöglichen. Die Vorhänge des Afrikaners wären somit einer Wandzeichnung von Sol LeWitt gleichzusetzen, die sich abnehmen und andernorts neu befestigen lässt, einschliesslich all der erlittenen Falten,

Risse und Beulen, die sich als genetische Mutationen des Originals festschreiben.

Die schillernd polychrome Matrix der Webstücke Anatsuis ist ein maximalistischer Einwurf gegen das minimalistische Argument, eine symphonische Orchestrierung der kargen, kammermusikalischen Rasterakkorde der 60er-Jahre. Als solche sind sie ein wichtiger Schritt nach vorne, heraus aus der Sackgasse des formalistischen Denkens jener Ära. Hinzu kommt, dass sich in die virtuos instrumentierte, hier klirrend schrille, dort düstere Klangfülle auch zutiefst verstörende Dissonanzen mischen. BLEEDING TAKARI (Blutende Takari, 2008) nimmt kein Blatt vor den Mund. Sowohl der Titel als auch die Art, wie der Werkkörper geschändet, durchbohrt, tödlich verwundet wird und das Blut seiner Wunden auf den Boden trieft, spricht eine deutliche Sprache – vielleicht zu deutlich, mögen Kleinredner einwerfen. Aber das Unbehagen, das dieses Werk verursacht, hat zumindest ebenso viel damit zu tun, dass man peinlich berührt ist, wenn ein Künstler seine Gefühle offenbart und sich in gängigen Symbolen ausdrückt, wie mit irgendwelchen Zweifeln an der Ehrlichkeit des Künstlers oder der Relevanz solcher Symbole. Wie lange ist es her, seit ein «westlicher» Künstler ein abstraktes Werk geschaffen hat, das bewusst und überzeugend tragisch ist? Die Abstrakten Expressionisten taten es ständig, aber das ist lange her und die verstrichenen Jahre erinnern nur daran, wie viel die Kunst seither verloren hat. In Somalia, in Darfur, im Kongo und in anderen Teilen Afrikas wüten Kriege. Politische und kriminelle Gewalt gehört zur alltäglichen Realität des Kontinents. Anatsui legt seinen Finger in diese klaffende Wunde, während er exemplarisch die sprühende kreative Energie Afrikas vor Augen führt. Eine Kunstwelt, die sich nur allzu oft von Taschenspielerereien hinters Licht führen lässt, braucht mehr von dem Ernst, der Anatsuis beharrliches Projekt beseelt, und mehr Respekt vor den menschlichen Werten, die Kunst einem Publikum vermittelt, das gewohnt ist, wenig zu erwarten, und ständig mehr verlangt.

(Übersetzung: Bernhard Geyer)

1) So der Inhalt der Geschichte, die Paul Berliner von dem Musiker Rosamund Morley erzählt wurde. Berliner ist Professor für Ethnomusicology am John Hope Franklin Center für Interdisciplinary & International Studies der Duke University.

El Anatsui's Metamorphic Sculptures



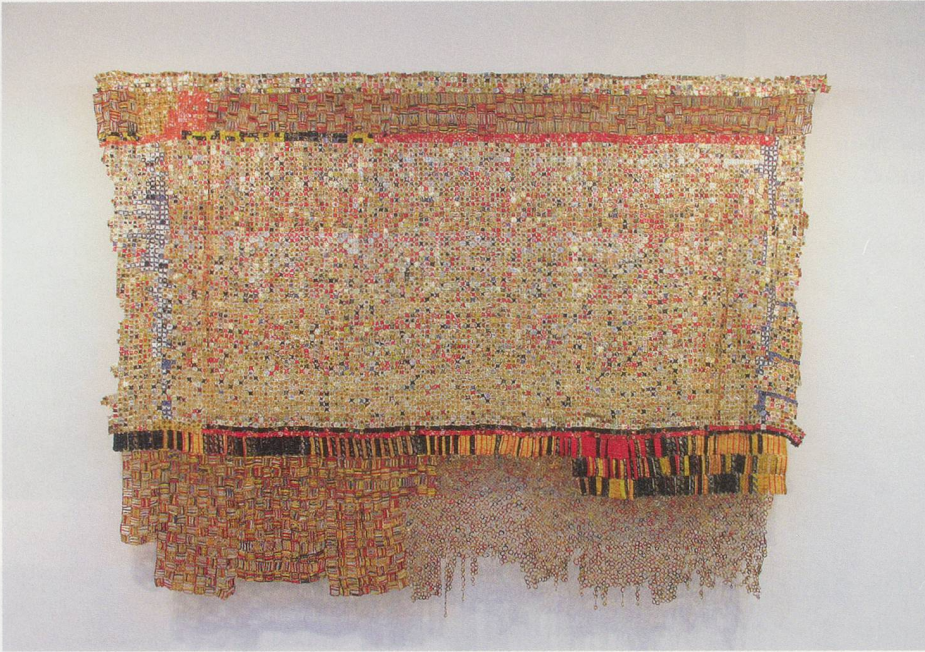
CHIKA OKEKE-AGULU

One thing that distresses and bewilders curators and collectors of El Anatsui's sculpture is the burden the artist places on them to make important decisions about the work's installation. Puzzling as it might seem, his apparent *laissez-faire* attitude toward the process of presenting his monumental metal sculptures, which can invoke anything from aesthetic grace to imponderable awesomeness, is a crucial aspect of his artistic philosophy. There is an element of play, which the artist often speaks about. He ignores the ingrained urge of collectors and curators to treat his works with near-sacral deference; they are play objects that can be touched or rearranged with little or no regard to his original design. The sculptures that emerge from his studio are not simply the final product of his rigorous, conceptual, and exacting technical processes. Rather, they are suggestions or proposals for what is possible once the works enter other spaces and contexts beyond the artist's studio. There is an inexorable link between his flexibly constituted sculptures and the ambivalent, shifting relationship that has defined the past and present histories of Africa and the West.¹⁾ Our awareness of this intriguing connection between the formal and conceptual in his work completely changes the meaning

CHIKA OKEKE-AGULU is an art historian, independent curator, and artist. He is co-author (with Okwui Enwezor) of *Contemporary African Art Since 1980* (2009). He teaches in the Department of Art & Archaeology and Center for African American Studies, Princeton University.

EL ANATSUI, *GLI (WALL)*, 2010, aluminum bottle caps, rings, copper wire, dimensions variable, detail and installation views, Rice Gallery, Houston / *GLI (WAND)*, Aluminium-Flaschenverschlüsse, Ringe, Kupferdraht, Masse variabel, Detail und Installationsansichten. (PHOTOS: NASH BAKER)





and implication of the play his sculptures invite, and complicates our interactions with them.

There is, however, what seems like a strain of idealism in Anatsui's methodology, evident in what he sees as the pedagogical potentialities of his manipulable work; he uses his sculptures to awaken the latent artist in the privileged curator and collector. This notion—which stops short of the radical utopianism of Joseph Beuys's social sculpture theory—reveals, in practice, the fact that artistic creativity of the ambitious kind (perhaps taken for granted by those who, like Anatsui, are endowed with lots of it) is not freely available to everyone, including curators and collectors. How else does one explain the anxiety and distress of those entrusted with composing what Anatsui calls “data” without instructions from the artist—if not that they do not subscribe to his theory of pan-human, high-artistic ability?²⁰

In any case, the labile structure of Anatsui's sculptures and the relational and participatory practices they motivate, or insinuate, are the most visible manifestation of his longstanding meditation on time. If he has one enduring article of faith, it must be

EL ANATSUI, *THEY ARE STILL COMING BACK*, 2006,
aluminum bottle caps, copper wire, 96 x 130" /
SIE KOMMEN IMMER NOCH ZURÜCK, Aluminium-
Kronkorken, Kupferdraht, 244 x 330 cm.

something closely aligned with the popular maxim that “no condition is permanent.” As I have written elsewhere, this is “one of the more ubiquitous affirmations in modern Africa of the precarious place of human beings in the scheme of things.”²¹ Capacious in its applicability, this maxim has been propagated and illustrated by popular musicians and sign painters, and is often invoked in everyday speech to affirm, or explain, the quirky trajectory of history, the bewildering capriciousness of contemporary life, and the inscrutability of what is yet to come. That is to say, our understanding of the past, present, and future must always be provisional. As Anatsui has noted, this explains the prevalence of orality as the primary mode of social discourse and remembrance in African societies. It is to this condition of provisional-

ity—with all its philosophical, existential, and formal implications—that his work aspires.⁴⁾

This way of imagining a work in perpetual progress—a living object prone to change like any other living thing—presents a problem to the critic and historian, and to curators and collectors who must decide how the work will look each time it is displayed. Let me explain: consider the short lives of Anatsui's DUSASA II (2007) and INTERMITTENT SIGNALS (2009). DUSASA II was first shown at the 2007 Venice Biennale and has been installed twice (2008, 2010) at the Metropolitan Museum of Art, its permanent home. In these three incarnations of its public presentation, we face three similar yet dramatically different relief sculptures distinguished compositionally by their wave patterns and color shapes. Similarly, when INTERMITTENT SIGNALS was first shown at the Jack Shainman Gallery in New York (2009), we saw a rectangular wall relief with bold lateral waves across its entire surface. In 2010 at the Sterling and Francine Clark Art Institute in Williamstown, Mas-

sachusetts, the same sculpture became a muscular, dynamic piece either crawling off the wall or apparently set upon from the right side by some mysterious entropic force. The question then for the critic and historian is this: Is it possible to produce definitive, confident readings of these sculptures and not wonder if what is written about them now will make sense in the future? This is when we realize that Anatsui's sculptures force writings that take on the ever-changing structures of oral narratives. In them, no formal condition is permanent.

1) Okwui Enwezor, "Cartographies of Uneven Exchange: The Fluidity of Sculptural Form, El Anatsui in Conversation with Okwui Enwezor," *Nka* 28 (2011), p. 104.

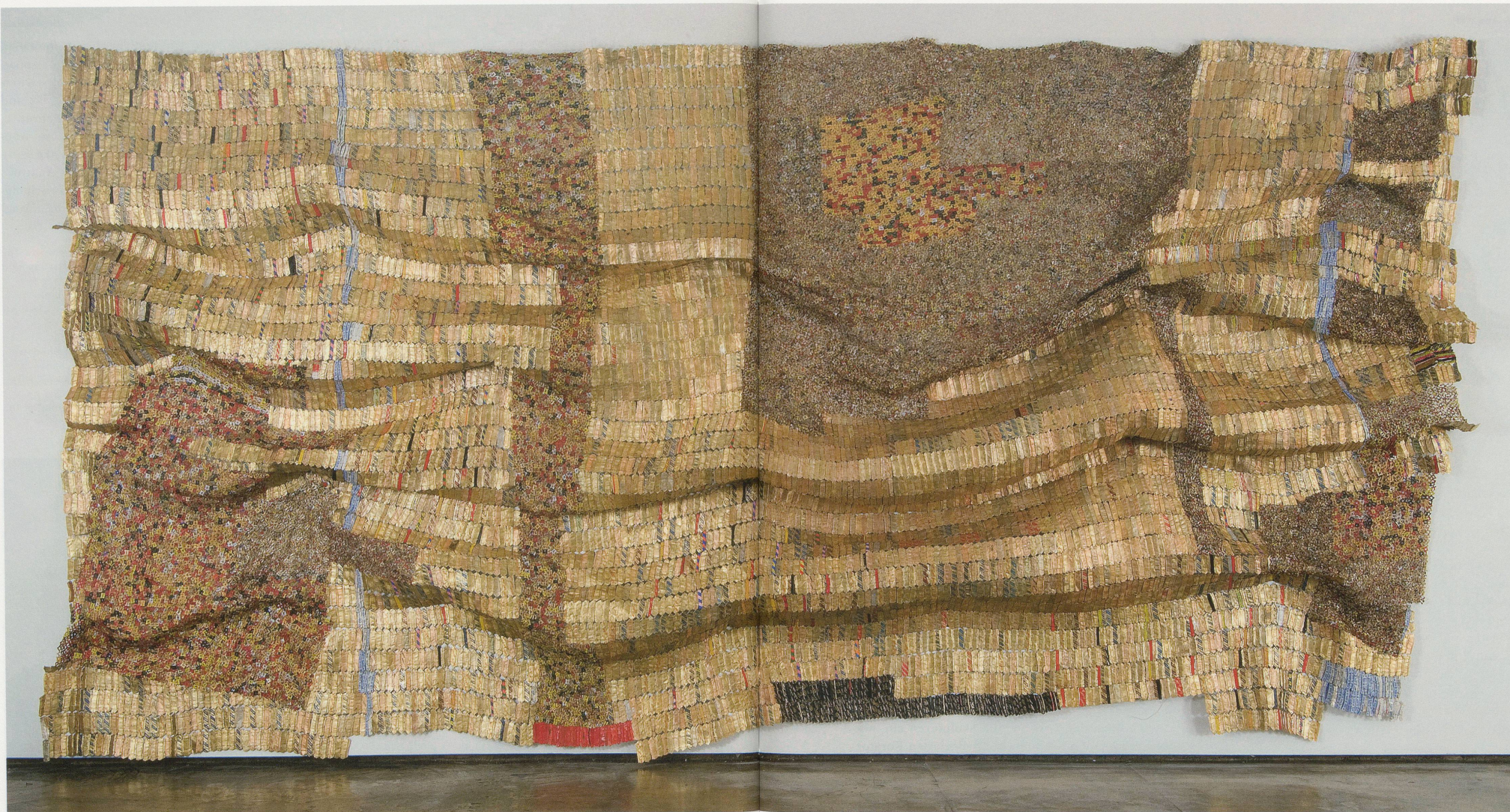
2) "El Anatsui in Conversation with Chika Okeke-Agulu" in *El Anatsui at the Clark*, exh. cat., Sterling and Francine Clark Art Institute (Williamstown, Mass. 2011), p. 11.

3) Chika Okeke-Agulu, "No Condition is Permanent: The Art and Politics of Euro-African Encounter" in Udo Kittelmann, Chika Okeke-Agulu, and Britta Schmitz, eds., *Who Knows Tomorrow* (Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2010), p. 389.

4) "El Anatsui in Conversation with Chika Okeke-Agulu," p. 10.



EL ANATSUI, INTERMITTENT SIGNALS, 2009, aluminum bottle tops, copper wire, 131 1/2 x 493" /
UNTERBROCHENE SIGNALE, Aluminium-Flaschenverschlüsse, Kupferdraht, 334, 1252 cm.



EL ANATSUI, AREA B, 2007, aluminum, copper wire, 139 ³/₄ x 236 ¹/₄" / AREAL B, Aluminium, Kupferdraht, 355 x 600 cm.

El Anatsui metamorphe Skulpturen

CHIKA OKEKE-AGULU

Kuratoren und Sammler von El Anatsuis Skulpturen tun sich häufig schwer damit, dass der Künstler ihnen bei der Installation seiner Werke wichtige Entscheidungen aufbürdet. So irritierend es zunächst sein mag, dieses scheinbare *Laisser-faire* hinsichtlich der Präsentation seiner monumentalen Metallskulpturen – die von ästhetisch grazil bis ungeheuer imposant wirken können – ist ein entscheidender Aspekt seiner künstlerischen Philosophie. Es liegt ein spielerisches Element darin, das der Künstler häufig anspricht. Er stellt sich bewusst gegen das verständliche Bedürfnis von Sammlern und Kuratoren, seine Arbeiten mit nahezu sakraler Pietät zu behandeln; für ihn sind es vielmehr Spielobjekte, die man anfassen und neu arrangieren soll, ohne sich im Einzelnen oder überhaupt auf sein ursprüngliches Konzept zu berufen. Die Skulpturen, die aus seinem Atelier hervorgehen, sind nicht nur das Resultat strenger,

CHIKA OKEKE-AGULU ist Kunsthistoriker, freischaffender Kurator und Künstler. Er ist Co-Autor (mit Okwui Enwezor) von *Contemporary African Art Since 1980* (2009) und arbeitet als Dozent für Kunstgeschichte Afrikas und der afrikanischen Diaspora am Department of Art & Archaeology und Center for African American Studies der Princeton University.

konzeptueller und anspruchsvoller technischer Schaffensprozesse. Es handelt sich vielmehr um Anregungen oder Vorschläge, die neue Möglichkeiten eröffnen, sobald die Werke in andere Räume und Kontexte ausserhalb des Ateliers gelangen. Zudem besteht eine unbestreitbare Verbindung zwischen der flexiblen Beschaffenheit seiner Skulpturen und dem ambivalenten, wechselhaften Charakter der historischen und aktuellen Beziehungen zwischen Afrika und der westlichen Welt.¹⁾ Unser Wissen um diese faszinierende Verwandtschaft von Form und Konzept in seinem Werk verändert die Bedeutung und Implikation des Spiels, zu dem seine Skulpturen einladen, und es erschwert unsere Interaktion mit ihnen.

Es steckt ein geradezu idealistischer Zug in El Anatsuis Ansatz, er zeigt sich in der Vorstellung eines pädagogischen Potenzials seiner manipulierbaren Werke; denn er setzt die Skulpturen ein, um den verborgenen Künstler im privilegierten Kurator und Sammler zu wecken. Diese Idee – sie geht nicht so weit wie der radikale Utopiegedanke von Joseph Beuys' Sozialer Plastik – offenbart allerdings in der Praxis, dass nicht jeder, auch Kuratoren und Sammler nicht, auf jene künstlerische Kreativität zurückgreifen kann, die damit gesegnete Menschen wie

EL ANATSUI, DELTA, 2010, detail, aluminum bottle tops, copper wire, 183 x 135" / Detail, Aluminium-Flaschenverschlüsse, Kupferdraht, 465 x 343 cm.





*EL ANATSUI, DOUSASA II, 2007, aluminum bottle tops, copper wire, 287 ³/₄ x 360" /
Aluminium-Kronkorken, Kupferdraht, 731 x 914 cm. (PHOTO GIOVANNI PANCINO)*



EL ANATSUI, *GLI (WALL)*, 2010, aluminum bottle caps, rings, copper wire, dimensions variable /

GLI (WAND), Aluminium-Flaschenverschlüsse, Ringe, Kupferdraht, Masse variabel. (PHOTO: NASH BAKER)



Anatsui leicht als selbstverständlich voraussetzen. Wie sonst liesse sich die Angst und Pein jener erklären, die das von Anatsui gelieferte «Datenmaterial» ohne Anweisungen des Künstlers ins Werk setzen müssen, wenn nicht dadurch, dass sie seiner Theorie der allen Menschen gegebenen Kunstbegabung die Bestätigung schuldig bleiben?²⁾

Jedenfalls liefert die labile Struktur dieser Skulpturen sowie der durch sie angeregte oder angedeutete relationale und partizipatorische Umgang mit ihnen den sichtbaren Beweis für Anatsuis konsequentes Nachdenken über die Zeit. Falls er tatsächlich einem Glaubenssatz folgt, muss er eng mit der

populären Maxime «No condition is permanent – Nichts bleibt, wie es ist» verwandt sein. Wie ich an anderer Stelle festgehalten habe, ist diese «im modernen Afrika eine der allgegenwärtigen Bekräftigungen des prekären Platzes des Menschen im grossen Plan der Dinge».³⁾ Diese umfassend anwendbare Maxime wurde von populären Musikern und Schilddermalern propagiert und illustriert, und sie wird im Alltag häufig verwendet, um den seltsamen Lauf der Geschichte, die verstörende Launenhaftigkeit des modernen Lebens und die Unergründlichkeit dessen, was noch kommen wird, zu bekräftigen oder zu erklären. Das heisst, unser Verständnis der Vergan-



EL ANATSUI, WASTE PAPER BAGS,
2004–2010, printed aluminum plates, copper,
variable dimensions / ABFALLSÄCKE, bedruckte
Aluminiumplatten, Kupfer, Masse variabel.
(PHOTO BY KAZUO FUKUNAGA / COURTESY OF
NATIONAL MUSEUM OF ETHNOLOGY, OSAKA, THE
MUSEUM OF MODERN ART, KAMAKURA & HAYA-
MA, THE MUSEUM OF MODERN ART, SAITAMA,
THE YOMIURI SHIMBUN, AND THE JAPAN ASSO-
CIATION OF ART MUSEUMS)

genheit, Gegenwart und Zukunft kann immer nur vorläufig sein. Wie Anatsui bemerkt hat, wird dies durch das Überwiegen des Mündlichen als Hauptmodus des sozialen Diskurses und Gedächtnisses in afrikanischen Gesellschaften plausibel. Es ist dieser Zustand des Vorläufigen – mit all seinen philosophischen, existenziellen und formalen Implikationen –, den sein Werk anpeilt.⁴⁾

Diese Auffassung des Kunstwerks als ein in steter Entstehung begriffenes Werk – als lebendes Objekt, das wie jedes andere Lebewesen dem Wandel unterworfen ist – scheint die Kritiker und Kunsthistoriker zu verunsichern, aber auch die Kuratoren

und Sammler, die von Mal zu Mal neu entscheiden müssen, wie das Werk ausgestellt werden soll. Ich möchte dies am Beispiel der noch kurzen Lebensdauer der Werke DUSASA II (2007) und INTERMITTENT SIGNALS (Blinksignale, 2009) erläutern: DUSASA II war erstmals an der Biennale Venedig 2007 ausgestellt und ist seither (2008 und 2010) zwei Mal im Metropolitan Museum of Art in New York gezeigt worden, in dessen Sammlung es sich befindet. In diesen drei Verkörperungen seiner öffentlichen Präsentation sehen wir drei ähnliche und doch dramatisch verschiedene Reliefskulpturen, die sich kompositorisch in Wellenmuster und Farbgestalt voneinander unterscheiden. Ähnlich verhält es sich mit INTERMITTENT SIGNALS: Als es 2009 zum ersten Mal in der Jack Shainman Gallery in New York gezeigt wurde, sah man ein rechteckiges Wandrelief mit kühnen, sich über seine ganze Breite hin aufbäumenden Wellen. 2010 verwandelte sich dieselbe Skulptur im Clark Art Institute (Williamstown, Massachusetts) in ein kraftvolles, dynamisches Werk, das entweder von der Wand wegzustreben schien oder auf dessen rechter Seite entropische Kräfte am Werk waren. Das wirft für den Kritiker und Historiker die Frage auf: Ist es möglich, definitive souveräne Interpretationen dieser Skulpturen zu entwickeln, ohne sich zu fragen, ob das, was heute über sie geschrieben wird, auch in Zukunft noch Geltung haben wird? An diesem Punkt erkennen wir, dass Anatsuis Skulpturen uns schriftliche Äusserungen abfordern, die die unendlich wandelbaren, stetig wechselnden Strukturen mündlicher Erzählungen annehmen, denn in ihnen hat keine formale Qualität dauerhaft Bestand.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Okwui Enwezor, «Cartographies of Uneven Exchange: The Fluidity of Sculptural Form, El Anatsui in Conversation with Okwui Enwezor», *Nka* 28 (2011), S. 104.

2) «El Anatsui in Conversation with Chika Okeke-Agulu», in *El Anatsui at the Clark*, Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Mass., 2011, S. 11.

3) Chika Okeke-Agulu, «No Condition is Permanent – Nichts bleibt, wie es ist: Kunst und Politik der euro-afrikanischen Begegnung», in Udo Kittelmann, Chika Okeke-Agulu, Britta Schmitz (Hg.), *Who Knows Tomorrow*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2010, S. 42 (engl. S. 389).

4) «Anatsui in Conversation», op. cit. (Anm. 2), S. 10.

EDITION FOR PARKETT 90

EL ANATSUI

DIASPORA, 2012

Archival dyes printed on cotton cloth, hand stitched,
printed and fabricated by Dyenamix, New York, approx. 54 x 54".
Ed. 35/XX, signed and numbered.

Textil, Druck mit alterungsbeständigem Farbstoff, handgestickt.
Produktion: Dyenamix, New York, ca. 135 x 135 cm.
Auflage 35/XX, signiert und nummeriert.





NATHALIE WITH DJURBERG MUSIC BY HANS BERG

NATHALIE DJURBERG, "The Experiment," 2009, installation view / Installationsansicht Venice Biennial.
(ALL PHOTOS: COURTESY OF THE ARTIST, GIO MARCONI, MILAN, AND ZACH FEUER, NEW YORK)

MASSIMILIANO GIONI

HIC SUNT LEONES

Notes in the Margins of Nathalie Djurberg's Empire

In the *Celestial Emporium of Benevolent Knowledge*—an ancient Chinese encyclopedia that was to have a tremendous influence on both Eastern and Western thought—animals are famously divided into:

those that belong to the Emperor,
embalmed ones,
those that are trained,
suckling pigs,
mermaids,
fabulous ones,
stray dogs,
those included in the present classification,
those that tremble as if they were mad,
innumerable ones,
those drawn with a very fine camelhair brush,
others,
those that have just broken a flower vase,
those that from a long way off look like flies.

MASSIMILIANO GIONI is the New Museum's associate director and incoming director of the 2013 Venice Biennale.

Nathalie Djurberg's cosmology may not be all that different from the *Celestial Emporium*. In its growth, her work follows the absolutely maniacal and totally arbitrary order of a medieval bestiary, and her videos compose a book of marvels that would not be out of place in the library of some monastery or at the court of Kublai Khan. It is a strange compendium of legends, superstitions, and fables: a Noah's Ark which not only harbors the animals of her realm, but the entire panoply of myths, archetypes, and beliefs that make up the convoluted encyclopedia we call the unconscious.

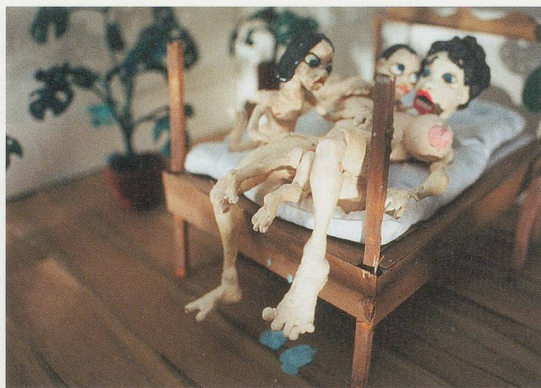
In Swedish, Djurberg means "animal mountain," and as the Romans used to say, *nomen est omen*, your destiny is in your name. Indeed, Nathalie Djurberg's characters often inhabit enchanted forests and magic mountains: a bewitched landscape in which humans and animals often switch roles, coupling with and devouring each other, breaking both totems and taboos. "Why do I live in an animal body?," the characters in Nathalie Djurberg's work seem to ask themselves. Or perhaps what they are really saying is, "Why do I live in a human body, when all my instincts and desires are so animalistic?"

Despite the cuteness of her clay animation, Djurberg's work exudes a profound sense of instability, a slippery, marshy feeling: one of her first animated drawings states MY NAME IS MUD (2003). It wouldn't be farfetched to compare this universe of shifting sands to the world of constant transformations that one finds both in the classical mythology of Greece and Rome—Ovid's *Metamorphoses* come to mind—and in the oldest, darkest fairy tales, like those retold by the Brothers Grimm.



NATHALIE DJURBERG, UNTITLED, 2010,
clay animation, video, music by Hans Berg,
6 min. 30 sec. / OHNE TITEL, Knet-
animation, video, Musik von Hans Berg,
6 Min. 30 Sek.





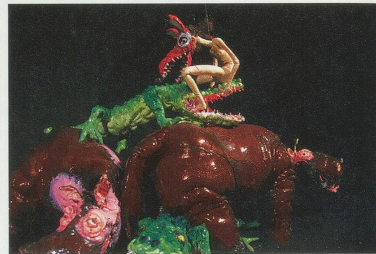
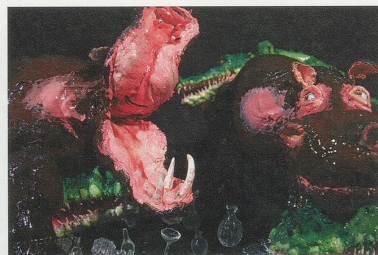
NATHALIE DJURBERG, *IT'S THE MOTHER*, 2008,
clay animation, video, music by Hans Berg, 6 min. /
ES IST DIE MUTTER, Knetanimation, Video,
Musik von Hans Berg, 6 Min.

Anthropologists, writers, and scholars, from Vladimir Propp to Italo Calvino, have taught us that even the wildest fairy tales follow a set pattern. Djurberg's world confirms this rule: In some cases, her films even seem pervaded by a mechanical, repetitive insistence that resembles the compulsive reiterations in Marquis de Sade's lists of sexual fantasies—"Why do I have this urge to do these things over and over again?," another character asks in one of Djurberg's short films. She practices a combinatorial science, a game of intersections, composing an increasingly complex and abstract world; her universe of flesh and blood is actually a highly polished, sophisticated crystal, its geometry all the more consistent the more outlandish it becomes.

Entering Nathalie Djurberg's work is like crawling into an anthill: always similar and repetitive, yet always different, her films describe a maze of tunnels and passageways. In some installations the visitors themselves must act the part of moles, peering at a film through a sculpture's anus or taking refuge in the bark of a tree. Djurberg leads us into a netherworld, inferior and infernal: a world where both the characters and the viewers are turned into animals.

It must be because of this impulse to enter the darkness—which is also a return to the womb—that Nathalie Djurberg's work has always reminded me of *SHE: A CATHEDRAL* (1966) by Niki de Saint Phalle. For years I secretly longed for Djurberg to reconstruct her own version of this Future Eve. Djurberg was not yet born when Saint Phalle, Jean Tinguely, Per Olof Ultvedt, and Pontus Hulten staged their anatomical extravaganza at the Moderna Museet in Djurberg's native Stockholm. And yet it is as if the memory of Saint Phalle's *NANAS* (1974) echoes throughout her work: the same combination of Art Brut, Scandinavian pansexualism, and pop irreverence seems to animate Djurberg's creatures and Saint Phalle's dolls.

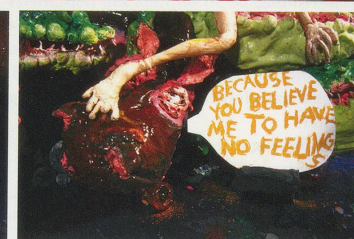
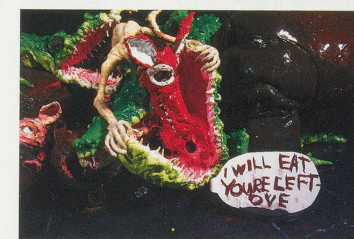
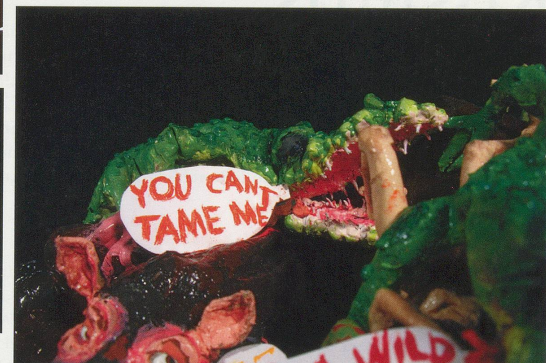
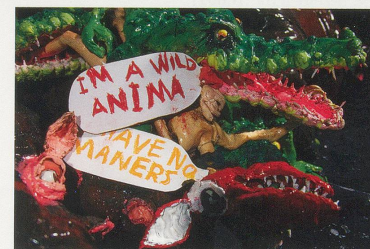
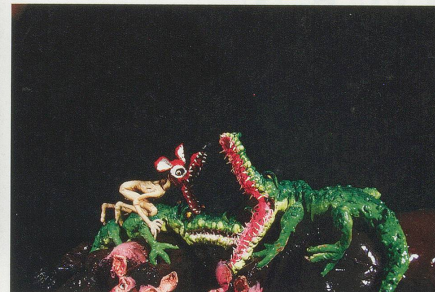
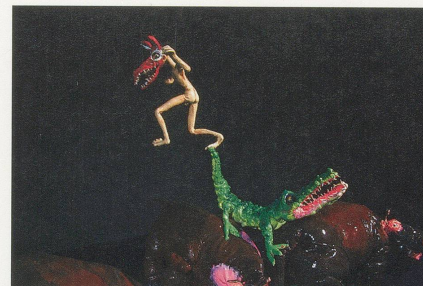
In one of her most kitsch-laden, yet most visionary works, the film *DADDY* (1973), Saint Phalle depicts a symbolic patricide, with a giant phallus (again, *nomen est omen*) sealed in a coffin. This destruction of the father—as Louise Bourgeois would have called it—is strangely absent from Djurberg's world. Although the Swedish artist belongs to a different generation than her godmothers, she has dreamed up a universe mostly without fathers. Not that the maternal figures are more reassuring: in the secular Pietà *JUST BECAUSE YOU'RE SUFFERING DOESN'T MAKE YOU JESUS* (2005), a strange Madonna, dressed in black like a Sicilian widow, whips and punishes her personal Jesus. In *ONCE REMOVED ON MY MOTHER'S SIDE* (2008), a young daughter tends to her ill mother and lets herself be crushed under her weight, reduced to a sort of human mattress. In *IT'S THE MOTHER* (2008), children crawl back into the womb, turning the cathedral of femininity into something monstrous and deformed. The mother—in Nathalie Djurberg's videos—is both lair and snare, haven and prison.



NATHALIE DJURBERG, *I'M A WILD ANIMAL*, 2011,
clay animation, video, music by Hans Berg, 5 min. /
ICH BIN EIN WILDES TIER, Knetanimation, Video,
Musik von Hans Berg, 5 Min.

In his essay on the uncanny, Freud tells the story of a young couple who move into a new house only to find it haunted by the strange presence of a smelly crocodile gliding down the stairs. In Djurberg's dollhouses, exotic animals of this kind are common apparitions. Her palaces of fantasy are inhabited by bodies molded out of a dreamstuff that is both hyperrealistic and phantasmal: creatures that elude all simple classification, as slippery as the material from which they are made.

According to Sir John Mandeville—the medieval imaginary traveler, who some believe to be the real author of the manuscript of the *Celestial Emporium*—crocodiles lie as in a dream all winter. When they wake up, they slay men and eat them while weeping because they know that humans are just reptiles with longer legs.



MASSIMILIANO GIONI

HIER SIND LÖWEN

Marginalien zu Nathalie Djurbergs Kosmos

Im *Himmlischen Warenschatz wohltätiger Erkenntnisse*, einer alten chinesischen Enzyklopädie, die auf das östliche und westliche Denken gleichermassen einen ungeheuren Einfluss ausüben sollte, werden die Tiere bekanntlich wie folgt eingeteilt:

Tiere, die dem Kaiser gehören,
einbalsamierte Tiere,
gezähmte,
Milchschweine,
Sirenen,
Fabeltiere,
herrenlose Hunde,
in diese Gruppierung gehörige,
die sich wie Tolle gebärden,
unzählbare,
die mit einem ganz feinen Pinsel aus Kamelhaar gezeichnet sind,
und so weiter,
die den Wasserkrug zerbrochen haben,
die von Weitem wie Fliegen aussehen.

MASSIMILIANO GIONI ist Associate Director am New Museum in New York und designierter Direktor der Biennale (2013) in Venedig.

Nathalie Djurbergs Kosmologie ist von der des *Himmlischen Warenschatzes* womöglich gar nicht so verschieden. Ihr Werk entfaltet sich nach der völlig wahnsinnigen und ganz und gar willkürlichen Ordnung eines mittelalterlichen Bestiariums, und ihre Videos bilden ein Buch der Wunder, das in der Bibliothek eines Klosters oder am Hof des Kublai Khan nicht fehl am Platz wäre. Es ist ein sonderbares Kompendium von Legenden, Aberglauben und Fabeln, eine Arche Noah, die nicht nur den Tieren ihres Reichs Unterschlupf gewährt, sondern der ganzen Palette von Mythen, Archetypen und Glaubensvorstellungen, die die vertrackte Enzyklopädie – wir nennen sie das Unbewusste – ausmachen.

Im Schwedischen bedeutet Djurberg «Tierberg», und wie die Römer zu sagen pflegten, *nomen est omen*, der Name ist in der Tat Schicksal. Nathalie Djurbergs Figuren leben tatsächlich vielfach in Märchenwäldern und auf Zauberbergen, in einer verhexten Landschaft, wo Mensch und Tier oft die Rollen tauschen, sich paaren und gegenseitig verschlingen und mit Totems und Tabus brechen. «Weshalb lebe ich im Körper eines Tieres?», scheinen die Figuren in Nathalie Djurbergs Werk sich zu fragen. Vielleicht wollen sie aber eigentlich sagen: «Weshalb lebe ich im Körper eines Menschen, wenn meine Triebe und Begierden so tierisch sind?»

So niedlich ihre Knetanimationen daherkommen, verraten Djurbergs Arbeiten doch ein abgründiges Sensorium für Instabilität, ein schlüpfriges, sumpfiges Gefühl; *MY NAME IS MUD* (2003), «Ich heiße Schlamm», so verkündet einer ihrer ersten Zeichentrickfilme. Es wäre nicht zu weit hergeholt, diese Treibsand-Welt mit jenem Reich der ständigen Verwandlungen zu vergleichen, wie wir es einerseits in der Mythologie der griechisch-römischen Antike finden – Ovids *Metamorphosen* kommen einem in den Sinn – und andererseits in den ältesten und finstersten Märchen, wie sie etwa die Brüder Grimm nachdichteten.

Wie Anthropologen, Schriftsteller und Literaturwissenschaftler von Wladimir Propp bis Italo Calvino uns lehren, laufen sogar die wildesten Märchengeschichten nach einem festen Schema ab. Djurbergs Welt bestätigt diese Regel: Manchmal wirken ihre Filme wie durchdrungen von einer mechanischen, repetitiven Insistenz, ähnlich den zwanghaften Wiederholungen in den Aufzählungen sexueller Phantasien des Marquis de Sade – «Weshalb habe ich das Verlangen, wieder und wieder diese Dinge zu tun?», fragt eine Figur in einem der Kurzfilme Djurbergs. Sie praktiziert eine Kombinatorik, ein Spiel der Schnittpunkte, die eine zunehmend komplexe und abstrakte Welt bilden; ihre Welt aus Fleisch und Blut ist tatsächlich ein auf Hochglanz polierter, komplexer Kristall, dessen Geometrie umso konsequenter ist, je ausgefallener er wird.

Sich auf das Werk Nathalie Djurbergs einzulassen, ist wie in einen Ameisenhaufen kriechen: Ihre Filme, stets ähnlich und repetitiv und doch immer wieder anders, beschreiben ein Labyrinth von Tunneln und Durchgängen. Bei manchen Installationen muss der Betrachter selbst die Rolle eines Maulwurfs spielen und sich einen Film durch den After einer Skulptur ansehen oder in der Rinde eines Baums Zuflucht finden. Djurberg führt uns in eine inferiore und infernalische Unterwelt: eine Welt, wo sich Figuren und Betrachter gleichermassen in Tiere verwandeln.

Es ist wohl wegen dieses Impulses, ins Dunkel einzutreten – einer Rückkehr in den Schoss entsprechend –, dass Nathalie Djurbergs Werk mich immer wieder an Niki de Saint Phalles *SHE: A CATHEDRAL* (Sie: Eine Kathedrale, 1966) erinnert. Seit Jahren wünsche ich mir heimlich, dass Djurberg einmal ihre eigene Version dieser Eva der Zukunft rekonstruieren wird. Djurberg war noch nicht geboren, als Saint Phalle, Jean Tinguely, Per Olof Ultvedt und Pontus Hulten im Moderna Museet in Djurbergs Heimatstadt Stockholm ihr anatomisches Spektakel inszenierten. Und dennoch ist es, als ertönten in ihrem Werk immer wieder Anklänge an die *NANAS* (1974) der Niki de Saint Phalle: Die gleiche Verbindung von Art Brut, skandinavischem Pansexualismus und poppiger Respektlosigkeit scheint die Geschöpfe Djurbergs und die Puppen Saint Phalles zu beseelen.

In einer ihrer kitschigsten, zugleich aber visionärsten Arbeiten, dem 1973 entstandenen Film *DADDY* (1973), inszenierte Niki de Saint Phalle einen symbolischen Vatermord mit einem in einem Sarg versiegelten gigantischen Phallus (auch hier wieder: *nomen est omen*). Diese Zerstörung des Vaters, wie Louise Bourgeois es genannt hätte, fehlt seltsamerweise in Djurbergs Welt. Es mag daran liegen, dass sie einer anderen Generation angehört als ihre Patinnen, aber die von der schwedischen Künstlerin erträumte Welt ist weitgehend vaterlos. Nicht, dass ihre Mutterfiguren beruhigender wären: In der säkularen Pietà *JUST BECAUSE YOU'RE SUFFERING DOESN'T MAKE YOU JESUS* (Nur weil du leidest, bist du nicht Jesus, 2005) geißelt und malträtirt eine eigenartige, wie eine sizilianische Witwe in Schwarz gekleidete Madonna ihren persönlichen Jesus. In *ONCE REMOVED ON MY MOTHER'S SIDE* (Eine Generation von meiner Mutter entfernt), kümmert sich eine junge Tochter um ihre kranke Mutter und lässt sich, zu einer Art menschlicher Matratze reduziert, unter deren Gewicht erdrücken. In *IT'S THE MOTHER* (Es ist die Mutter, 2008) kriechen Kinder zurück in den Schoss und verwandeln die Kathedrale der Weiblichkeit in etwas Monströses und Entstelltes. Die Mutter ist – in den Videos der Nathalie Djurberg – zugleich Lager und Falle, Ort der Geborgenheit und Gefängnis.

NATHALIE DJURBERG, *JOHNNY*, 2008,

clay animation, video, music by Hans Berg, 4 min. 16 sec. /

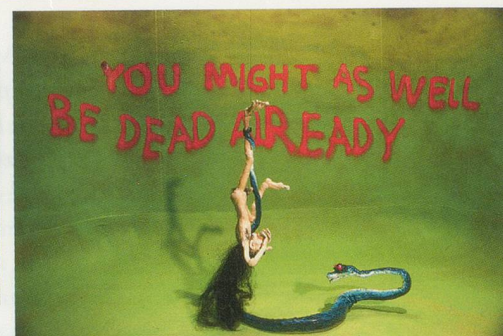
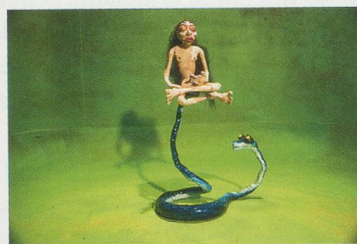
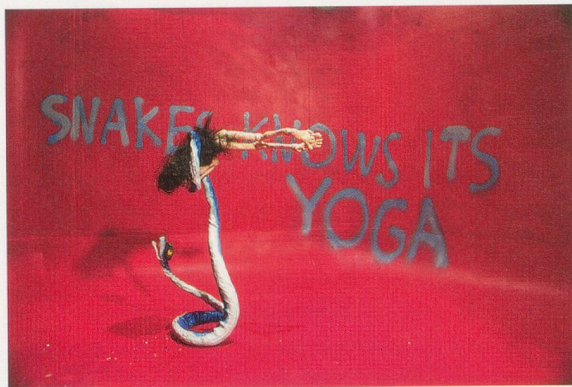
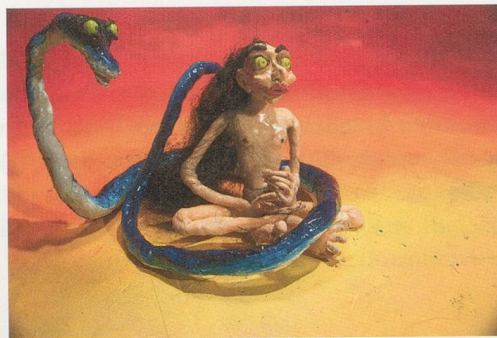
Knetanimation, Video, Musik von Hans Berg, 4 Min. 16 Sek.

In seinem Aufsatz über das Unheimliche erzählt Freud die Geschichte eines jungen Paares, das eine neue Wohnung bezieht und feststellt, dass es von der seltsamen, über die Treppe huschenden Erscheinung eines übelriechenden Krokodils heimgesucht wird. In Djurbergs Puppenhäusern sind exotische Tiere dieser Art gängige Erscheinungen: In den Palästen ihrer Phantasie wohnen Geschöpfe, die sich jeder simplen Ordnung entziehen. Das Material, aus dem ihre Körper gemacht sind, ist so glibberig wie der hyperrealistische und illusorische Traumstoff, dem sie entspringen.

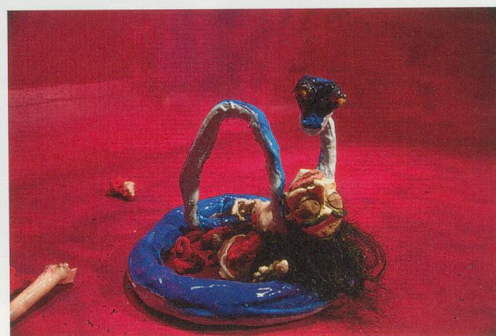
Laut Sir John Mandeville, dem mittelalterlichen imaginären Reisenden, den manche für den wahren Autor des *Himmlischen Warenschatzes* halten, liegen Krokodile den ganzen Winter lang wie im Traum da. Wenn sie aufwachen, erlegen sie Menschen und essen sie unter Tränen, denn sie wissen, dass Menschen bloss Reptilien mit längeren Beinen sind.

(Übersetzung: Bram Opstelten)





NATHALIE DJURBERG, SNAKES KNOWS IT'S YOGA, 2010, clay animation, video, music by Hans Berg, 30 min. / SCHLANGEN WEISS, ES IST YOGA, Knetanimation, Video, Musik von Hans Berg, 30 Min.



W i l d T h i n g s

ALI SUBOTNICK

In Nathalie Djurberg's world there is no such thing as political correctness. Animals, creatures, and humans live on a level playing field where they meet their basic needs for survival and sometimes experience a little bit of play. At first one might characterize Djurberg as naughty or taboo, but she actually just strips away the pretenses and eliminates politeness in order to expose her wildest fantasies and nightmares, or indulge her vivid imagination. Each painstakingly crafted stop-motion clay animation erupts from her subconscious as she confronts all aspects of her psyche. Her darkly humorous tales usually start out sweet and innocent but quickly turn a sinister corner, depicting fantasies of revenge, aggression, sex, lust, and debauchery, no matter how transcendent. Each meticulously fashioned clay figure is apt to bring a blush and an awkward giggle to anyone with the stomach to watch such mortifying fables unfold. Djurberg unabashedly tells these tales, using the familiar language of stop-action claymation to disarm us and lead us to a place we've only seen in dreams—or nightmares.

ALI SUBOTNICK is a curator at the Hammer Museum in Los Angeles.

However, Djurberg does not achieve this glimpse into the horrors of the subconscious mind alone. She relies on her collaborator, sound artist Hans Berg, to help her dream up so many surreal, disturbing, scary, hilarious, awkward, and incredibly engaging stories. Like the evil candy man in *Chitty Chitty Bang Bang* (1968) who lures us into his cage ("Lollipops. Get your Lollipops."), Hans Berg's pungent melodies hypnotize us (like the meditating yogi in *SNAKE KNOWS ITS YOGA*, 2010). The music—delicate and calming at one moment, frenetic and ominous the next—balances the intensity of the unfolding drama. It's as if Berg is leading us into the forest under his watchful eye. For *JUST BECAUSE YOU'RE SUFFERING DOESN'T MAKE YOU JESUS* (2005; best title ever), the eerie orchestral music sets the scene as the title appears; screeching violins evoke the doom and gloom brought forth by an evil mother figure torturing her son. Berg's soundtracks are timeless, much like the stories themselves. They're both nostalgic and absolutely contemporary, mixing computer-generated sounds with simple noises, created by clinking glasses or banging pots, and the gentle plucking of a guitar. He provides cues to the narratives without overpowering the stories. Yet, the music is more than just

background. It's a key ingredient in building the drama and activating the antics of Djurberg's candy-colored dolls and animals. Djurberg and Berg have achieved a perfect harmony: his sounds build anticipation and set the scenes; when her stories sour, he plays sweet sounds; when things get morose, he brings levity; when things get disturbing and tortured, he's always good for a laugh.

Djurberg will occasionally throw in a question or a statement, usually scrawled on the background or written in a speech bubble, but other than this, dialogue is scarce. In her now classic *TIGER LICKING GIRL'S BUTT* (2004; a remake of a super-8 film she made in school), a young girl is toweling off after a bath when she finds a tiger in her bedroom. The tiger gives her a big lick on the behind as she resists his advances. A text flashes across the screen: "Why do I have this urge to do these things over and over again?" Then the girl succumbs to his charms and winds up in bed with him. In *SUGARLIPS* (2004), two dainty little girls in matching blue dresses and blue bows in their hair, confront one another as a big brown mass approaches. One says to the other via speech bubbles: "What is that?" "Is it dirt?" "Maybe it's poop?" "Well I'm not scared of poop." "But in such huge amounts." They are soon swallowed up by the big brown monster. In *DIDN'T YOU KNOW I WAS MADE OF BUTTER* (2011), the title character taunts a white cow: "I will melt in the sun under your touch." "Your tongue is raspberries and flowers." "Your balls are firm as apricots, pink and fuzzy." As dynamic as these dialogues are, they become even more compelling when layered with Berg's wonderfully visceral soundtracks, which emit the chomps, squirts, crackling, clinking,

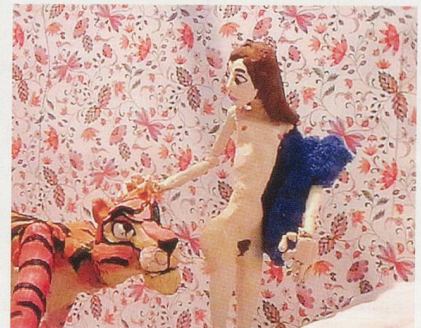
and oohs and aahs, and provide all the cues we need to follow the action. For *UNTITLED (KIDS & DOGS)*, 2007, commissioned by Performa 07, Djurberg and Berg, along with Djurberg's brother, Pascal Strauss, demonstrate the significance of their soundtracks by producing a composition live on stage. Djurberg pinches the air out of a balloon to make the squeal of the rats running in the trash heap. Strauss squeezes an accordion lightly to ape the wheezing of dogs rummaging through the trash. Berg plays the drums with kitchen utensils.

Djurberg and Berg transport us to another world where identity is slippery and morals are ambiguous; we are inspired to let go of our pretenses. In their most recent works, animals are more prominent and, more often than not, are set in the forest or wild in nature. Civilization and its innocent little girls are left behind. In *PUTTING DOWN THE PREY* (2008), an Eskimo girl cuts open a walrus and slips inside of it, becoming one with the wild animal; she literally escapes into nature. In Djurberg and Berg's world, there is no hierarchy. These creatures all fight, play, love, and hurt together. This motley crew of birds, cows, crocodiles, and bears, along with boys in bird masks, purple-skinned ladies, shape shifters, grotesque fat ladies, and blonde vixens, reminds us of our basest instincts and human nature at its best and at its worst. Djurberg and Berg transport us to another world where identity is slippery and morals ambiguous, inspiring us to let go of our pretenses. Their work is unapologetic and brutally honest, sad and funny, fragile and strong, and unabashedly visceral to the core.

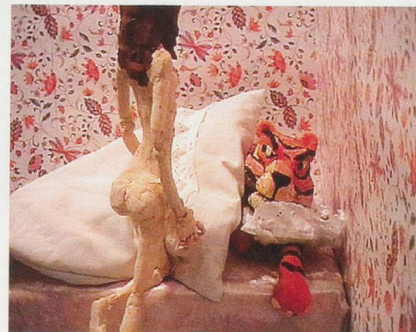
Tiger licking girls butt



Why do I have this
urge to do these things
over and over again?



NATHALIE DJURBERG, *TIGER LICKING GIRL'S BUTT*, 2004,
clay animation, video, sound effects by Hans Berg, 2 min. 15 sec. /
TIGER, EINEN MÄDCHENHINTERN LECKEND, Knetanimation,
Video, Klangeffekte von Hans Berg, 2 Min. 15 Sek.



W i l d e K e r l e

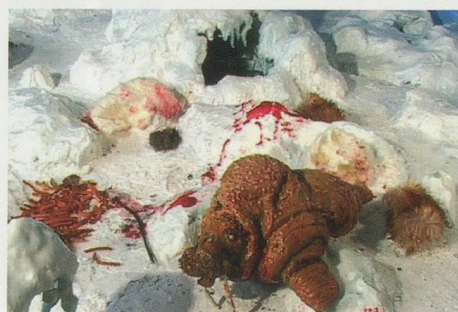
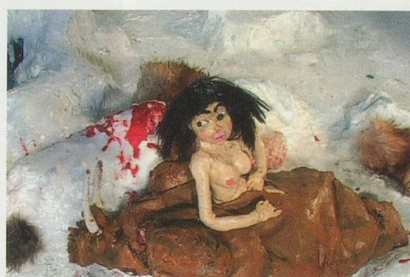
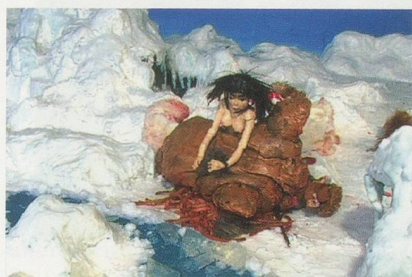
ALI SUBOTNICK

In Nathalie Djurbergs Welt gibt es keine Political Correctness. Tiere, Geschöpfe und Menschen leben und erfüllen ihre Grundbedürfnisse unter denselben Voraussetzungen, und manchmal wird auch ein wenig herumgespielt. Zunächst ist man geneigt, Djurberg als ungezogen oder unflätig zu bezeichnen, tatsächlich aber streift sie lediglich die Masken von Anstand und Höflichkeit ab, um ihre wildesten Phantasien und Alpträume freizulegen oder ihrer lebhaften Imagination freien Lauf zu lassen. Jede ihrer Knetanimationen, in mühevoller Kleinarbeit mit Hilfe der Stop-Motion-Technik hergestellt, bricht aus ihrem Unbewussten hervor, da sie sich mit sämtlichen Aspekten ihrer Psyche auseinandersetzt. Ihre Geschichten voller finsterner Komik fangen in der Regel ganz reizend und unschuldig an, nehmen aber bald eine unheilvolle Wendung und zur Darstellung gelangen – egal wie transzendent – Rachephantasien, Aggression, Sex, Begierde und Ausschweifung. Die peinlich genau gestalteten Plastilinfliguren bringen jeden, der den Mut hat zuzusehen, wie sich derlei beschämende Fabeln entfalten, zum Erröten und zu verlegenem Kichern. In aller Unverfrorenheit erzählt uns

Djurberg diese Geschichten mit der altbekannten Stop-Motion-Technik, aber nur um uns zu entwaffnen und an Orte zu führen, die wir nur aus unseren Träumen oder Albträumen kennen.

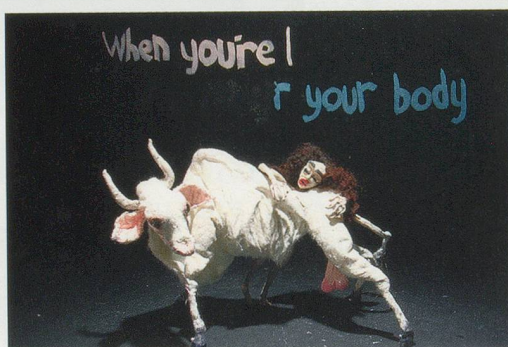
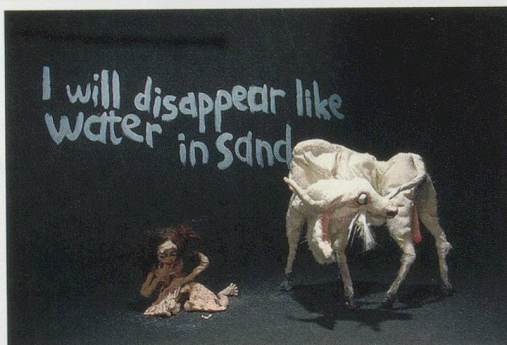
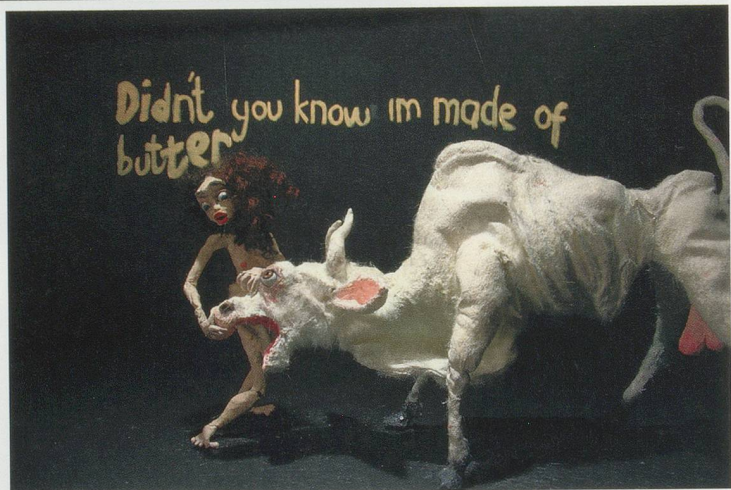
Djurberg realisiert diesen Einblick in die Schrecken des Unbewussten nicht alleine, sondern sie ist auf ihren Partner, den Klangkünstler Hans Berg, angewiesen, um all diese surrealen, verstörenden, beängstigenden, urkomischen, peinlichen und unglaublich fesselnden Geschichten herbeizuträumen. Ähnlich wie der böse Süßigkeitenverkäufer in *Chitty Chitty Bang Bang* (1968), der uns in seinen Käfig lockt («Lollipops. Get your Lollipops.»), oder der meditative Yogi in *SNAKE KNOWS ITS YOGA* (Schlangen weiss, es ist Yoga, 2010) hypnotisieren uns Hans Bergs messerscharfe Melodien. Die Musik, im einen Augenblick zart und beruhigend und im nächsten wild und unheilvoll, gleicht die Intensität des sich entfaltenden Dramas aus. Es ist, als führe Berg uns unter seinen wachsamen Augen in den Wald. Bei *JUST BECAUSE YOU'RE SUFFERING DOESN'T MAKE YOU JESUS* (Nur weil du leidest, bist du nicht Jesus, 2005; der beste Titel aller Zeiten) gibt die unheimliche Orchestermusik den Ton an, während der Titel erscheint; kreischende Geigen beschwören das finstere verhängnisvolle Gefühl, wenn eine böse Mutter

ALI SUBOTNICK ist Kuratorin am Hammer Museum in Los Angeles.



NATHALIE DJURBERG, *PUTTING DOWN THE PREY*, 2008,
clay animation, video, music by Hans Berg, 5 min. 40 sec. /
ERLEGEN DER BEUTE, Knetanimation, Video, Musik von Hans
Berg, 5 Min. 40 Sek.

NATHALIE DJURBERG,
DIDN'T YOU KNOW I'M MADE OF
BUTTER, 2011, clay animation, video,
music by Hans Berg, 5 min. /
WUSSTEST DU NICHT, DASS ICH AUS
BUTTER BIN, Knetanimation, Video,
Musik von Hans Berg, 5 Min.



ihren Sohn quält. Bergs Soundtracks sind zeitlos wie die Geschichten selbst. Sie sind zugleich nostalgisch und ganz und gar zeitgenössisch, da sie computergenerierte Klänge mit einfachen Geräuschen, etwa von klirrenden Gläsern oder scheppernden Töpfen, und sanftem Gitarrengezapfe verbinden. Die Musik gibt zwar Hinweise auf das Erzählte, spielt sich aber nicht in den Vordergrund, trotzdem spielt sie eine Schlüsselrolle beim Aufbau der dramatischen Spannung und beim Vorantreiben der Possen von Djurbergs bonbonfarbenen Puppen und Tieren. Djurberg und Berg haben in ihrer Zusammenarbeit vollkommene Harmonie erlangt: Sein Sound steigert die Erwartung und gibt den Ton an. Wenn die Geschichten sich ins Bittere wenden, setzt er süssliche Klänge ein, wenn sich eine depressive Stimmung entwickelt, sorgt er für Auflockerung, und wenn es richtig verstörend und quälerisch wird, ist die Musik immer für einen Lacher gut.

Hin und wieder arbeitet Djurberg in den Filmen mit Fragen oder Aussagen, meist in Form von auf den Hintergrund gekritzelter oder in einer Sprechblase geschriebener Worte, ansonsten aber gibt es kaum Dialoge. In ihrer inzwischen klassischen Arbeit *TIGER LICKING GIRL'S BUTT* (Tiger, einen Mädchenhintern leckend, 2006; ein Remake eines Super-8-Films aus ihrer Studienzeit) trocknet ein Mädchen sich nach dem Bad mit einem Handtuch ab, als sie im Schlafzimmer einen Tiger vorfindet. Der Tiger leckt ihr den Hintern, derweil sie sich seinen Avancen widersetzt. Ein Text wird eingeblendet: «Warum muss ich immer und immer wieder diese Dinge tun?» Dann erliegt das Mädchen seinem Charme und geht schliesslich mit ihm ins Bett. In *SUGARLIPS* (2004) treten sich zwei niedliche kleine Mädchen gegenüber, beide in blauem Kleid und mit blauer Haarschleife, während eine grosse braune Masse sich auf sie zubewegt. Das eine Mädchen fragt das andere über Sprechblasen: «Was ist das?» «Ist es Erde?» «Vielleicht ist es Scheisse?» «Also vor Scheisse habe ich keine Angst.» «Aber in solchen riesigen Mengen.» Die beiden werden bald vom grossen braunen Monster verschluckt. In *DIDN'T YOU KNOW I WAS MADE OF BUTTER* (Weisst du denn nicht, dass ich aus Butter bin, 2011) neckt die Titelfigur ein weisser Stier: «Deine Berührung wird mich wie die Sonne

zum Schmelzen bringen» «Deine Zunge ist wie Himbeeren und Blumen» «Deine Eier sind prall wie Aprikosen, rosafarben und flaumig.» Diese Dialoge sind schon an sich voller Dynamik, werden aber noch unwiderstehlicher wenn unterlegt mit den wunderbar unter die Haut gehenden Soundtracks von Berg, die das Gekau, Gespritze, Geknatter, Geklirr und die Ohs und Ahs von sich geben und überhaupt alle Hinweise liefern, die wir brauchen, um dem Geschehen zu folgen. Bei *UNTITLED (KIDS & DOGS)* (2007), einer Auftragsarbeit für die Performa 07, machen Djurberg und Berg zusammen mit Djurbergs Bruder Pascal Strauss den besonderen Stellenwert ihrer Soundtracks anschaulich, indem sie die Komposition live auf der Bühne aufführen. Djurberg lässt quiet-schend Luft aus einem Ballon entweichen, um das Gepiepse der auf der Müllhalde herumrennenden Ratten zu erzeugen. Strauss drückt ein Akkordeon leicht zusammen, um das Schnaufen von den Abfall durchstöbernden Hunden nachzuahmen. Berg spielt Schlagzeug mit Küchengerät.

In ihren jüngsten Arbeiten spielen Tiere eine grössere Rolle und der Schauplatz ist meist ein Wald oder die wilde Natur. Die Zivilisation und ihre unschuldigen kleinen Mädchen bleiben zurück. In *PUTTING DOWN THE PREY* (Erlegen der Beute, 2008) schneidet ein Eskimomädchen ein Walross auf, schlüpft hinein und wird eins mit dem wilden Tier; sie entflieht buchstäblich in die Natur. In Djurbergs und Bergs Welt gibt es keine Rangordnung. Ihre Geschöpfe kämpfen, spielen, lieben und leiden alle zusammen. Dieser zusammengewürfelte Haufen von Vögeln, Kühen, Krokodilen und Bären nebst Knaben in Vogelmasken, purpurhäutigen Damen, Gestaltwandlern, grotesken fetten Frauen und blonden Vamps macht uns unsere niedersten Instinkte bewusst und zeigt die menschliche Natur von ihrer besten wie ihrer schlechtesten Seite. Djurberg und Berg versetzen uns in eine andere Welt, wo Identitäten unsicher und Moralvorstellungen unklar sind. Wir werden dazu angeregt, unsere Masken fallen zu lassen. Ihr Werk ist dreist und gnadenlos unverblümt, traurig und komisch, fragil und stark und kommt zutiefst und ganz schamlos aus dem Bauch.

(Übersetzung: Bram Opstellen)



NATHALIE DJURBERG, "The Experiment," 2009, installation view / Installationsansicht Venice Biennial.

MARTIN HERBERT

Both Sides Now

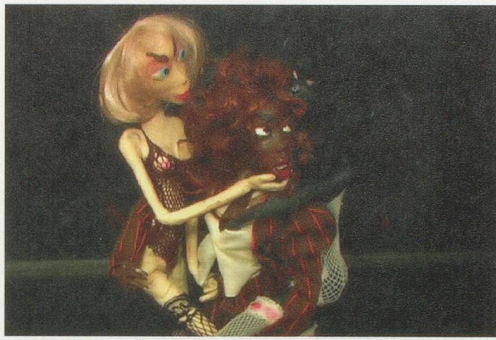
Scene: a glassware emporium, with decanters and bowls, vases and goblets arrayed in elegant wooden cabinets and on tables. Enter a brown bull. We know what's next, and so does the animal—he blinks fearfully, exudes glutinous tears, then clumsily picks up a liqueur glass with his hooves. It shatters; stricken, the beast tries again, breaking an ashtray. Head lowered in frustration, he begins butting cabinets over, sending the merchandise crashing floorwards, and finally selects a glassy splinter and commences skinning himself suicidally to the bone. As the defeated bovine settles, bleeding thickly, onto his deathbed of splintered glass, the camera zooms in on a single, spiky decanter and emphatically defocuses. Then the loop clicks over and the five-minute anthropomorphic speculation on fatal compulsion and inevitability that is Nathalie Djurberg's claymation video, *MONSTER* (2011), begins again.

Few artists have used looping's shorthand for inexorableness as effectively as the Swedish artist, whose videos (augmented since 2007 with sculptural installations) constitute a tiered inquiry into what humans seem impelled by their circuitry to do, over and over, for better or worse. In the scenarios that, alongside *MONSTER*, make up "A World of Glass"—a video quartet accompanied by trestles of hybridized cast glassware, set to a crystalline soundtrack by Hans

Berg, and shown late last year at Camden Arts Centre, London—the urges are, as often with Djurberg, sexual and animalistic. *I AM A WILD ANIMAL* (2011), like *MONSTER*, is a dark burlesque on masculinity and machismo: here, a man emerges from inside a muddy hippopotamus into a claustrophobic scuffle with three crocodiles; not being consumed appears to require abandoning all socialization and becoming murderously feral. Such elective dog-eat-dog abasement, as suggested by handwritten speech bubbles emerging from the protagonists' mouths, is grimly contagious: "I will ravage you" / "because you believe me to have no feelings" / "no fear" / "no love" / "no compassion" / "I am wild wild wild" / "I will prove you right." It isn't going to end well for the man, you suspect and, like Prometheus, the pain is going to begin anew. Then *again*, he started it; then again, like the involuntarily rampaging bull, maybe he had no choice.

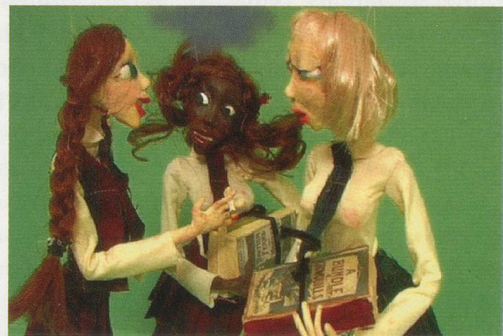
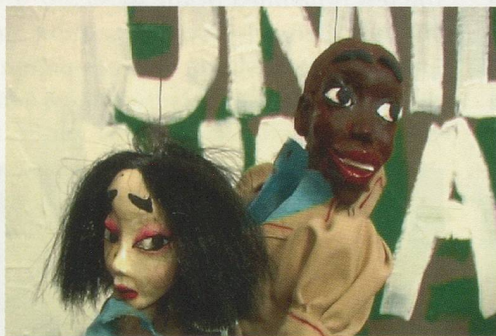
The instigator-victim dynamic—summarized in a caption for *TIGER LICKING GIRL'S BUTT* (2006): "Why do I have the urge to do these things over and over again?"—is a Djurberg signature. In *DON'T YOU KNOW I'M MADE OF BUTTER* (2011), a spin off sorts on Picasso's predatory Minotaur etchings, a nude girl incites a bull (via writing on the wall behind them) to lick her tender Plasticine flesh into distortion, to scoop it with indelicate horns while she hymns his "balls as firm as apricots," and offers

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



Nathalie Djurberg / Hans Berg

NATHALIE DJURBERG, NEW MOVEMENTS IN FASHION,
2006, clay animation, video, music by Hans Berg, 9 min. 24 sec. /
NEUE MODESTRÖMUNGEN, Knetanimation, Video, Musik
von Hans Berg, 9 Min. 24 Sek.



consolation “when you’re tired of fighting.” In *I AM A GLASS HOUSE* (2011), a naked, rail-thin black girl catches her foot in a bear trap, seemingly out of boredom—at the outset, her red pubic hair turns into a flapping bird, in a skewed metaphor for sexual awakening—before being ravished and half-devoured by a succession of animal suitors. The man who self-castrates to avoid having sex with a child in *THE NECESSITY OF LOSS* (2006); the spindly women in *NEW MOVEMENTS IN FASHION* (2006) who respond to the manipulative, divisive cycles of style by relentlessly changing outfits and degrading each other (though Djurberg’s radiant attention to her hand-made costumes and her documented public appearances wearing Prada suggest she’s at least somewhat open-minded about high-end haberdashery); the maternal figure whose children climb back inside her vagina and convert her into a grotesque arachnoid monster in *IT’S THE MOTHER* (2008)—all of these works intertwine desire with destructiveness. Sexual relations in Djurberg’s art involve brutish males who handle delicacy with ruinous ineptness and delicate females who place themselves in ruination’s path. Neither gender appears to want to be as it is; neither can help it.

Yet if such descriptions make Djurberg sound both pessimistic and doctrinaire, they misdirect. Whereas a contemporary literary cynic like Michel Houellebecq might proceed from the unshakable conviction that humanity is a dud species incapable of saving itself, Djurberg’s art assays psychological darkness in

the interrogative mode, quite literally modeling situations so that viewers might trial the artist’s apparent deterministic stance and complexly hued tragicomic bent against whatever degree of biological self-awareness they possess. Specifically, what lofts Djurberg’s videos above shock tactics and/or ethical illustration is how her concerns are bracketed, presented as unstable postulates, via a facture as embattled, as internally self-contradictory, as her subjects.

Claymation, a century-old technique associated with sunny divertimenti for children—*Morph*, *Gumby*, *Wallace & Gromit*, etc.—here serves as a conveyance for adult thoughts, and while making them palatable its inaptness redoubles their quotient of perturbation. If *DENN ES IST SCHÖN ZU LEBEN* (*Because It Is Wonderful To Live*, 2005)—whose scenario involves a formal dinner, a chained tiger, caged women, and an unresolved, non-consensual sex scene in a circular bath—is both fearful and perky, its iniquitous vigor resides less in what’s depicted than in the frolicsome manner by which Djurberg expresses it. Her pleasure in formal problem solving—her changeably inventive response to representing liquid, for example, from flowingly animated Plasticine to rippling clear polythene—additionally sits frictionally with her subjects. Djurberg’s visuals, however, are only part of the ambiguation process; the rest is handled by the music.

Hans Berg—Djurberg’s partner as well as her long-term collaborator—swings pointedly away from the traditional supervisory role of soundtrack com-

NATHALIE DJURBERG, *DANSE MACABRE*, 2005,
clay animation, video, music by Hans Berg, 5 min. 8 sec. /
TOTENTANZ, Knetanimation, Video, Musik von
Hans Berg, 5 Min. 8 Sek.



poser; his music is as likely to engender cognitive dissonance as chime with events onscreen, while also layering and compounding moods. DENN ES IST SCHÖN ZU LEBEN, for example, moves through a rich variety of musical tempers: the diners enter—they tumble downstairs—to a processional that's downcast yet propulsive; the music accompanying a feast scene is at once antic and baroque, involving bell tones and Latin drums. Hans Berg's audio for NEW MOVEMENTS IN FASHION morphs suavely from frenetic, sawtooth-wave electro to a percussion jam (for ballerinas) to neon synths and handclaps that accompany a scene of ritual humiliation. We might want the music—as the mode of visual representation lacks clarity—to establish whether Djurberg nihilistically accepts humanity's frailties or desires us to experience a shock of recognition and better ourselves. Yet the schizophrenic tussle of sound and image side-steps either facile conclusion.

For "A World of Glass" Berg operated differently; he initially composed one piece that ended up working in all four videos: a minor-key cycle through four repeated chords built primarily from tuned samples of jingling glass, accompanied at midpoint by a roving vintage synth and building to a funeral ostinato. While the single track suits the deathly arc of each of the narratives, placing the same mood on four films emphasizes how the soundtrack's somberness functions like sonic editorializing. More generally, the hollow soundworld—its spectral glassiness recalling Björk's *Vespertine* and the stately prepared-piano instrumentals of Aphex Twin's *Drukqs* (both 2001)—reinforces, in tandem with the show's sculptural aspect, tablesful of hybrid glassware—a latent sense that we are peering into someone's fragile psyche, as if they themselves were transparent. In this weave of aptness and structural self-exposure, "A World of Glass" sustains a lenticular approach to signification, flickering between the directive and the unfixed.

And so it goes, one richly tangled problem-space after another. In PUTTING DOWN THE PREY (2008), a lugubrious walrus in an ice cave is speared by a fishing female hunter. The hunter strips naked, climbs inside the carcass, stitches herself in, and swims about in the ice water, ostensibly waiting to be hunted herself. The cycle of aggression, guilt, and atonement

is classically Djurberg, as is the vanishingly thin line between human and animal. The imagery is indelible, in part because of the inappropriate medium and strange detailing (the walrus's spilling warm guts resembling pasta); and the tone inscrutable. Berg's music here, sounds of liquid droplets, is relatively blank onomatopoeia. If there's a moral principle to be drawn from this mix of the plain and the gnomic, it might be that we don't need a vengeful god to punish our crimes since we're programmed to punish ourselves. In this sense, Djurberg's cosmology might be considered analogous to that described in Jorge Luis Borges' story "The Lottery in Babylon": "Like all the men of Babylon, I have been proconsul; like all, I have been a slave. I have known omnipotence, ignominy, imprisonment."¹⁾

Yet that principle is not cached within her work, which may only nudge one towards it. It's notable that while she claims to be uninterested in most contemporary art, Djurberg reveres Goya, an artist vastly capable of staring steadfastly at human imperfection. Horror fuels her imagination as it did his, yet the Spanish painter's directness, sincerity, and courage of his convictions—working as he did before the second-guessing age of irony—are foreign to the art of our era, which habitually proceeds via convoluted interpretative pathways and leads to an authorship that is partly the viewer's. So it matters only limitedly whether Djurberg finds the biological hexing she posits blackly amusing and claymation is her wry setting for it, or whether she considers it an existential twistedness so unspeakable that she needs to undermine it in order to refract it. Once the work has made its sociable and crudity-laced appeal, we are saddled—or gifted—with whys and wherefores the artist disdains: she's already left the building, bear traps laid. The clay figures, knowing they're watchable, stare back at us, pokerfaced. The implications of their actions are our burden now—as, indeed, they always were.

1) Jorge Luis Borges, "The Lottery in Babylon," in *Collected Fictions*, transl. Andrew Hurley (New York: Penguin Putnam, 1998), p. 101.



MARTIN HERBERT

Tierisch

Szene: ein Glasladen; Karaffen und Schüsseln, Vasen und Weingläser sind auf Tischen und in eleganten Holzschränken aufgereiht. Ein brauner Stier tritt auf. Er weiss wie wir, was jetzt kommen muss: Der Stier blinzelt nervös, weint zähe Tränen und nimmt unbeholfen ein Likörglas in die Hufe. Das Glas zerbricht. Enttäuscht versucht er es noch einmal. Ein Aschenbecher geht in Scherben. Mit hängendem Kopf stösst der Bulle das Mobiliar um, so dass Gläser in tausend Scherben zerspringen. Schliesslich nimmt er einen Splitter und beginnt, sich bis auf die Knochen Haut und Fleisch abzuziehen. Als sich das lebensmüde Vieh blutüberströmt auf sein Totenbett

MARTIN HERBERT ist Autor. Er lebt und arbeitet in Tunbridge Wells, England.

aus Glasscherben legt, zoomt die Kamera auf eine gezackte Karaffe, die in Unschärfe zerfliesst. Damit hat der Loop seinen Endpunkt erreicht und die fünfminütige Reflexion über Zwang und Zwangsläufigkeit, die Nathalie Djurberg in ihre Knetanimation MONSTER (2011) packt, kann von Neuem beginnen.

Kaum jemand nutzt die Fähigkeit der Loop-Technik, uns die Unerbittlichkeit des Schicksals einzuhämmern, so effektiv wie die schwedische Künstlerin. Djurbergs Videos (seit 2007 von Skulptur-Installationen begleitet) dringen tief in die Mechanik dessen ein, was wir Menschen getrieben sind zu tun – wieder und wieder, ob es nun gut für uns ist oder nicht. MONSTER gehört mit drei weiteren Videos, Stellagen voll vermischter Glaswaren und dem kristallinen Soundtrack von Hans Berg zur Installation «A World



NATHALIE DJURBERG, *I FOUND MYSELF ALONE*, 2008, clay animation, video, music by Hans Berg, 9 min. 45 sec. / *ICH FAND MICH ALLEINE WIEDER*, Knetanimation, Video, Musik von Hans Berg, 9 Min. 45 Sek.

Menschlich

of Glass», die im vergangenen Jahr im Londoner Camden Arts Centre zu sehen war. Wie so oft sind die Triebe, die Djurberg im Videoquartett dramatisiert, sexueller und animalischer Natur. I AM A WILD ANIMAL (Ich bin ein wildes Tier, 2011) zeichnet wie MONSTER eine beissende Karikatur der Männlichkeit und des Männlichkeitswahns: Frisch dem Inneren eines schlammigen Flusspferds entschlüpft, wird ein Mann von drei Krokodilen bedrängt. Er muss, um nicht gefressen zu werden, alle Menschlichkeit ablegen und selbst zum Raubtier werden. Wie Sprechblasen aus dem Mund der Figuren andeuten, lässt sich ein solches Abschlittern in die Gewalt nicht mehr aufhalten: «ich werde dich vernichten» / «weil du glaubst, ich kenne kein Gefühl» / «keine Angst» / «keine Liebe» / «kein Mitleid» / «ich bin wild wild

wild» / «ich werde so, wie du mich willst». Es sieht nicht gut aus für den Mann und wie bei Prometheus wird die Qual stets neu entbrennen. Aber schliesslich beginnt die Pein, wie beim randalierenden Stier, stets von Neuem. Oder hatte er – wie der Stier im Glasladen – nie eine andere Wahl?

Ein Untertitel aus TIGER LICKING GIRL'S BUTT (Tiger, einen Mädchenhintern leckend, 2006) bringt die Täter-Opfer-Dynamik auf den Punkt: «Warum muss ich immer und immer wieder diese Dinge tun?» Diese Frage könnte als Motto der Künstlerin dienen. In DON'T YOU KNOW I'M MADE OF BUTTER (Weisst du denn nicht, dass ich aus Butter bin, 2011), eine Variation auf Picassos blutrünstige Minotaurus-Radierungen, verleitet ein nacktes Mädchen (durch Beschriftung der Rückwand) einen Stier, ihr zartes

Plastilinfleisch zu zerlecken und auf die unzarten Hörner zu spiessen, während sie seine «Hoden, fest wie Aprikosen» besingt und ihm Lustbarkeiten verspricht, «wenn du kampfes müde bist». Das nackte, spindeldürre schwarze Mädchen in *I AM A GLASS HOUSE* (Ich bin ein Glashaus, 2011) tritt offenbar aus Langeweile in eine Bärenfalle. Ihre roten Schamhaare verwandeln sich in einen flatternden Vogel – eine schräge Metapher ihres sexuellen Erwachens –, ehe sie von einer Reihe animalischer Buhlen besprungen und halb verschlungen wird. Auch andere Werke konfrontieren uns mit dieser Mischung aus Lust und Gewalt: In *THE NECESSITY OF LOSS* (Notwendigkeit des Verlusts, 2006) kastriert sich ein Mann, um sich vom Kindesmissbrauch abzuhalten; in *NEW MOVEMENTS IN FASHION* (Neue Modeströmungen, 2006) werden abgemagerte Frauen vom Diktat der Mode dazu angetrieben und aufgehetzt, ständig die Garderobe zu wechseln und sich gegenseitig herunterzumachen (wobei Djurbergs liebevolle Behandlung ihrer handgefertigten Kostüme wie auch ihre öffentlichen Auftritte in Prada-Outfits nahelegen, dass sie der Haute Couture nicht völlig ablehnend gegenübersteht); und in *IT'S THE MOTHER* (Es ist die Mutter, 2008) wird die Mutterfigur von ihren Kindern, die in ihre Vagina zurückkriechen, in ein groteskes Spinnenwesen verwandelt. Sexuelle Beziehungen ereignen sich bei Djurberg zwischen rohen Männern, die wie Elefanten im Porzellanladen alles Zerbrechliche niedertrampeln, und zarten Frauen, die sich aus freien Stücken in den Pfad der Zerstörung begeben. Keines der beiden Geschlechter will wirklich so sein, wie es ist; beide können nicht anders.

Wenn diese Betrachtungen Djurbergs Kunst pessimistisch und doktrinär erscheinen lassen, widerspricht das ihrer Absicht. Zynisch veranlagte Zeitgenossen wie der Schriftsteller Michel Houellebecq mögen überzeugt sein, dass der Mensch ein Blindgänger der Evolution sei, unfähig, sich selbst aus der Schlinge zu ziehen. Anders Djurberg. Sie durchleuchtet die finsternen Winkel des Geistes mit offenen Fragestellungen, modelliert Situationen, die dem Betrachter die Chance geben, die deterministische Pose und nuancierte Tragikomik der Künstlerin auf die Probe zu stellen und an ihrer eigenen Kapazität zur biologischen Selbstbetrachtung zu messen.

Djurbergs Videos sind auf mehr angelegt als auf Schockeffekte und/oder visuelle Moralpredigten. Dafür sorgt die Art, wie sie ihre Anliegen präsentieren, als relatives, ungesichertes Postulat und mittels einer Machart, die dieselben inneren Widersprüche aufweist wie die modellierten Akteure.

Knetanimation – eine hundert Jahre alte Technik, die man mit ungetrübtem Kinderspass à la *Gumby*, *Morph* oder *Wallace & Gromit* assoziiert – dient hier als Medium für Themen aus der Welt der Erwachsenen, die dadurch zwar schmackhafter, zugleich aber auch doppelt befremdlich werden. Zur ebenso flotten wie gräulichen Story von *DENN ES IST SCHÖN ZU LEBEN* (2005) gehört ein formelles Dinner, ein Tiger in Ketten, eine Frau im Käfig sowie ein nicht einvernehmlicher, unvollendeter Sexualakt in einem runden Bad. Dabei resultiert der Sarkasmus des Videos weniger aus dem Was als aus dem Wie der Darstellung. Djurbergs Lust an der Lösung formaler Probleme – zum Beispiel erfindet sie immer wieder neue Wege, Flüssigkeiten vorzuspiegeln, vom animierten Plastilin-Fluss bis zur Wellen schlagenden Plastikfolie – geht ihren Figuren noch extra gegen den Strich. Die von Djurberg entworfene Bildwelt ist freilich nur eine Komponente des Verfremdungsprozesses. Den Rest übernimmt die Musik.

Hans Berg, Partner und langjähriger künstlerischer Weggefährte der Künstlerin, weicht bewusst von der traditionell reaktiven Rolle des Filmkomponisten ab. Ebenso oft, wie sie mit den Ereignissen auf dem Bildschirm harmoniert, schafft seine Musik kognitive Dissonanzen. Darüber hinaus vertieft und verdichtet sie den Gefühlsgehalt der Bilder. *DENN ES IST SCHÖN ZU LEBEN* durchläuft ein breites Band musikalischer Stimmungen: Den Auftritt der Dinnergäste – sie stürzen die Treppe hinunter – begleitet eine getragene und doch pulsierende Prozessionsmusik. Während des Festmahls ertönen groteske, barocke Klänge, in die sich Glockentöne und lateinamerikanische Rhythmen mischen. In Bergs Soundtrack für *NEW MOVEMENTS IN FASHION* geht frenetischer Sägezahn-Electro fließend in einen Percussion-Jam (für Ballerinas) über, ehe Neon-Synths und Händeklatschen ein Ritual der Demütigung untermalen. Da sich die Bildaussage nicht exakt bestimmen lässt, sucht man Hilfe bei der Musik. Akzeptiert Djurberg

nihilistisch die allzu menschlichen Schwächen? Oder will sie uns mit aller Gewalt wachrütteln, um uns auf den Weg der Besserung zu führen? Der schizophrene Hickhack zwischen Bild und Ton will sich weder für den einen noch für den anderen Gemeinplatz entscheiden.

Für «A World of Glass» verfolgte Berg ein anderes Kalkül: Er beschränkte sich auf eine einzige, zu allen vier Videos passende Komposition. Eine sich wiederholende Moll-Figur aus vier Akkorden, grösstenteils Samples von Glasgeklirr, wird um die Mitte des Stücks von klassischen Synthesizerschwaden umspielt, bis ein klagendes Ostinato anhebt. Der Soundtrack resoniert mit dem fatalen Handlungsbogen aller vier Filmerzählungen. Dass er sie in dieselbe Schwermut taucht, bestätigt seine Funktion als akustischer Kommentar. Zusammen mit dem skulpturalen Aspekt der Ausstellung, dem Gläserpalast auf Tischen, suggeriert Bergs ätherische Tonwelt – deren gespenstische Klarheit an Björks *Vespertine* oder an die geschliffenen Läufe des präparierten Klaviers in Aphex Twins *Drukqs* (beide 2001) erinnert –, dass wir durch den Glaskörper einer Person in deren zerbrechliche Psyche blicken. In diesem Geflecht aus Adäquanz und strukturaler Selbstentblössung beschreitet «A World of Glass» einen lentikulären Ansatz der Signifikation, der zwischen Intention und Unbestimmtheit hin und her flirrt.

So folgt ein diffiziler Problem-Raum dem anderen. In PUTTING DOWN THE PREY (Erlegen der Beute, 2008) wird ein trauriges Walross in einer Eishöhle vom Speer einer Jägerin durchbohrt. Die Frau zieht sich aus, klettert in den Kadaver, näht ihn zu und schwimmt ins Eiswasser hinaus. Offenbar möchte sie nun selbst zur Beute werden. Dieser Kreislauf von Gewalt, Schuld und Sühne ist typisch für Djurberg, ebenso wie die kaum wahrnehmbare Trennlinie zwischen Mensch und Tier. Die Videobilder brennen sich unauslöschlich ins Gedächtnis ein, zum Teil wohl wegen des zweckfremden Mediums und der merkwürdigen Details (die hervorquellenden Gedärme des Tiers sehen aus wie Nudeln). Der Ton ist mysteriös (Bergs Musik beschränkt sich hier weitgehend auf die Klangmalerei fallender Tropfen). Wenn es überhaupt angeht, eine Moral aus dieser Mixtur von Schmerz und Rätsel zu ziehen, dann die,

dass wir zur Bestrafung unserer Verfehlungen keinen Rachegott benötigen, da wir programmiert sind, uns selbst zu richten. In diesem Sinn scheint Djurbergs Kosmologie jener verwandt, die Jorge Luis Borges in seiner Erzählung *Die Lotterien in Babylon* beschreibt: «Wie alle Babylonier bin ich Prokonsul gewesen; wie alle Sklave; auch habe ich die Allmacht, die Schande, die Kerker kennengelernt.»¹⁾

Nun identifiziert sich Djurbergs Kunst nicht gänzlich mit diesem Prinzip, sondern drängt uns vielmehr behutsam in seine Richtung. In auffälligem Kontrast zu ihrem, wie sie behauptet, geringen Interesse für zeitgenössische Kunst steht ihre Verehrung für Goya. Die Vorstellungskraft Djurbergs wird wie die des spanischen Malers, der furchtlos wie wenige der menschlichen Schwäche ins Auge sah, vom Schrecken entfacht. Die Direktheit, Ernsthaftigkeit und Courage, mit der Goya seine Überzeugungen vertrat – noch unberührt von der Ära der berechnenden Ironie –, wäre eine Anomalie im heutigen Kunstbetrieb, in dem es üblich ist, überbordende Interpretationswege zu beschreiten und den Betrachter in die Urheberschaft des Werks hineinzuziehen. Aus diesem Grund bleibt es ziemlich egal, ob Djurberg ihre biologischen Hexereien aus schwarzem Humor als Plastilin-Skurrilitäten inszeniert oder ob sie ihnen eine solch existenzielle Abgründigkeit zuspricht, dass sie erst in degradierte Form verkräftbar werden. Sobald das Werk seine freundliche, wenn auch etwas vulgäre Einladung überbracht hat, finden wir uns mit Fragen nach dem Warum und Wofür belastet – oder beschenkt –, die der Künstlerin selbst wenig bedeuten: Die ist, da die Bärenfallen gestellt sind, längst durch die Hintertür hinaus. Ihre Knetfiguren, unseres Blicks sicher, starren uns reglos an. Die Konsequenzen ihrer Handlungen haben wir zu tragen – wie eigentlich schon seit je.

(Übersetzung: Bernhard Geyer)

1) Jorge Luis Borges, «Die Lotterien in Babylon», in *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, Bd. 5, Der Erzählungen erster Teil, Hanser Verlag, München 2000, S. 137.

GLASS

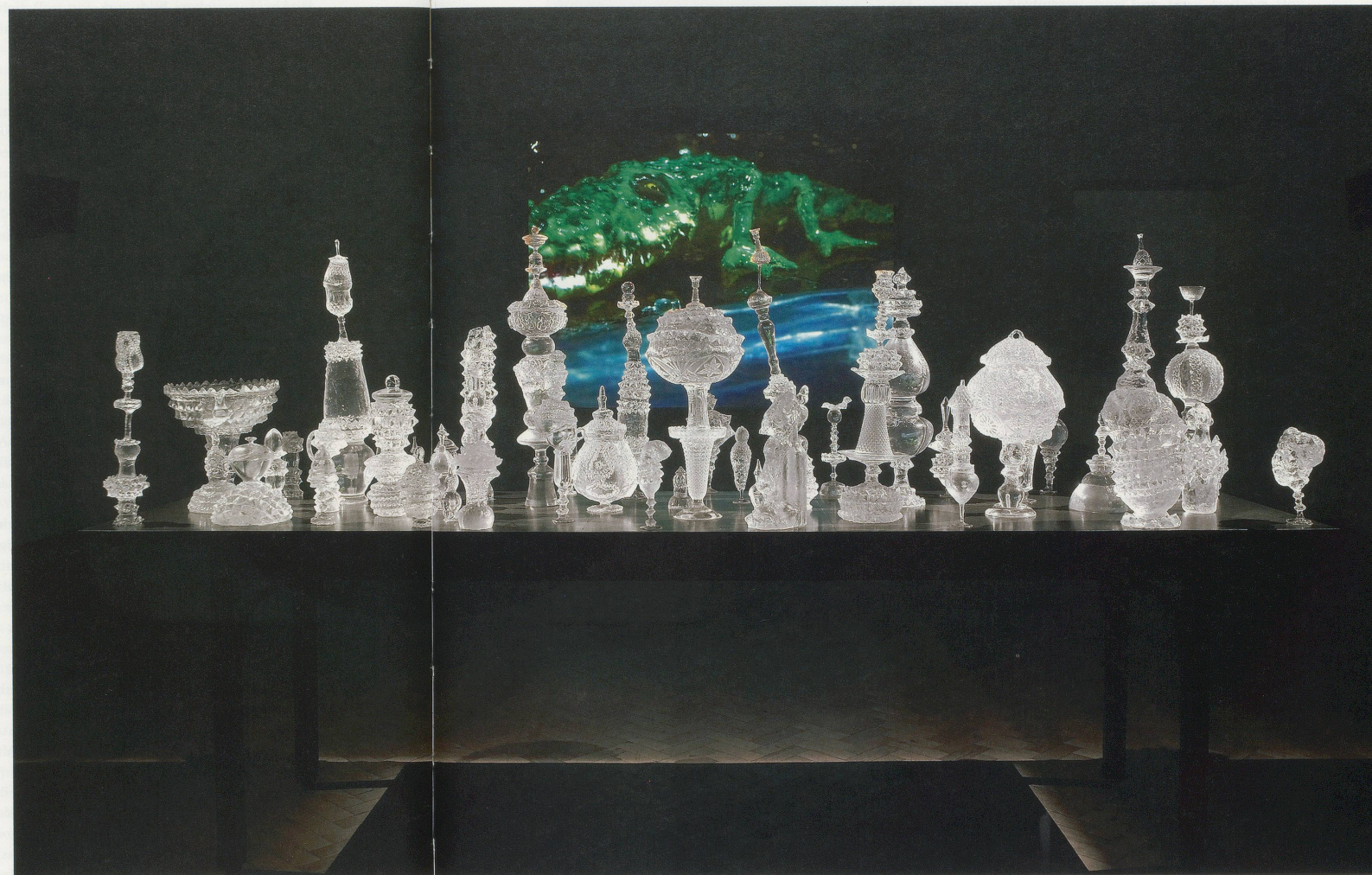
ERIC CROSBY

As children we are warned time and again to avoid broken glass. Inevitably, though, we touch it, sometimes even on purpose. How could something so fragile and transparent be so dangerous? We learn the hard way—with a shallow cut, blood moves quicker than pain, but the deeper the cut, the more acute our sensation. Just the sight of broken glass can be enough to trigger these sensitivities, to jar our nerves. Walking through “A World of Glass” (2011), Nathalie Djurberg’s breathless installation of films and sculptures at Camden Arts Centre in London, I had a palpable sensation that someone might wactually get hurt, that this brutal piece might cut too deep.

The exhibition consists of four animated films synchronized to a soundtrack by Hans Berg and projected amidst hundreds of translucent, cast poly-

ERIC CROSBY is curatorial assistant in the department of visual arts at the Walker Art Center, Minneapolis.

NATHALIE DJURBERG, “A World of Glass,” 2011, installation view /
Installationsansicht Camden Arts Centre, London.



urethane sculptures set atop large tables. The forms reference glassware of all types, but a closer look reveals that they are roughly fashioned from found pots, pitchers, vases, and bowls, assembled into various configurations—some inconceivably balanced—and then cast. In dense groupings, they list and lean, threatening to come crashing down. Their facets refract the flickering abuses on nearby screens. A sense of precariousness—the natural state of things in Djurberg's films—permeates the whole environment. I have argued in the past that her animations allegorize subjectivity as fluidity, yet with glass she seems to offer a very different material grounding.¹⁾ Brittle fragility and contingent transparency are the laws that govern this small universe.

Absentmindedly, a naked woman seated at a glass table idly circles her feet, narrowly missing loaded bear traps below. An unlikely menagerie of creatures—a red bird, a fox, a wild boar, a belligerent goat, and an anxious deer—all watch restlessly. Their home is a glass house with no place to hide. The woman fondles the glassware nearby. Is she dreaming? Her foot springs a trap, and blood—at first crimson, then brown—begins to ooze forth. Her lips curl in agony. The fox gnaws her ankle free and a boar then eats her severed foot. Supporting her body with its antlers, the deer guides her other foot to a second trap. She is a sacrifice—a trapspringer. Gnashing its teeth like a carnivore, a white pony claims her under the glow of a black light.

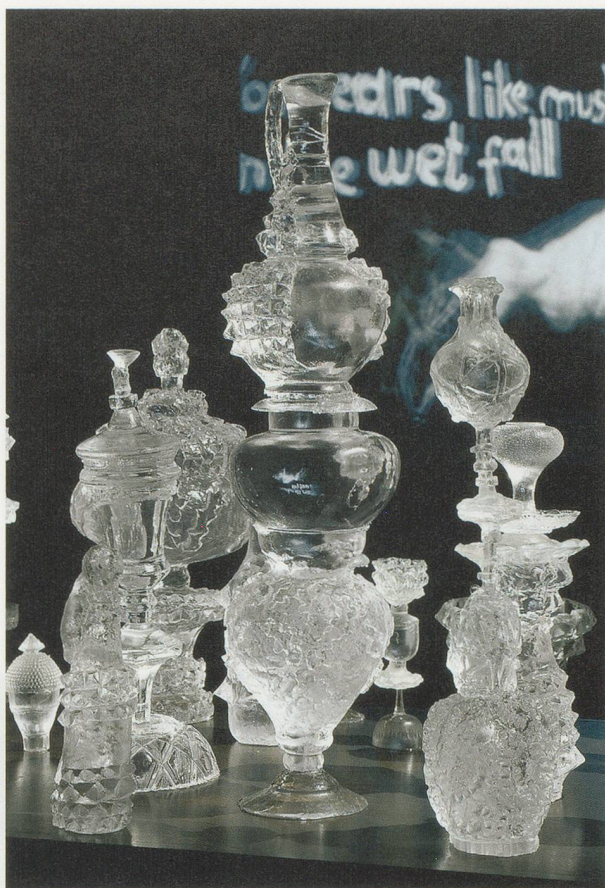
Djurberg's films don't end so much as they open—allowing the mind to wander in. Her practice of filmmaking is like half sleeping—existing in that twilight state when the immersion of sleep offers a glimmer of conscious specularity; when it seems like the content of your dreams can be controlled. We don't ordinarily consider this a form of art making, but perhaps we should. Like a woken dreamer, Djurberg rarely knows where her stories will take her in the process of their making; they unfold intuitively from singular, persistent ideas, which she calls "fixations." She has described this open-ended process as "watching the film create itself while making it."²⁾ Maybe glass is like that too—as a technology of vision, it is far from perfect. One moment glass allows you to see what lies beyond and the next it offers you your own

reflection—an image of yourself seeing. "Do you see yourself in these films?" Djurberg seems to ask.

Another naked woman sits surrounded by glass vases. She lounges in a blue velvet chair dozing restlessly somewhere between sleep and wakefulness. She stands, yawns, and wanders toward a white bull in the background. She gets down on all fours and pliantly reaches out to stroke the bull's face. Eager for her affection, the bull gores the woman—accidentally. "Didn't you know I'm made of butter," she cries. "I will melt in the sun and under your touch." Her Plasticine flesh softens and sags. Desperately, she tries to recompose her misshapen form. The bull licks her parts back into place. "Your tongue is raspberries and flowers." She's embarrassed and a little aroused. They tussle again. She strokes his ears. "Your ears like mushrooms in the wet fall." And then down to his tail. "Your balls are firm as apricots, pink and fuzzy." He acquiesces.

Metaphor may trigger a sense of touch, as can sound. Berg's hypnotic music hangs thick in the air, in that ambiguous space between static objects and moving images—a consistent rhythmic thrumming punctuated by the sound of clanging glassware and a crescendo of strings. Berg created his sound effects by filling glass containers with water and playing them as an instrument. With this composition, he hopes to make "the border between sound and object dissolve." This haptic quality and feeling of plenitude translates across the senses and surrounds you.³⁾ The music animates the sculptures; the sculptures refract the films; the films absorb the music. For these large-scale collaborative works, Berg's multichannel compositions become increasingly sculptural—each track activates different areas in the exhibition hall. The effect is fluid, like swimming. Djurberg calls his music the "glue" that holds their work together, without which everything would shatter.

It is daytime. The setting is a shop interior. Crystal glassware lines the shelves and catches the sunlight that streams in through the windows. Lurking in the corner is a misshapen creature; he has the horns of a bull, patches of matted fur, lumpy brown flesh, and cloven hooves. He sheds glycerin tears and tastes them with his long pink tongue. Clumsily, he shatters a piece of glass, and then another. His touch is too



NATHALIE DJURBERG, "A World of Glass," 2011,
installation view / Installationsansicht
Camden Arts Centre, London.

rough for such fine crystal. Embarrassed, he goes on a rampage and flays his own hide with a shard. All the way to the bone. Ashamed, he collapses. Formless.

What is more abstract than the sense of your own insides? The emotions of a clay puppet? Despite their distorted bodies, their insistent materiality, and their tendency toward abstraction, Djurberg's figures arouse empathy. But our character identification is more ambient than cinematic. It emerges across multiple, simultaneous narratives and interpretations, as she strives to open her process further and further with each new project. Her inky black backgrounds, her sparse mise en scène, her nude figures—each is a gesture toward abstraction, each is a broadening of possible readings. Perhaps glass is a perfect abstraction; its transparency offers a limit—it stands in direct contrast to the opacity of her characters' psychologies. If we do see ourselves in Djurberg's work, the

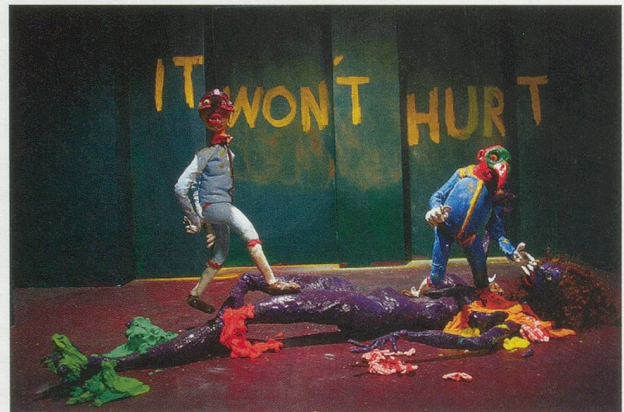
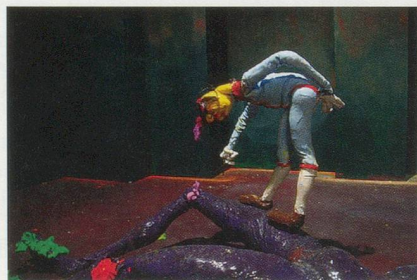
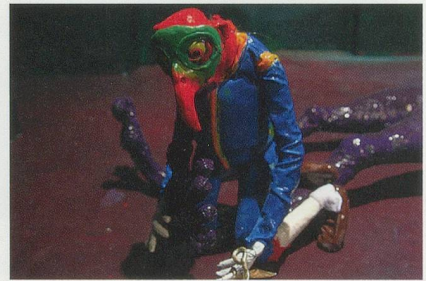
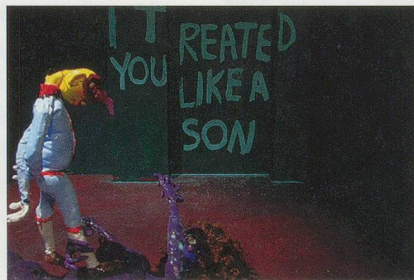
reflection isn't pretty. Hers is an abject, apocalyptic vision of the subject spiraling out of control amidst the wreckage of a culture that denies its true nature. The self is a fragile, precarious construction, one we try to protect with various disguises. But in her films, as in life, we cannot conceal our shame or our wickedness; our basest desires cannot hide behind glass. To be clay is to be human. To be human is animal.

Crystal rubble washes ashore on lapping waves of translucent silicone—a sea of bottles, but not carrying messages. The surge of a midnight flood disgorges a horde of crocodiles and hippopotami. A solitary man crawls from a hippo's gaping maw and dons a fox mask. Disguised as a wild animal, he cavorts with the reptiles. "I have no manners," he brags. "I will eat you," they respond. The man cries thick blue tears. "I will lick your eyes from tears," one crocodile says, "not to comfort you but to taste the salt." "I will ravage you," one hippo says, "because you believe me to have no feelings." "No fear, no love, no compassion," they all sing mutely. "I am wild wild wild... wild wild wild..."

1) See Eric Crosby, "Wild Life," in *The Parade: Nathalie Djurberg with Music by Hans Berg* (Minneapolis: Walker Art Center, 2011), pp. 161–187.

2) See "Opening-Day Artist Talk: Nathalie Djurberg and Hans Berg," Walker Art Center, Walker Channel, <http://www.walker-art.org/channel/201/opening-day-artist-talk-nathalie-djurberg-and> (accessed January 3, 2012).

3) Hans Berg, excerpt from an e-mail message to the author, January 6, 2012.



NATHALIE DJURBERG, *I WASN'T MADE TO PLAY THE SON*,
2011, clay animation, video, music by Hans Berg, 6 min. 27 sec. /
ICH WURDE NICHT GEMACHT, UM DEN SOHN ZU SPIELEN,
Knetanimation, Video, Musik von Hans Berg, 6 Min. 27 Sek.

GLAS

ERIC CROSBY

Als Kinder werden wir immer wieder vor zerbrochenem Glas gewarnt. Doch unweigerlich berühren wir es, manchmal sogar mit Absicht. Wie kann etwas derart Zerbrechliches und Durchsichtiges gefährlich sein? Wir lernen es auf die harte Tour: Ist der Schnitt nur oberflächlich, fließt mehr Blut als Schmerz, aber je tiefer er reicht, umso durchdringender wird die Empfindung. Schon der Anblick von zerbrochenem Glas reicht, um das Schmerzempfinden in Erinnerung zu rufen und die Nerven zu reizen. Beim Begehen der atemlosen Installation aus Filmen und Skulpturen, die von Nathalie Djurberg unter dem Titel «A World of Glass» (2011) im Camden Arts Centre in London realisiert wurde, hatte ich das greifbare Gefühl, jemand könne hier tatsächlich verletzt werden, dass diese brutale Arbeit zu tief unter die Haut geht.

Die Ausstellung besteht aus vier Animationsfilmen, die mit einem Soundtrack von Hans Berg synchronisiert sind und inmitten Hunderter aus durchsichtigem Polyurethan gegossenen und auf grossen Tischen aufgestellten Skulpturen projiziert werden. Die Formen der Skulpturen spielen auf Glaswaren

aller Art an, bei näherer Betrachtung zeigt sich jedoch, dass es sich um recht grobe Abgüsse von Assemblagen vorgefundener Töpfe, Kannen, Vasen und Schalen handelt, bei denen zum Teil kaum nachvollziehbar ist, wie sie überhaupt ins Gleichgewicht gebracht wurden. In dichten Gruppen angeordnet, neigen und biegen sich die einzelnen Objekte und drohen klirrend auf dem Boden zu zerschellen. Ihre Facetten brechen die Anstössigkeiten, die über die dicht gestellten Projektionswände flimmern. Ein Gefühl der Unsicherheit – der übliche Zustand der Dinge in Djurbergs Filmen – durchzieht das gesamte Environment. Ich habe an anderer Stelle die These vertreten, dass ihre Animationen den Fließzustand der Subjektivität versinnbildlichen, doch mit dem Glas gibt sie eine ganz andere materielle Grundlage vor.¹⁾ Spröde Zerbrechlichkeit und bedingte Transparenz sind die Gesetze, die in diesem kleinen Universum walten.

Eine nackte Frau sitzt geistesabwesend an einem Glastisch und lässt müssig die Füße kreisen, wobei diese nur knapp an gespannten Tellereisen vorbeistreifen. Eine merkwürdige Menagerie von Geschöpfen – ein roter Vogel, ein schlafender Fuchs, eine aggressive Ziege und ein verängstigter Hirsch – schaut

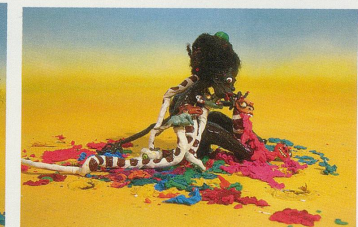
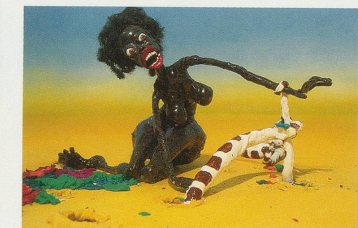
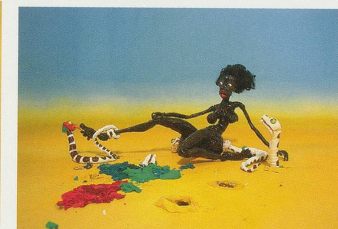
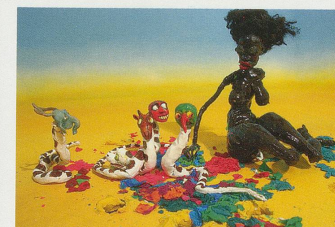
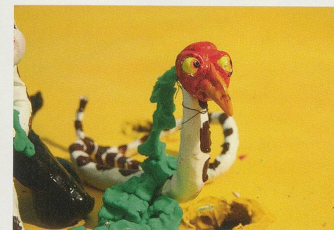
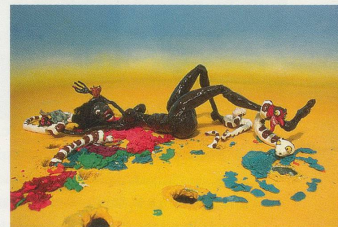
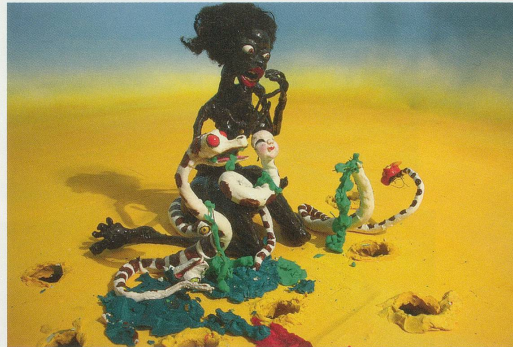
ERIC CROSBY ist Curatorial Assistant in der Abteilung Bildende Kunst am Walker Art Center in Minneapolis.

unruhig zu. Ihr Zuhause ist ein Glashaus, in dem es keine Versteckmöglichkeiten gibt. Die Frau streichelt die Glasobjekte in ihrer Nähe. Träumt sie? Ihr Fuss lässt eine Falle zuschnappen und Blut strömt aus, zunächst hochrot, dann braun. Schmerz kräuselt ihre Lippen. Der Fuchs nagt den Knöchel frei und der Bär frisst den abgetrennten Fuss. Der Hirsch stützt ihren Körper mit seinem Geweih und lenkt ihren anderen Fuss in eine zweite Falle. Sie ist ein Opfer, eine Fallenauslöserin. Ein weisses Pony, das wie ein Fleischfresser mit den Zähnen knirscht, reklamiert sie im Schein von ultravioletterm Licht für sich.

Djurbergs Filme enden nicht so sehr, als dass sie sich öffnen – und so den Geist wandern lassen. Ihre Praxis des Filmemachens gleicht dem Halbschlaf, also jenem Dämmerzustand, wenn die Versenkung des Schlafs einen Schimmer bewusster Helle mit sich bringt und es den Anschein hat, als könnte man seine Träume inhaltlich steuern. Wir halten dies nicht für eine Form von Kunst, aber vielleicht sollten wir das. Wie eine Wachträumerin weiss Djurberg selten, wohin ihre in Arbeit befindlichen Geschichten sie führen werden. Sie entfalten sich intuitiv ausgehend von einzigartigen, hartnäckigen Ideen, die sie «Fixierungen» nennt. (Storyboards und Drehbuchbearbeitungen sind viel zu zielgerichtet.) Diesen Prozess mit offenem Ausgang umschrieb sie einmal als «zusehen, wie der in Arbeit befindliche Film sich selbst macht».²⁾ Vielleicht verhält sich Glas genauso: Als optische Technologie ist es unvollkommen. Bald lässt es einen sehen, was sich hinter ihm befindet, bald konfrontiert es einen mit dem eigenen Spiegelbild, einem Bild von sich beim Sehen. «Siehst du dich selbst in diesen Filmen?», scheint Djurberg zu fragen.

Eine weitere Nackte umgeben von Glasvasen. Sie lümmelt in einem blauen Samtessel, unruhig dösend in einem Grenzzustand zwischen Schlaf und Wachsein. Sie steht auf, gähnt und schlendert hinüber zu einem weissen Stier im Hintergrund. Auf allen Vieren reckt sie sich biegsam, um dessen Gesicht zu streicheln. Nach ihrer Zuneigung gierend, spiesst der Stier sie versehentlich auf. «Wusstest du nicht, dass ich aus Butter bin», schreit sie. «Ich werde in der Sonne und unter deiner Berührung schmelzen.» Ihr Plastilinfleisch wird weich und schlaff. Verzwei-

felt versucht sie, ihre Missgestalt in Form zu bringen. Der Stier leckt die Körperteile wieder an ihren Platz. «Deine Zunge ist wie Himbeeren und Blumen.» Sie geniert sich und ist ein wenig erregt. Die beiden balgen sich von Neuem. Sie streichelt seine Ohren. «Deine Ohren wie Pilze im nassen Herbst.» Und dann seinen Schweif. «Deine Eier sind prall wie Aprikosen, rosafarben und flaumig.» Er gibt nach.



NATHALIE DJURBERG, *DECEIVING LOOKS*, 2011, clay animation, video, music by Hans Berg, 6 min. 27 sec. / *TRÜGERISCHE BLICKE*, Knetanimation, Video, 6 Min. 27 Sek.

Metaphern können wie der Schall den Tastsinn erregen. Bergs hypnotische Musik hängt schwer in der Luft, in jenem Raum zwischen bewegungslosen Gegenständen und bewegten Bildern – ein beständiges rhythmisches Klimpern durchbrochen vom Glas-Geschepper und einem Streicher-Crescendo. Berg erzeugte seine Toneffekte, indem er Glasgefäße mit Wasser füllte und auf ihnen wie auf einem Instrument spielte. Mit dieser Komposition möchte er, wie er sagt, «die Grenze zwischen Klang und Gegenstand auflösen», und diese haptische Qualität der Fülle teilt sich über die Sinne hinweg mit und umfängt einen.³⁾ Die Musik belebt die Skulpturen, die Skulpturen brechen die Filme, die Filme absorbieren die Musik. Bergs Mehrkanalkompositionen für diese gross angelegten Gemeinschaftsarbeiten nehmen einen zunehmend skulpturalen Charakter an: Jede Tonspur aktiviert andere Bereiche im Ausstellungssaal. Dies erzeugt einen fließenden Effekt, ein wenig wie beim Schwimmen. Djurberg bezeichnet seine Musik als den «Kitt», der ihr Werk zusammenhält. Ohne sie würde alles auseinanderbrechen.

Es ist Tag. Der Schauplatz ist das Innere eines Ladens. Kristallglaswaren stehen Spalier auf den Regalen und fangen das Sonnenlicht ein, das durch die Fenster einfällt. In der Ecke lauert eine missgestaltete Kreatur. Diese hat die Hörner eines Stiers, stellenweise verfilztes Fell, klumpiges braunes Fleisch und gespaltene Hufe. Sie vergiesst Tränen und kostet sie mit ihrer langen rosa Zunge. Tollpatschig zerbricht sie ein Glasobjekt, dann noch eines. Ihr Tastsinn ist zu grob für derart feines Kristall. Verwirrt randaliert sie im Raum und zieht sich mit Hilfe einer Glasscherbe die eigene Haut ab. Bis auf den Knochen. Voller Scham bricht sie zusammen. Formlos.

Was ist abstrakter als das Bewusstsein des eigenen Innenlebens? Als die Emotionen einer Tonpuppe? Ungeachtet ihrer deformierten Körper, ihrer beharrlichen Materialität und ihrer Tendenz zur Abstraktion können wir uns in Djurbergs Figuren einfühlen, doch die Art unserer Identifikation mit ihnen ist eher atmosphärisch als filmisch. Sie entwickelt sich über mehrere gleichzeitige Erzählungen und Interpretationen und mit jedem neuen Projekt versucht sie, diesen Prozess noch weiter zu öffnen. Ihre tintenschwarzen Hintergründe, ihre spärlichen

Kulissen, ihre Aktfiguren; alles ist eine Geste in Richtung Abstraktion, eine Ausweitung möglicher Deutungen. Vielleicht ist Glas die perfekte Abstraktion. Seine Durchsichtigkeit bietet einen Grenzfall: Sie steht in diametralem Gegensatz zur Undurchsichtigkeit der Psychologie ihrer Figuren. Wenn wir in der Tat uns selbst in Djurbergs Werk erkennen, so ist das Spiegelbild kein schöner Anblick. Sie zeigt uns eine erbärmliche, apokalyptische Vision des Subjektes, das inmitten der Trümmer einer ihre wahre Natur verneinenden Kultur ausser Kontrolle gerät. Das Ich ist eine fragile, labile Konstruktion, eine, die wir mit verschiedenen Verschleierungen zu schützen versuchen, doch in ihren Filmen wie im Leben können wir unsere Scham, unsere Verruchtheit, unsere niedrigsten Begierden nicht hinter einer Glasscheibe verbergen. Aus Ton sein bedeutet menschlich sein. Menschlich sein ist tierisch.

Kristallschutt wird auf wogenden Wellen aus durchscheinendem Silikon angeschwemmt: ein Meer von Flaschen ohne Post. Das Anschwellen einer miternächtlichen Flut bringt eine Horde Krokodile und Nilpferde an die Oberfläche. Ein Mann kriecht aus dem weit geöffneten Maul eines Nilpferdes hervor und setzt eine Fuchsmaske auf. Als wildes Tier verkleidet, tummelt er sich bei den Reptilien. «Ich habe keine Manieren», brüstet er sich. «Ich werde dich fressen», erwidert ein Krokodil. Der Mann weint dicke blaue Tränen. «Ich werde die Tränen von den Augen lecken», sagt ein Krokodil, «nicht um dich zu trösten, sondern um das Salz zu kosten.» «Ich werde dich zerfetzen», sagt ein Nilpferd, «weil du meinst, ich hätte keine Gefühle.» «Keine Furcht, keine Liebe, kein Mitgefühl», singen sie alle mit gedämpfter Stimme. «Ich bin wild wild wild ... wild wild wild ...»

(Übersetzung: Bram Opstelten)

1) Siehe Eric Crosby, «Wild Life», in *The Parade: Nathalie Djurberg with Music by Hans Berg*, Walker Art Center, Minneapolis 2011, S. 161–187.

2) Siehe «Opening-Day Artist Talk: Nathalie Djurberg and Hans Berg», Walker Channel, <http://www.walkerart.org/channel/2011/opening-day-artist-talk-nathalie-djurberg-and> (Zugriff am 3. Januar 2012).

3) Hans Berg, Auszug aus einer E-Mail an den Autor, 6. Januar 2012.

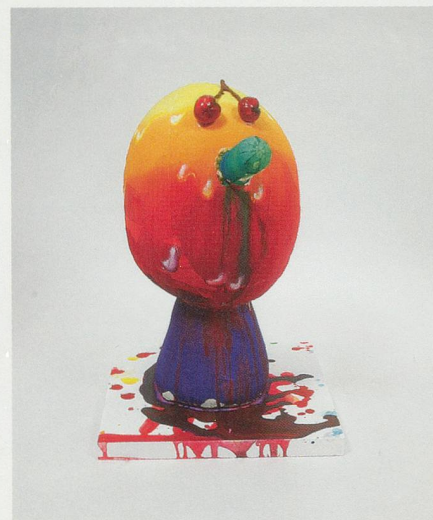
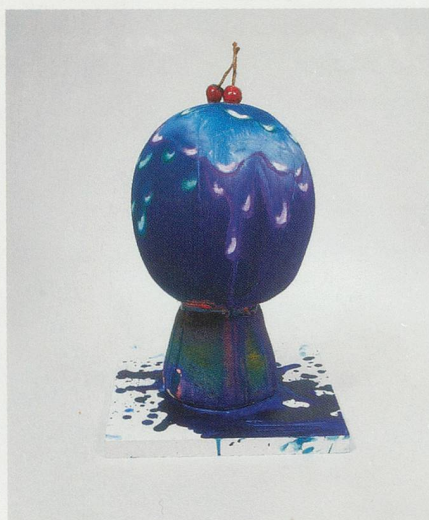
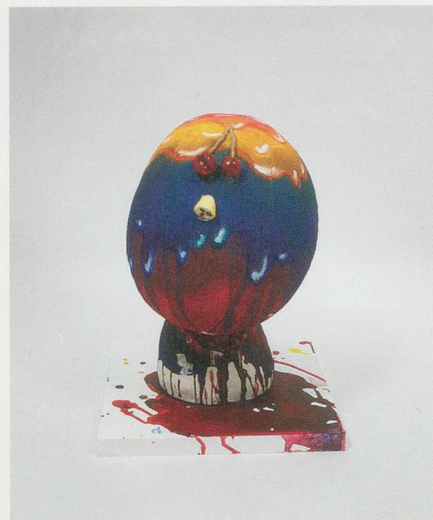


HANS BERG, GAS, SOLID, LIQUID, 17 min. 32 sec.

For more music by Hans Berg, see / weitere Musik von Hans Berg unter
<http://soundcloud.com/hans-berg>

This CD insert was made possible through the support of
Gió Marconi Gallery, Milan, and Zach Feuer Gallery, New York.

Diese CD konnte dank der Unterstützung der
Gió Marconi Gallery, Mailand, und Zach Feuer Gallery, New York, beigelegt werden.



EDITION FOR PARKETT 90

NATHALIE DJURBERG

EGGS, 2012

Canvas, stuffed with cotton, acrylic, oil (hand painted), mixed media (wood, clay et al.), each figure unique, 17 ³/₄" high, wooden base 11 ⁵/₈ x 11 ⁵/₈".
Ed. 38/XX plus 3 Aps, signed and numbered.

Leinwand, Acryl- und Ölfarbe (handbemalt), verschiedene Materialien (Holz, Ton und andere), gestopft mit Baumwolle. Unikate.
Höhe 45 cm, Holzsockel 30 x 30 cm.
Auflage 38/XX, plus 3 E.A., signiert und nummeriert.





1 2 3 4 5 6



7 8 9 10 11 12



13 14 15 16 17 18



19 20 21 22 23 24



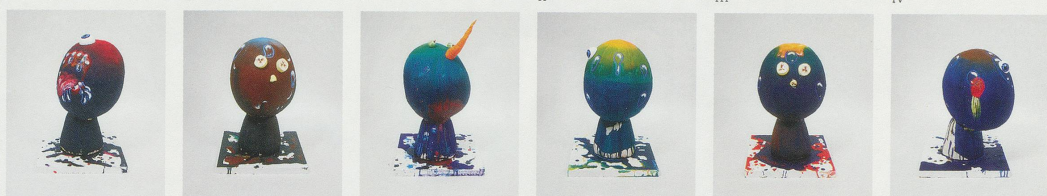
25 26 27 28 29 30



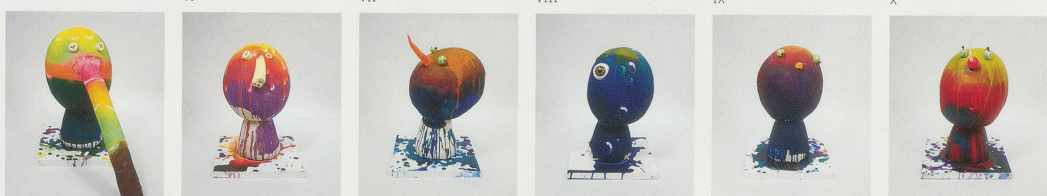
31 32 33 34 35 36



37 38 I II III IV



V VI VII VIII IX X



XI XII XIII XIV XV XVI



XVII XVIII XIX XX

RASHID JOHNSON

RASHID JOHNSON, COSMIC SLOP "THE TRIP," detail, 2012, black soap, wax, 72 x 48 x 1 1/2" /
KOSMISCHE BRÜTJE - DIE REISE -, Detail, schwarze Seife, Wachs, 182,9 x 121,9 x 4,4 cm.
(ALL PHOTOS: COURTESY OF THE ARTIST, HAUSER AND WIRTH, AND DAVID KORDANSKY GALLERY)

TOM MORTON

INFINITE BLACKNESS

“Run”: the word makes several manifestations in Rashid Johnson’s recent works—sprayed onto white tiles, gouged out of great slabs of black soap and wax, scratched across the surface of mirrored panels like a tag or a curse, an imperative or a warning. Its recurrence is ambiguous, the trajectories it describes multiple. Run: away or towards? From what, and to where? We get to thinking of fugitives on the Underground Railroad, and of the rapper Jay-Z’s assertion during the 2008 United States presidential campaign that “Obama’s running so that we all can fly.”¹⁾ We think, too, of the “escapes” that have marked post-emancipation African American experience: the migration from Southern to Northern states, Marcus Garvey’s “back-to-Africa” movement, and even Sun Ra’s vivid sci-fi fantasy of leaving Earth to return home to Saturn. Run: significantly, the word connotes fluidity, the instability of objects and categories, solid things melting and merging.

TOM MORTON is a curator, writer, and contributing editor for *frieze* magazine based in London. He was co-curator (with Lisa Le Feuvre) of the recent “British Art Show 7: In The Days of the Comet.”

Johnson’s sculptures, photographs, and videos proceed through reference and sheer density of information. His best-known works, shelf-like wall pieces such as *WANTED* (2011), gather together found items that allude variously to African American intellectual history, pop culture, the anointing of the skin, the free circulation of ideas, and the unstable stuff of value. Stacked books are a regular feature, here, their titles (*The Souls of Black Folk*, *Death by Black Hole*, *Time Flies*) and prominent African American authors (sociologist and civil rights activist W.E.B. Du Bois, astrophysicist Neil deGrasse Tyson, the complicatedly conservative comedian Bill Cosby) speaking of whole explosive cosmoses contained within their covers, like energy packed in a hydrogen atom. LP sleeves are also common, including artists like the psychedelic funk outfit Parliament and soul singer turned pastor Al Green. Shea butter is also common—the substance is derived from the African shea nut that is used in moisturizers and cosmetics, in Johnson’s work it recalls Joseph Beuys’ magically charged measures of fat. Houseplants also appear on the shelves, alongside CB radios and ordinary stones transformed into “space rocks” by a coat of gold spray paint. Taken

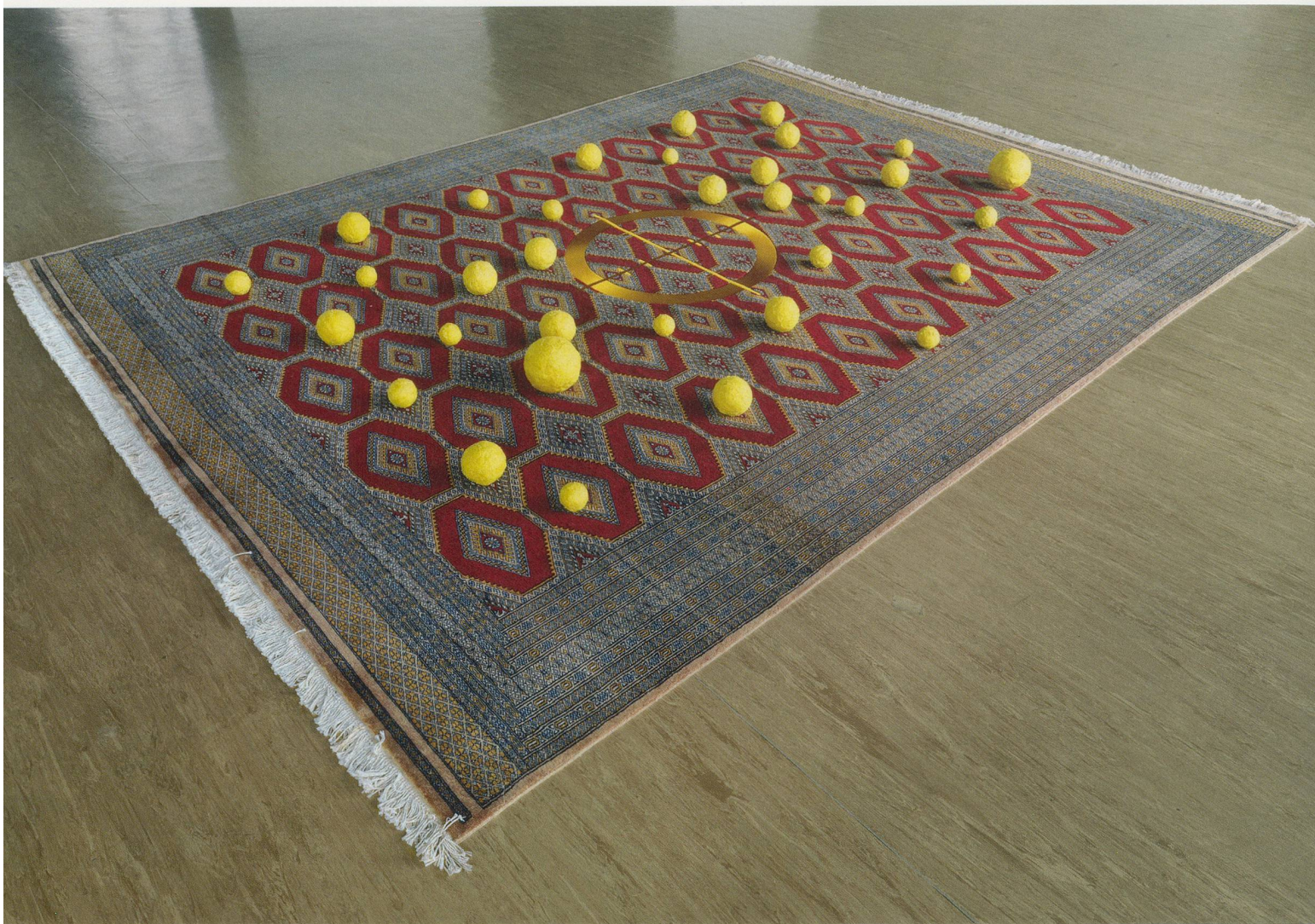


RASHID JOHNSON, *SOULS OF BLACK FOLK*, 2010, black soap, wax, books, vinyl, brass, shea butter, plants, space rocks, mirrors, gold paint, stained wood, 114 x 124 ³/₄ x 24 ¹/₈ / *SEELN DER SCHWARZEN*, schwarze Seife, Wachs, Bücher, Schallplatte, Messing, Sheabutter, Weltraumgestein, Spiegel, Goldfarbe, gebeiztes Holz, 289,6 x 316,9 x 61,3 cm.

together, we might imagine these things as agents of change. By their grace, a mind is expanded, and a soul gladdened. Rough skin is softened, and carbon dioxide transformed into oxygen. A silence is broken, and dull geology gleams and glitters.

Borrowing Lawrence Weiner's deadpan definition of a table, Johnson has described his shelves as

"something to put something on."²) While the particular formal properties of these beautifully crafted structures are always in play (indeed, the 2010 works *LEFT + RIGHT*, *ART ENSEMBLE*, and *LOVE SOULS* derive their contours from the floor plans of the residences of Du Bois, the philosopher Bertrand Russell, and the novelist William Faulkner, figures whose



RASHID JOHNSON, *HOW YA LIKE ME NOW*, 2010, Persian rug, gold embroidery, shea butter, $7\frac{1}{8} \times 102\frac{1}{2} \times 143\frac{1}{2}$ " /
WIE GEFALLE ICH EUCH JETZT, Perserteppich, Goldstickerei, Sheabutter, $18 \times 260,5 \times 364,5$ cm.

pacifist sympathies the artist strongly admires), on a very basic level, their function is to encourage us to contemplate the relationships between the elements they contain. If there is something museological about this, a nod to the production of power relations through the application of taxonomic logics, there is also something more messily domestic. Looking at Johnson's shelves, we're reminded less of carefully labeled vitrines than of mantelpieces dotted with family mementos or altars to household

gods. The artist has said his "goal is for all the materials to miscegenate into a new language, with me as its author. The armatures are the platform for this miscegenation. They exist as unknown space to be colonized."³⁾ His repurposing of historically charged terms ("miscegenate," "colonize") to describe the opening up of new possibilities is knowingly provocative, and is of a piece with his work's wider alchemical project. Johnson's shelves may be "something to put something on," but that does not imply a fixed

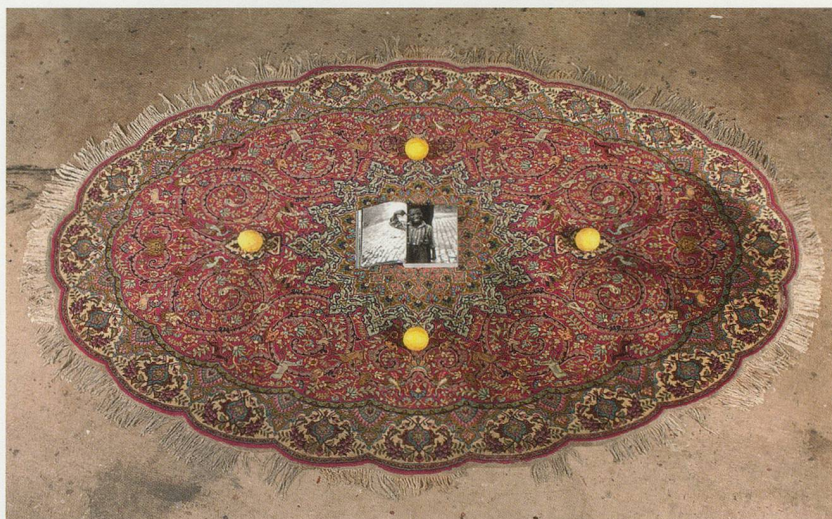
relationship between fixed entities. His is an art of mixing and moving, of complex and productive flux.

On his 1987 single *How Ya Like Me Now*, the New York MC Kool Moe Dee delivers the line “Rap is an art / And I’m a Picasso” over a stuttering, horn-heavy sample from James Brown’s seminal 45, *Papa’s Got a Brand New Bag* (1965).⁴⁾ Drawing on the example of the figures it invokes (Picasso’s cut ‘n’ paste Synthetic Cubism, Brown’s own path-beating use of “sampling” on his 1976 single *Hot*) the track might be understood as an attempt to *bricoler* the *bricoleur*, and in the process create something fresh and urgent. HOW YA LIKE ME NOW also serves as the title for a key piece by Johnson, made in 2011. Here, the diamond pattern of an opulent Persian carpet is threaded through with a gold cross hairs motif lifted from the logo of hip-hop pioneers Public Enemy. A recurrent presence in Johnson’s work, this design promises either protection or deadly violence, depending on which end of the rifle sight you might find yourself. On the carpet’s surface sit a number of globes formed from yellow shea butter, a clear reference to David Hammons’ BLIZ-AARD BALL SALE (1983), a legendary performance in which the African American artist sold handmade snowballs from a cheap rug outside the Cooper Union in downtown Manhattan alongside other street vendors peddling junked, near-valueless objects. This work not only revisits Hammons’ performance, it transubstantiates it into a sculpture that

may presumably be bought and sold like any other. As Johnson’s braggadocio title suggests, this is a work that plays—with considerable intelligence and wit—a very high-stakes game indeed.

Like all of the artist’s oeuvre, HOW YA LIKE ME NOW turns on fluidity, a perpetual refusal to ossify. Some questions occur. Does the Persian carpet function as a luxury commodity, an emblem of the artistic achievements of an ancient non-Western culture, or as a placeholder for American anxieties about Islam? Do its stitched and gilded crosshair motifs speak of the intertwining of the Muslim faith and African American resistance (several members of the Public Enemy-affiliated militia Security of the First World are also members of the religious movement the Nation of Islam), and how is the meaning of the hip-hop group’s original logo altered by Johnson’s editing out of the silhouetted figure of a black man, seen through a sniper’s scope? What does it mean to transfer BLIZ-AARD BALL SALE from the cold of Cooper Union’s ad hoc outdoor marketplace into the altogether different chill of a commercial or public gallery, and remake its icy white snowballs in a material of African origin—especially knowing that the artist has likened applying shea butter to the skin as “coating oneself in African-ness”?⁵⁾ How are we to understand Johnson’s appropriation of the title *How Ya Like Me Now*, given Kool Moe Dee’s track concerns itself with his belief that fellow New York rapper LL Cool J

RASHID JOHNSON, PREFACE TO A
TWENTY VOLUME SUICIDE NOTE,
2011, Persian rug, shea butter balls,
book, 4 1/8 x 129 1/2 x 88 5/8" /
VORWORT ZUR NOTIZ VOR DEM
FREITOD IN ZWANZIG BÄNDEN,
Perserteppich, Sheabutterkugeln, Buch,
10,5 x 329 x 225 cm.



stole his lyrical style? Perhaps most importantly, to who or what is the titular question (How ya like me now?) addressed—to the (still predominantly white) audience for the work of African American artists, to the gatekeepers of this work's history, or to the broader business of artistic influence, reference, and theft? Johnson's sculpture is about owning and belonging, fulfilling and confounding expectations, the circulation of cultural capital and the point at which it is banked.

In his now-classic study of the cultural construction of African intellectual history *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness* (1993), Paul Gilroy presents identity as something rooted not in the solid earth of defined nation-states, but rather formed on the liquid seas. Johnson's work is equally suspicious of borders as brokers of meaning. In his ongoing *Cosmic Slop* series of wall sculptures—named

after the landmark 1973 Funkadelic album of the same name—black soap and wax combine in works that appear only temporarily concrete, and may melt any moment into something new. What is suggested in their larval surfaces is endless transformation; an infinite, fluid blackness. In the recent COSMIC SLOP "UNDER WATER" (2011), the familiar cross-hairs motif appears above the word "run." Looking at Johnson's wider work, we might take this to mean "to the ends of the universe, and beyond."

1) Speech given at Virginia Union College in Richmond, Virginia, 1 November, 2008.

2) Benjamin Godsill, "The Long Distance Runner," *Mousse*, no. 24 (Summer 2010), p. 184.

3) Ibid.

4) Kool Moe Dee, "How Ya like Me Now" (Jive Records, 1987).

5) Quoted in Michael H. Miller, "After Post-Black: Rashid Johnson's Baadasssss Song," *The New York Observer*, 26 July 2011.



RASHID JOHNSON, COSMIC SLOP

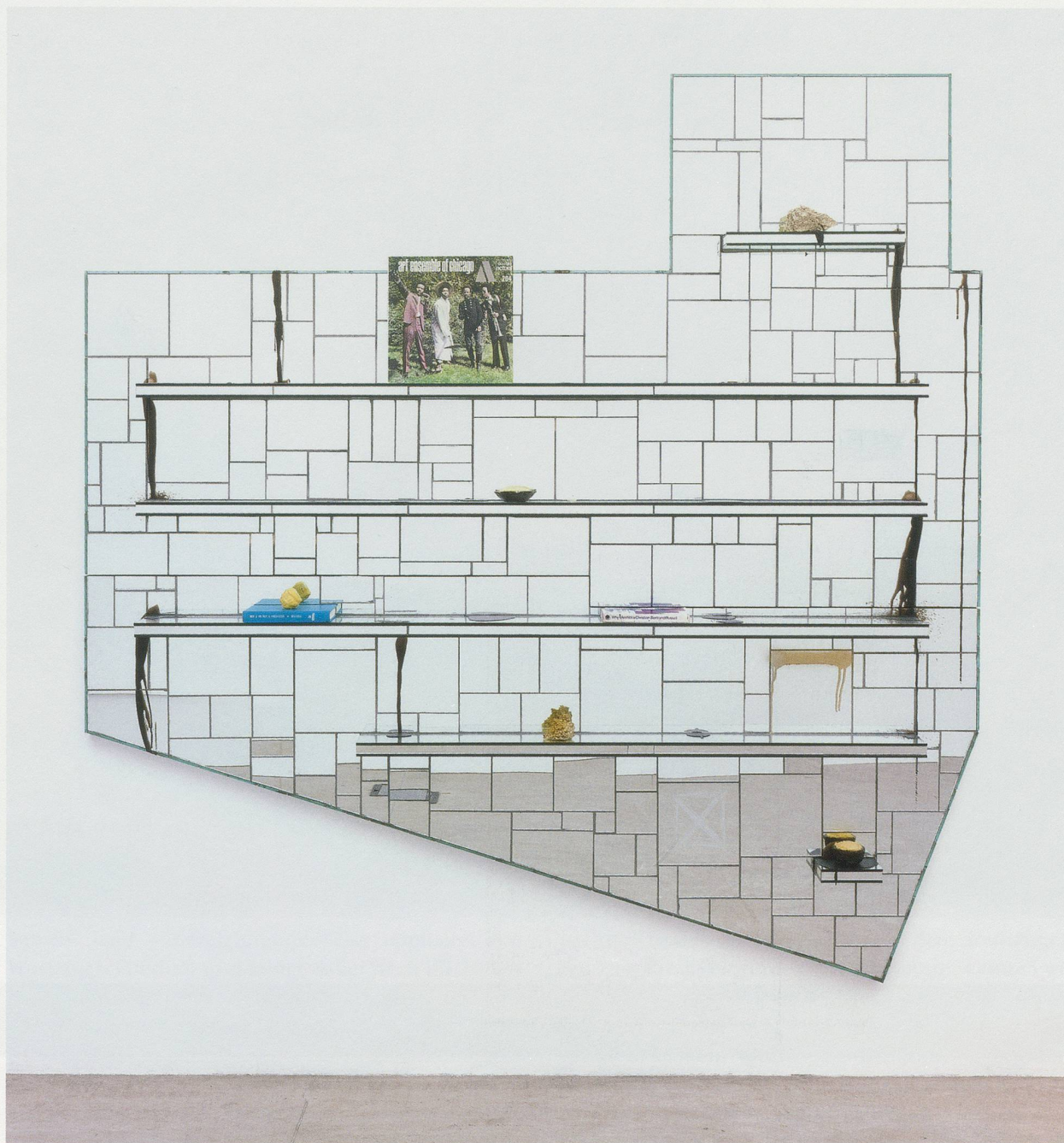
"UNDER WATER," 2011, black soap, wax,

72 1/2 x 49 1/2 x 1 3/4" / KOSMISCHE BRÜHE

«UNTER WASSER», schwarze Seife, Wachs,

184,2 x 125,7 x 4,4 cm.

RASHID JOHNSON, ART ENSEMBLE, 2010, mirror, wood, wax, vinyl, CB radios, books,
shea butter, space rock, $87\frac{3}{4} \times 87\frac{3}{4} \times 7\frac{1}{8}$ " / KUNST-ENSEMBLE, Spiegel, Holz, Wachs, Schallplatte,
CB Funkgeräte, Bücher, Sheabutter, Weltraumgestein, $223 \times 223 \times 18$ cm.





RASHID JOHNSON, COSMIC SLOP "BLACK ORPHEUS," 2011, black soap, wax, 96 1/2 x 120 1/2 x 2" /
KOSMISCHE BRÜHE «SCHWARZER ORPHEUS», schwarze Seife, Wachs, 245,1 x 306 x 5,1 cm.

TOM MORTON

UNENDLICHE SCHWÄRZE

«Lauf» – dieses Wort wiederholt sich in Rashid Johnsons jüngsten Arbeiten mehrfach: auf weisse Fliesen gesprüht, aus mächtigen schwarzen Wachsplatten und schwarzer Seife gemeisselt oder in Spiegelwände gescratcht wie ein Tag oder ein Fluch, ein Befehl oder eine Warnung. So mehrdeutig die Wiederholung des Wortes ist, so vielfältig ist seine Zielrichtung. Lauf – heisst das: lauf hin oder lauf weg? Wovor? Und wohin? Wir denken an die Sklaven, denen mit Unterstützung der Underground Railroad die Flucht gelang, und an den Rapper Jay-Z, der im US-Präsidentenwahlkampf 2008 verkündete: «Obama geht ins Rennen, damit wir alle fliegen können.»¹⁾ Wir denken auch an die «Ausbrüche», die nach dem Ende der Sklaverei die afroamerikanische Erfahrung gekennzeichnet haben: die Abwanderung aus den Süd- in die Nordstaaten, Marcus Garveys «Back-to-Africa»-Bewegung und selbst Sun Ras lebhaftes Science-Fiction-Phantasie von einer Heimkehr zum Saturn. Lauf – bezeichnenderweise impliziert das Wort auch Fluidität und klingt dabei nach instabilen Objekten und Ordnungen, nach festen Formen, die schmelzen und verschmelzen.

TOM MORTON ist Kurator, Autor und Redakteur bei *frieze* und lebt in London. Er war Co-Kurator (mit Lisa le Feuvre) der Ausstellung «British Art Show 7: In the Days of the Comet».

Rashid Johnsons Skulpturen, Photographien und Videos sind referenzielle Meisterwerke von extremer Informationsdichte. In seinen bekanntesten Arbeiten, regalähnlichen Wandinstallationen wie WANTED (Gesucht, 2011), spielen die versammelten Fundstücke abwechselnd auf die Geistesgeschichte der Afroamerikaner, ihre Popkultur und Hautpflege, die freie Zirkulation von Ideen und den schwankenden Wert der Dinge an. Wie immer sind Stapel von Büchern darunter, in diesem Fall von so berühmten afroamerikanischen Autoren wie dem Soziologen und Bürgerrechtler W. E. B. Du Bois, dem Astrophysiker Neil deGrasse Tyson und dem verwirrend konservativen Komiker Bill Cosby. Die Titel ihrer Bücher (*Die Seelen der Schwarzen*, *Death by Black Hole*, *Halt die Zeit an*) sprechen von explosiven Universen, die zwischen den Buchdeckeln brodeln wie die gebündelte Energie in einem Wasserstoffatom. Auch Plattencover (darunter von Parliament, der Band mit den psychedelischen Outfits, oder von Al Green, dem Soulsänger, der zum Prediger wurde) und Sheabutter kennen wir schon. Gewonnen aus den Nüssen des afrikanischen Karitébaums, wird sie zu Feuchtigkeitscremes und Kosmetikartikeln verarbeitet. Bei Johnson erinnert sie an das magisch aufgeladene Fett in den Werken von Joseph Beuys. In Johnsons Regalen stehen Zimmerpflanzen neben CB-Funkgeräten und gewöhnli-

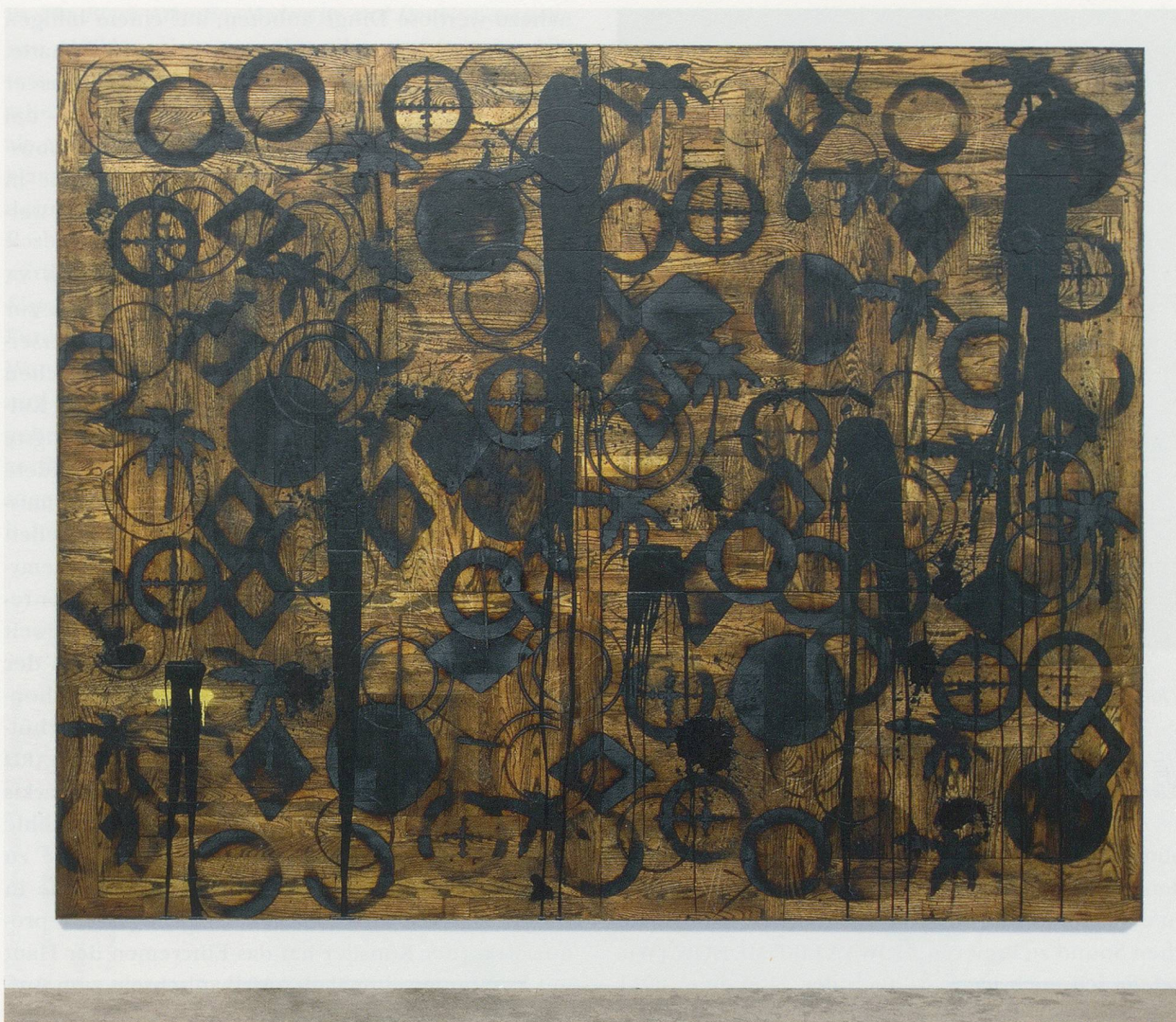
chen Steinen, die er mit Goldspray in «Weltraumgestein» verwandelt. Zusammen genommen, können wir all diese Dinge als Kräfte des Wandels betrachten: Durch sie weitet sich der Geist und erfreut sich die Seele. Raue Haut wird weich und Kohlendioxid zu Sauerstoff. Durch die Stille dringt eine Stimme, und graue Geologie erstrahlt in neuem Glanz.

Frei nach Lawrence Weiners unschlagbar treffender Definition eines Tisches²⁾ beschreibt Johnson seine Regale als «Dinge, auf denen man etwas abstellen kann».³⁾ Die speziellen Formen und Konturen dieser handwerklich herausragenden Konstruktionen sind nie zufällig – für LEFT + RIGHT (Links + rechts), ART ENSEMBLE (Kunstensemble) und LOVE SOULS (Verliebte Seelen) von 2010 standen sogar

die Grundrisse der Häuser von Du Bois, dem Philosophen Bertrand Russell und dem Schriftsteller William Faulkner Pate, von Persönlichkeiten, deren pazifistische Haltung Johnson tief beeindruckt. Ganz grundsätzlich aber sollen wir uns Gedanken über die einzelnen Bestandteile der Kunstwerke und ihre Beziehungen zueinander machen. Das klingt nicht nur nach Museologie oder nach der Inszenierung von Machtverhältnissen durch taxonomische Logik, sondern auch nach häuslicher Unordnung. Der Blick auf Johnsons Regale erinnert uns weniger an sorgfältig beschriftete Vitrinen als vielmehr an Kaminsimse voller Familienandenken oder Altäre für Hausgötter. Das Ziel des Künstlers ist «die Rassenmischung aller Materialien zu einer neuen Sprache, mit mir als

RASHID JOHNSON, TWO RUGS, 2010,
Persian rug, zebra skin, gold embroidery,
120 x 94" / ZWEI TEPPICHE, Perserteppich,
Zebrafell, Goldstickerei, 304,8 x 238,8 cm.





RASHID JOHNSON, *PUNCH-DRUNK*, 2011, branded red oak flooring, black soap, wax, paint, 96 x 120 x 2 3/4" /
 BENOMMEN, roter Eichenfussboden mit Brandmarken, schwarze Seife, Wachs, Farbe, 243,8 x 304,8 x 7 cm.

Autor. Die nackten Regale bilden die Bühne für diese Durchmischung. Sie sind der unbekannte Raum, den es zu kolonisieren gilt.»⁴⁾ Johnsons Umnutzung historisch belasteter Begriffe wie «Rassenmischung» oder «kolonisieren» zur Beschreibung sich neu eröffnender Möglichkeiten ist eine bewusste Provokation und passt zur umfassenden Alchemie seines Werks. Seine Regale mögen «Dinge» sein, «auf denen man etwas abstellen kann», doch das setzt keine feste Beziehung zwischen festen Einheiten voraus. Seine Kunst ist

eine Kunst des Kombinierens und Verschiebens, des komplexen und schöpferischen Fließens.

Zum stotternden, bläserlastigen Sample von James Browns wegweisendem Funk-Hit *Papa's Got a Brand New Bag* (1965) verkündete der New Yorker MC Kool Moe Dee 1987 auf seiner *Single How Ya Like Me Now*: «Rap ist eine Kunst / Und ich bin ein Picasso». Anknüpfend an die hier beschworenen Vorbilder – Picassos zusammengeklebten synthetischen Kubismus und Browns eigenes revolutionäres «Sam-



RASHID JOHNSON, *BLACK STEEL IN THE HOUR OF CHAOS*,
2008, blackened gunmetal steel, 126 x 141 x 24" /
SCHWARZER STAHL IN DER STUNDE DES CHAOS,
geschwärzter Waffenstahl, 320 x 358,1 x 61 cm.

pling» auf der Single *Hot* von 1976 –, könnten wir den Song als Versuch begreifen, alte Collageure neu zu collagieren und dabei einen frischen, eindringlichen Sound zu kreieren. *HOW YA LIKE ME NOW* (Wie gefalle ich euch jetzt) ist auch der Titel eines 2011 entstandenen Schlüsselwerks von Johnson. Ein Fadenkreuz, mit Goldgarn auf das Rautenmuster eines prächtigen Perserteppichs gestickt, erscheint darin wie eine Auskopplung aus dem Logo der Hip-Hop-Pioniere Public Enemy. (Dieses wiederkehrende Motiv in Johnsons Werk verspricht entweder Schutz oder tödliche Gewalt, je nachdem, an welchem Ende des Gewehrlaufs man sich gerade befindet.) Die über den gesamten Teppich verteilten Kugeln aus gelblicher Sheabutter verweisen unmissverständlich auf David Hammons' legendäre Performance *BLIZ-AARD BALL SALE* (Schneeballverkauf, 1983), für die der afroamerikanische Künstler vor dem Gebäude der Cooper Union in Lower Manhattan zwischen anderen Strassenhändlern, die weggeworfene und

nahezu wertlose Dinge anboten, auf einem billigen Teppich handgemachte Schneebälle verkauft hatte. Schon Johnsons grossspuriger Titel deutet an, dass er diesmal – mit beachtlicher Intelligenz und Witz – um besonders hohe Einsätze spielt: Er zitiert Hammons' Performance nicht nur, sondern verwandelt sie in eine Skulptur, die vermutlich ge- und verkauft werden wird wie jede andere auch.

Wie Johnsons gesamtes Werk handelt *HOW YA LIKE ME NOW* vom Fliessen, vom ewigen Nein zur Erstarrung. Ein paar Fragen bleiben. Ist der Perserteppich hier Luxusgut, Symbol der künstlerischen Errungenschaften einer alten, nicht westlichen Kultur oder Platzhalter für die amerikanischen Ängste vor dem Islam? Erzählt das gestickte und vergoldete Fadenkreuzmotiv von den Verflechtungen des muslimischen Glaubens mit dem afroamerikanischen Widerstand (mehrere Mitglieder der Public-Enemy-Miliz *Security of the First World* gehören auch der religiös geprägten *Nation of Islam* an)? Und inwieweit hat Johnson den Sinngehalt des Originallogos der Hip-Hop-Band verändert, indem er auf die Silhouette eines Schwarzen im Visier eines Heckenschützen verzichtete? Was bedeutet es, den *BLIZ-AARD BALL SALE* aus der Kälte des Ad-hoc-Strassenmarkts am Cooper Square in die vollkommen andere Kühle einer kommerziellen oder öffentlichen Galerie zu verlegen und seine eisigen weissen Schneebälle in einem Material afrikanischen Ursprungs zu reproduzieren (der Künstler hat das Eincremen der Haut mit Sheabutter einmal als «Afrikanischsein zum Auftragen»⁵⁾ bezeichnet)? Wie sollen wir angesichts der Tatsache, dass es in *How Ya Like Me Now* um Kool Moe Dees Überzeugung geht, sein New Yorker Rap-Bru-der LL Cool J habe seinen lyrischen Stil gestohlen, Johnsons Aneignung des Songtitels verstehen? Und vielleicht am allerwichtigsten: An wen oder was ist die Titelfrage gerichtet? An das (nach wie vor überwiegend weisse) Publikum für Werke afroamerikanischer Künstler, an die Hüter der Geschichte dieser Werke oder an das breit gefächerte Feld der Beeinflussung, der Bezugnahme und des Diebstahls unter Künstlern? Johnsons Skulptur dreht sich um Besitz und Zugehörigkeit, um erfüllte und widerlegte Erwartungen, um den Kreislauf des kulturellen Kapitals und den Punkt, an dem es angelegt wird.

In *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness* (1993), seiner zum Klassiker gewordenen Untersuchung der kulturellen Konstruktion afrikanischer Geistesgeschichte, stellt Paul Gilroy Identität als eine Eigenschaft dar, die nicht im festen Boden klar umrissener Nationalstaaten verwurzelt ist, sondern auf den Wassern der Weltmeere geformt wird.⁶⁾ Rashid Johnson steht Grenzen als Bedeutungsvermittlern nicht weniger skeptisch gegenüber. In *Comic Slop*, seiner fortlaufenden, nach dem historischen Funkadelic-Album von 1973 benannten Serie von Wandinstallationen, kombiniert er schwarze Seife und schwarzen Wachs zu Gebilden, die nur vorübergehend stabil wirken und jederzeit zu etwas Neuem zerfließen können. Ihre larvenartigen Oberflächen suggerieren endlose Transformation, eine unendliche, fließende Schwärze. Im jüngst entstandenen

COSMIC SLOP «UNDER WATER» (Kosmische Brühe «Unter Wasser», 2011) erscheint das vertraute Fadenkreuzmotiv über dem Wort «lauf». Beim erweiterten Blick auf Johnsons Werk könnte das heißen: bis ans Ende des Universums und weiter.

(Übersetzung: Kurt Rehkopf)

- 1) Aus einer Rede im Virginia Union College, Richmond, Virginia, am 1. November 2008.
- 2) Lawrence Weiner, *SOMETHING TO PUT SOMETHING ON*, Steidl-Verlag, Göttingen 2007.
- 3) Interview mit dem Künstler in: Benjamin Godsill, «The Long Distance Runner», *Mousse*, Nr. 24, S. 184.
- 4) Ebd.
- 5) Zitiert nach: Michael H. Miller, «After Post-Black: Rashid Johnson's Baadasssss Song», *The New York Observer* (26. Juli 2011).
- 6) Paul Gilroy, *The Black Atlantic: Modernity and Modern Consciousness*, Harvard University Press, Cambridge 1993.

RASHID JOHNSON, A PLACE FOR BLACK MOSES, 2010, black ceramic tile, black soap, wax, books, vinyl, brass, shea butter, space rock, star scapes, plants, stained wood, $39\frac{1}{4} \times 78\frac{1}{2} \times 30\frac{3}{8}$ / EIN ORT FÜR DEN SCHWARZEN MOSES, schwarze Keramikacheln, schwarze Seife, Wachs, Bücher, Schallplatte, Messing, Sheabutter, Weltraumgestein, Sternenhimmel, Pflanzen, gebeiztes Holz, 99, 7 x 199,4 x 77,8 cm.



MATTHEW DAY JACKSON & RASHID JOHNSON

I'm Not Sure

MATTHEW DAY JACKSON: When I look at your photographic work it makes me think about this photo of my family at Knott's Berry Farm. The photo is a tongue-in-cheek illusion of times past. This comparison could be viewed as dismissive, but I see it as recognition, on your part, of the importance of humor in your photographic work.

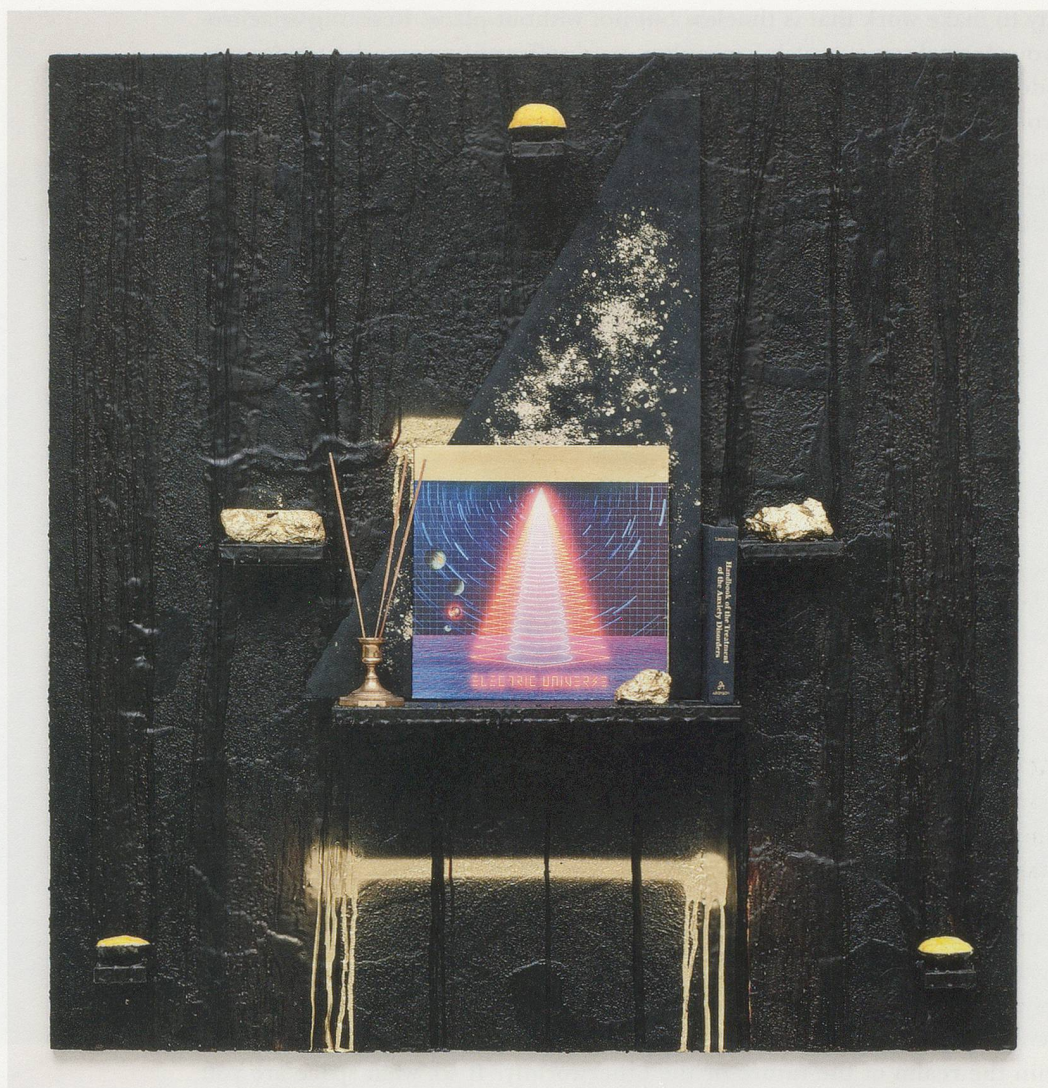
RASHID JOHNSON: When I first became interested in photography every single one of my mother's friends bought me a James Van Der Zee book. At one point I had fifteen copies. Most of his photographs were portraits of black middle – and upper–class men and women during the Harlem Renaissance. At the time, I had no interest in this style of photography. Instead, I was burying myself in the work of Roy DeCarava, Henri Cartier-Bresson, and Robert Frank. As a kid in Chicago I was sure that street photography was the answer.

At sixteen, the Van Der Zee photographs represented an approach, time, and place that I didn't know or understand. Several years later the direction of my work changed and Van Der Zee's work became more relevant to me. I was able to consider the work in connection with the pictures I was making, and the idea of participating in a history that wasn't mine became an interesting one. The humor comes out of the absurdity of placing myself in a historical discourse that predates my work by eighty plus years. I was using titles that really point to that absurdity like *The New Negro Escapist Social and Athletic Club* (2008–ongoing). It was about expanding how time and location function in the photos.

What's Knott's Berry Farm? It sounds campy.

MDJ: Knott's Berry Farm is an "old-timey" Western-style amusement park. It has a mining town, a farm, a mercantile, etc., made of theatre backdrops plus roller coasters. Referencing the park is cheeky, but the more I think about it, it's a precise analogy.

MATTHEW DAY JACKSON is an artist who lives and works in Brooklyn, New York.



RASHID JOHNSON, *ELECTRIC UNIVERSE*, 2009, black soap, wax, vinyl, wood, book, brass, incense, shea butter, space rocks, 49 x 47 ³/₄ x 7" / *ELEKTRISCHES UNIVERSUM*, schwarze Seife, Wachs, Schallplatte, Holz, Buch, Messing, Räucherstäbchen, Sheabutter, Weltraumgestein, 124,5 x 121,3 x 17,8 cm.

The mythology of the American West is created by the fantasy that exists around that time and place. So there are traces of history found in the present. In this way do you see the narratives from eighty years ago entirely outside yourself?

RJ: I've always had a difficult time recognizing myself in historical narratives although I grew up with them as a backdrop to my childhood because my mother was a historian. But I didn't relate to those histories nor did I want to reproduce or live them. Now I've begun to pick and choose which parts I find useful and in many cases I also create my own. In this way the artist functions as time traveler. Using my work as a means or portal to effectively rewrite history, not as a revision but as a work of fiction. I'm interested in using it as an agency to address time.

MDJ: The Tralfamadorians in Vonnegut's *Slaughterhouse-Five* (1969) see history as something that exists in the present, which can be recalled at any moment. This agency you mention

gives you the ability to make work that is timeless but not without place. Resisting anachronism is central to your formal structure while simultaneously affronting pervasive tendencies that shape our understanding of contemporary art, which is completely dependent on our predecessors. Do you consider time to be a material you employ?

RJ: I'm really interested in the flexibility of time as a medium, especially when you choose to avoid the parameters. It makes me wonder how many albums Sun Ra sold on Tramalfadore. I bet he was huge there.

MDJ: Considering your formal structure, which artist do you feel most closely associated with? One might think of David Hammons, but I think you are more like Joseph Beuys.

RJ: People often reference Hammons when they discuss my work and I'm not completely offended by that. I've always been a fan of his work. I can see parts of conversations that we both share and would consider him an influence, however different our approaches. Having said that, I find most of these comparisons evolve from the inability of people to get beyond race or gender boundaries.

I can see why you would reach for Beuys as an antecedent for my work though. I've become more and more aware of the spirituality in my work, and that is something I share with Beuys—some kind of spirit, fiction, fetish, and material creation.

MDJ: Do you feel this "inability" is uniquely American? How much does this place really matter?

RJ: I wouldn't call the failure uniquely American, but it is often present in American conversation. It's the reason the baseball pitcher Satchel Paige is always compared to Bob Gibson, when he could just as easily be compared to Roger Clemens. I've been on a real baseball kick recently. It's probably just laziness.

MDJ: Let's come back to laziness in a moment. In referencing baseball, I think of the rigidity of the game or, as in the case of our conversation, its relationship to the supposed chaos of society. Are you attracted to the baseball analogy because the rules are so clear?

RJ: I'm attracted to the poetry of the game more than the rules. I'm also a huge nerd for statistics and keeping score in general. When I was very young, the Chicago Cubs were on television every afternoon. My parents used them as babysitters.

MDJ: I think we carry these heroic figures with us in our adult lives—they give us permission. Do you see yourself like Sun Ra or Octavia Butler—where the issues of earth are shifted and discussed within the realm of the future or the otherworldly? If so, what space are you occupying?

RJ: Can I be both? I feel like you're giving away all of my influences. Am I that transparent? Reading Butler, Derrick Bell, and Samuel R. Delany really changed the way I saw the world and our ability to move around in it. This kind of flexible sci-fi unlocked a lot of doors for me and rid me of certain inhibitions. I've always thought there were specific expectations people had for how an artist like me was supposed to work and these people changed that perception. Ra is the most interesting case of that for me. He was a true escapist and the ultimate believer in his created story. I envy his sincerity.

MDJ: I feel that you're working towards total transparency! And this is what we're striving for, no? I think total sincerity is the final frontier of confrontation. Do you think you envy his sincerity or the space he carved out for his sincerity?

RJ: I'm more interested in the delusional space Ra created to be sincere and the contradiction that embodies. I consider sincerity the final lap around the track for artists. It's the place where you admit that you are not perfect, or that there is no god. Sun Ra has decided

RASHID JOHNSON, "Other Aspects," 2009, exhibition view,
David Kordansky Gallery, Los Angeles / Ausstellungsansicht.



to produce his own world. He obviously felt that the one he lived in was too flawed to even discuss or participate in. Sometimes I feel the same way.

MDJ: The mythology of the artist is that of the mentally ill, and making complex, multifaceted works is within the purview of this delusion. In this cumulative project of art making, aren't you beginning to construct a world of your own as well? Doing the same thing that Sun Ra did? It's not as if he was selling his records on Saturn.

RJ: I'm pretty confident that delusion is one of the best vehicles you can ride into this art-making thing. When you first get ready to leave your house for the day most of us check the mirror before we walk out the door, and we are stuck thinking that the last time we saw ourselves is exactly what we look like. This either makes a case for carrying a pocket mirror or for believing that delusion actually allows you to better perform in society. Anyway, why do



RASHID JOHNSON, *CRISIS OF THE NEGRO INTELLECTUAL (POWER OF HEALING)*, 2008, shelves, wax, black soap, shea butter, candles, mixed media, 96 x 96 x 12" / *KRISE DES INTELEKTUELLEN NEGERS (KRAFT DES HEILENS)*, Regale, Wachs, schwarze Seife, Sheabutter, Kerzen, verschiedene Materialien, 243,8 x 243,8 x 30,5 cm.

you assume that Ra didn't sell records on Saturn? How do you think he could afford those great clothes?

MDJ: Is there any facet of your work that is more important than another?

RJ: If I thought one aspect was any more important it would be hard to justify using other materials.

MDJ: I am interested in your use of floor plans as the format of a painting. Do you think of these as a sort of "golden rectangle"—a perfect parameter, particularly in reference to William Faulkner or Bertrand Russell? Are these places you "come from"?

RJ: When I read Russell's "Why I Am Not a Christian," I remember being blown away by his blunt pragmatism. I use the floor plans as a deliberate reference point and then do anything in my power to produce contradictions. These contradictions are the lifeblood of my work. I'm not interested in blanket legibility because I don't find that to be a real person's experience. In most of our experiences, socially or politically, we are completely malleable. I've wholeheartedly embraced an idea in a conversation with one person, only to turn around and vehemently reject that same idea in another conversation on the same day. In neither of these conversations did I ever feel I was pandering. I absolutely believed both of my arguments. I feel comfortable knowing I'm not sure.

MDJ: Being absolutely sure about oneself is moronic. I feel it is absolutely necessary to not be sure—to not believe in the work—as it would create a sort of stagnancy—which would lead to an end of learning. So, I feel what you are saying, but I don't believe you are "comfortable."

RJ: Of all the lies that I've told you over the years, you call me out when I describe myself as comfortable and I think you are absolutely right. Comfort shouldn't be in an artist's vocabulary other than to describe something we don't like and will probably never experience. Saying that aloud makes me kind of sad.

MDJ: Comfort is proof that the devil exists. What role does "fluency" play in your work? The way that you deal with domestic space creates a tension that I would describe as an anxiety mannered by a perfect pitch: "fuck you." I'm working on an opera called *Fuck You* and I would love for you to do it with me.

RJ: I would love nothing more than to do the *Fuck You* opera. That sounds interesting. I think part of what you're describing is what Rosalind Krauss named the "post-medium condition." Our not being married to any particular medium or activity leads to an artist bachelor experience. The fluency of not being definable functions as the "fuck you" to easy interpretation.

MDJ: I want to take voice lessons so that it's entirely believable. Do you think that hunger for the easily interpreted is a product of laziness or fear?

RJ: No amount of voice lessons is going to save us from what I'm going to do to this opera. I think laziness and fear often go hand in hand, but I think fear is more the culprit, in this case. People for the most part just don't want to be accused of racism. Keeping things in race probably seems like the safer bet. No one wants to be considered a bigot. I think we were better off when people were a little less scared of being racist. Those seem like more honest times. I know that sounds pretty strange but I really believe that.

MDJ: There is an absolute brutality in the nudity of honesty. Sincerity in art is an illusory space in which the viewer is granted a position from which to consider the most horrible or beautiful. I think your work is perfectly made in this sense, the viewer is embraced warmly either in a reflection (mirror work) or the scarified flesh (flooring pieces or wax pieces) of what I see as a cosmos, or a boundary to said cosmos. Could sincerity be the precision in how the works are made, and in your choice of materials?

RJ: Without question sincerity plays an important role in how I choose materials and then approach those materials. The bigger role it plays in my work is to keep the disease of irony from infecting what I'm trying to do. As my uncle Scotty used to say, "I'm serious as a heart attack," and sincerity is my defense mechanism.

Nicht sicher

MATTHEW DAY JACKSON & RASHID JOHNSON

MATTHEW DAY JACKSON: Deine Photographien erinnern mich immer an eins meiner Familienphotos, aufgenommen in Knott's Berry Farm, das gibt so eine ironische Illusion vergangener Zeiten wieder. Nicht dass du denkst, der Vergleich sei abwertend gemeint. Im Gegenteil, er bestätigt die Rolle, die Humor in deiner photographischen Arbeit spielt.

RASHID JOHNSON: Als ich mich für Photographie zu interessieren begann, kauften mir alle Freunde meiner Mutter ein Buch über James Van Der Zee. Ich hatte mal fünfzehn Exemplare davon. Die meisten Aufnahmen dokumentieren die schwarze Mittel- und Oberschicht während der Harlem Renaissance. Mit dieser Art von Photographie konnte ich damals noch wenig anfangen. Meine Vorbilder waren Roy DeCarava, Henri Cartier-Bresson und Robert Frank. Der Strassenphotographie gehört die Zukunft – davon war ich als junger Bursche in Chicago überzeugt.

Die Photos von Van Der Zee habe ich, was Stil, Ort und Zeit angeht, als 16-Jähriger einfach nicht begriffen. Ein paar Jahre später änderte ich meine künstlerische Richtung und Van Der Zee wurde plötzlich relevant. Ich konnte seine Bilder in meinen Bildern reflektieren und die Idee, an einer Geschichte teilzunehmen, die nicht die meine war, reizte mich. Der Humor kommt daher, dass es absurd ist, mich in einen historischen Diskurs einzumischen, der meiner Arbeit um mehr als 80 Jahre vorausgeht. Titel wie *The New Negro Escapist Social and Athletic Club* (seit 2008) bringen diese Absurdität auf den Punkt. Es ging mir darum, die Funktion von Ort und Zeit in diesen Photos zu erweitern.

Was ist denn Knott's Berry Farm? Klingt kitschig.

MDJ: Knott's Berry Farm ist ein Wildwest-Themenpark. Ausser Achterbahnen gibt's dort eine Goldgräberstadt, eine Farm und einen General Store, alles aus Theaterkulissen gebaut. Die Analogie ist ein bisschen weit hergeholt, aber irgendwie stimmt sie trotzdem.

MATTHEW DAY JACKSON ist Künstler und lebt in Brooklyn, New York.

RASHID JOHNSON, DEATH BY BLACK HOLE "THE CRISIS," 2010, steel, black soap, wax, books, shea butter, plant, space rocks, stained wood, $96\frac{1}{2} \times 76\frac{1}{4} \times 30$ " / TOT DURCH SCHWARZES LOCH «DIE KRISE», Stahl, schwarze Seife, Wachs, Bücher, Sheabutter, Pflanze, Weltraumgestein, Spiegel, Goldfarbe, gebeiztes Holz, $245,1 \times 193,7 \times 76,2$ cm.





RASHID JOHNSON, *BLACK YOGA COMMUNICATION STATION*, 2011, blackened steel, books, plants, shea butter, oyster shells, CB radios, branded red oak flooring, black soap, wax, Persian rug, 84 x 71 1/2 x 110" / SCHWARZES YOGA KOMMUNIKATIONS-STATION, geschwärzter Stahl, Bücher, Pflanzen, Sheabutter, Austernschalen, CB-Funkgeräte, roter Eichenfußboden mit Brandmarken, schwarze Seife, Wachs, Perserteppich, 213,4 x 181,6 x 279,4 cm.

Der Mythos des Wilden Westens ist ein Phantasiegebilde, das sich auf einen spezifischen Ort und eine spezifische Zeit bezieht. Es gibt also Spuren der Vergangenheit in der Gegenwart. Meinst du, dass der historische Diskurs, der über 80 Jahre alt ist, nichts mit dir zu tun hat?

RJ: Ich hatte immer Probleme, mich in historischen Narrationen wiederzuerkennen. Meine Mutter war Historikerin, ich war also von Kindheit an damit konfrontiert. Aber mir waren diese Geschichten egal, ich wollte sie nicht neu aufrollen oder neu erleben. Heute suche ich mir die Teile heraus, die ich brauche, und nicht selten erfinde ich auch einfach was selbst. Kunst als Zeitreise. Meine Arbeit gibt mir die Möglichkeit, Geschichte umzuschreiben, nicht als Revision, sondern als Fiktion. Mir gefällt dieser freie Umgang mit der Zeit.

MDJ: Die Bewohner des Planeten Tralfamadore in Kurt Vonneguts *Schlachthof 5* empfinden Geschichte als etwas Gegenwärtiges, das jederzeit abrufbar ist. Die Handlungsfreiheit, von der du redest, hilft dir dabei, eine zeitlose Kunst zu machen, die trotzdem ihren Ort hat. Dein Widerstand gegen Anachronismen, der deinen formalen Ausdruck prägt, richtet sich auch gegen den weitverbreiteten Irrglauben, zeitgenössische Kunst sei allein aus ihren historischen Wurzeln heraus erklärbar. Ist Zeit für dich ein Kunst-Stoff, mit dem du arbeitest?

RJ: Mich interessiert die Flexibilität der Zeit als Medium, besonders wenn man die festen Parameter vermeidet. Ich frag mich, wie viele Platten Sun Ra auf Tralfamadore verkauft hat. Er war garantiert ein Riesenknüller dort.

MDJ: Welchen Künstlern fühlst du dich formal am engsten verbunden? Man denkt an David Hammons, aber ich glaube, du hast mehr mit Joseph Beuys gemeinsam.

RJ: In Rezensionen meiner Arbeit fällt häufig der Name Hammons und ich habe da eigentlich kein Problem damit. Mir gefällt, was er macht, und wir behandeln manchmal ganz ähnliche Themen. Trotz aller Unterschiede war er sicher eine Inspiration für mich. Aber man spürt bei diesen Vergleichen, dass die Leute einfach nicht darum rumkommen, dich in eine Schublade wie Rasse oder Geschlecht zu stecken.

Andererseits kann ich verstehen, warum du Beuys als Vorläufer nennst. Der spirituelle Aspekt meiner Arbeit ist mir immer stärker bewusst geworden und da besteht eine Verwandtschaft zu Beuys – eine geistige Haltung, eine Fiktion, ein Fetisch, ein materielles Produkt.

MDJ: Ist ein solches Schablonendenken typisch amerikanisch? Sind wir wirklich so wichtig?

RJ: Ich glaube nicht, dass es diese Denkweise nur in Amerika gibt, aber wenn man hier zu Lande ein Gespräch führt, geht es eben oft in diese Richtung. Das ist der Grund, warum der Baseball-Pitcher Satchel Page immer mit Bob Gibson verglichen wird, obwohl Roger Clemens genauso infrage käme. Ich bin überhaupt im Moment ein totaler Baseball-Fan. Vielleicht aus reiner Faulheit.

MDJ: Auf das Thema Faulheit komme ich noch zurück. Was Baseball betrifft, denke ich an die strengen Regeln des Spiels, die sich – was für uns hier zählt – vom vorgeblichen Chaos unserer Gesellschaft abheben. Hast du die Baseball-Analogie gezogen, weil es dort eindeutige Regeln gibt?

RJ: Mich fasziniert die Poesie des Spiels mehr als die Regeln. Ich bin überhaupt ein Punkte- und Tabellen-Freak. Als ich klein war, liefen jeden Nachmittag die Spiele der Chicago Cubs im Fernsehen. Da konnten sich meine Eltern den Babysitter sparen.

MDJ: Die Helden unserer Jugend begleiten uns ins Erwachsenenleben. Sie weisen uns den Weg. Identifizierst du dich mit Octavia Butler oder mit Sun Ra, die irdische Probleme in die Zukunft oder in den Weltraum verschoben haben? Und wenn ja, welchen Raum hast du dir erobert?

RJ: Darf ich bitte beide sein? Und plauder doch nicht alle meine Vorbilder aus! Bin ich denn so leicht zu durchschauen? Die Bücher von Octavia Butler, Derrick Bell und Samuel R. Delany haben mir gezeigt, wie man die Welt und unsere Bewegung durch diese Welt mit völlig neuen Augen sehen kann. Die experimentelle Science-Fiction-Literatur hat mir Tore geöffnet und mich von gewissen Hemmungen befreit. Sie hat mir die Überzeugung genommen, dass es definitive Erwartungen gibt, wie ein Künstler zu arbeiten hat. Sun Ra ist für mich der interessanteste Fall. Er wollte der realen Welt entfliehen und zweifelte nie an seiner Phantasiewelt. Um diese Ernsthaftigkeit beneide ich ihn.

MDJ: Mir scheint, du willst totale Transparenz! Wollen wir das nicht alle? Ich glaube, absoluter Ernst ist die letzte Verteidigungslinie. Beneidest du seine Ernsthaftigkeit oder den Raum, den er für seine Ernsthaftigkeit erfunden hat?

RJ: Mich fasziniert der Wahn-Raum, den Sun Ra geschaffen hat, um ernst sein zu können, und der innere Widerspruch, der sich daraus ergibt. Für mich ist Ernsthaftigkeit der Endsput, wo jeder Künstler zugeben muss, dass er nicht perfekt ist oder dass es keinen Gott gibt. Sun Ra beschloss, sich seine eigene Welt zu bauen. Offenbar hielt er die Welt, in der er lebte, für so hoffnungslos, dass jedes Wort oder jede Tat vergeudet war. Das denke ich manchmal auch.

MDJ: Der Mythos des geistesgestörten Künstlers, der schwierige, assoziationsreiche Werke schafft, gehört auch ins Repertoire dieses Wahns. Hast nicht auch du begonnen, dir im kumulativen Projekt der Kunstproduktion eine eigene Welt zu schaffen? Folgst du den Spuren von Sun Ra? Der hat seine Platten ja auch nicht auf dem Saturn verkauft.

RJ: Der Wahn ist sicher einer der besten Zugänge ins Kunstmachen. Ehe wir morgens aus

dem Haus gehen, prüfen wir uns gerne noch einmal im Spiegel. Später denken wir, so wie wir uns bei diesem letzten Check gesehen haben, sähen wir wirklich aus. Das spricht entweder dafür, ständig einen Taschenspiegel bei sich zu tragen, oder dafür, dass man es mit Illusionen im Leben weiter bringt. Ausserdem, woher weisst du, dass Sun Ra keine Platten auf dem Saturn verkauft hat? Wie konnte er sich sonst solch tolle Klamotten leisten?

MDJ: Gibt es einen Aspekt deiner Arbeit, der wichtiger ist als alle anderen?

RJ: Wenn ein Aspekt wichtiger wäre, hätt ich keinen Grund, andre Materialien zu verwenden.

MDJ: Ich finde es interessant, wie du Grundrisse zu Bildformaten machst. Sind die Grundrisse für dich eine Art «Goldenes Rechteck» – ein ideales Mass im Sinne von William Faulkner oder Bertrand Russell? Sind sie Ansatzpunkte deines Prozesses?

RJ: Als ich Russells «Warum ich kein Christ bin» las, hat mir sein schonungsloser Pragmatismus den Atem verschlagen. Ich verwende die Grundrisse als Orientierung und versuche dann mit aller Kraft, Widersprüche zu erzeugen. Diese Widersprüche sind das Herzblut meiner Arbeit. Eindeutige Aussagen sind nicht meine Sache, die gibt es ja auch im wirklichen Leben nicht. Wir sind wankelmütig in unseren sozialen und politischen Haltungen. Ich kann dieselbe Meinung in einem Gespräch vehement verteidigen und im nächsten Gespräch noch am selben Tag ebenso vehement ablehnen. Beide Male bin ich völlig von meinen Argumenten überzeugt und komme mir überhaupt nicht vor wie ein Opportunist. Ich fühle mich wohl in dieser Unentschiedenheit.

MDJ: Ist doch Schwachsinn, sich absolut sicher zu sein. Für mich ist es enorm wichtig, n i c h t sicher zu sein, n i c h t an meine Werke zu glauben – sonst bleib ich stehen und hör auf zu lernen. Ich verstehe, was du sagst, aber dass du dich wohl fühlst, nehme ich dir nicht ab.

RJ: Stimmt, bei all den Sachen, die ich dir über die Jahre vorgeflunkert habe, hast du mich immer verwahrt, wenn ich gesagt habe, dass ich mich wohl fühle. Du hast recht, ein Künstler sollte das Wort «Wohlgefühl» nur dann in den Mund nehmen, wenn er etwas beschreiben will, was er nicht ausstehen kann und wahrscheinlich nie erleben wird. Es macht mich aber schon ein bisschen traurig, das hier laut zu sagen.

MDJ: Wohlgefühl ist ein Beweis für die Existenz des Teufels. Welche Rolle spielt «Flüssigkeit» in deiner Arbeit? Dein Umgang mit dem privaten Raum erzeugt eine Spannung, die ich als Angst bezeichnen würde, ausgedrückt als perfekt intoniertes «fuck you». Ich arbeite an einer Oper mit dem Titel *Fuck You*. Wäre toll, wenn du mitmachen würdest.

RJ: Würde nichts lieber machen als eine *Fuck You*-Oper! Klingt toll. Ich glaube, was du da beschreibst, hat mit Rosalind Krauss' «postmedialer Kondition» zu tun. Da wir an kein Medium und an keine Praxis gebunden sind, bleiben wir quasi Junggesellen. Das Flüssige, Undefinierbare ruft jeder simplen Interpretation ein «fuck you» ins Gesicht.

MDJ: Ich möchte Gesangsunterricht nehmen, damit das optimal rüberkommt. Meinst du, die trivialen Erklärungen entstehen aus Faulheit oder Angst?

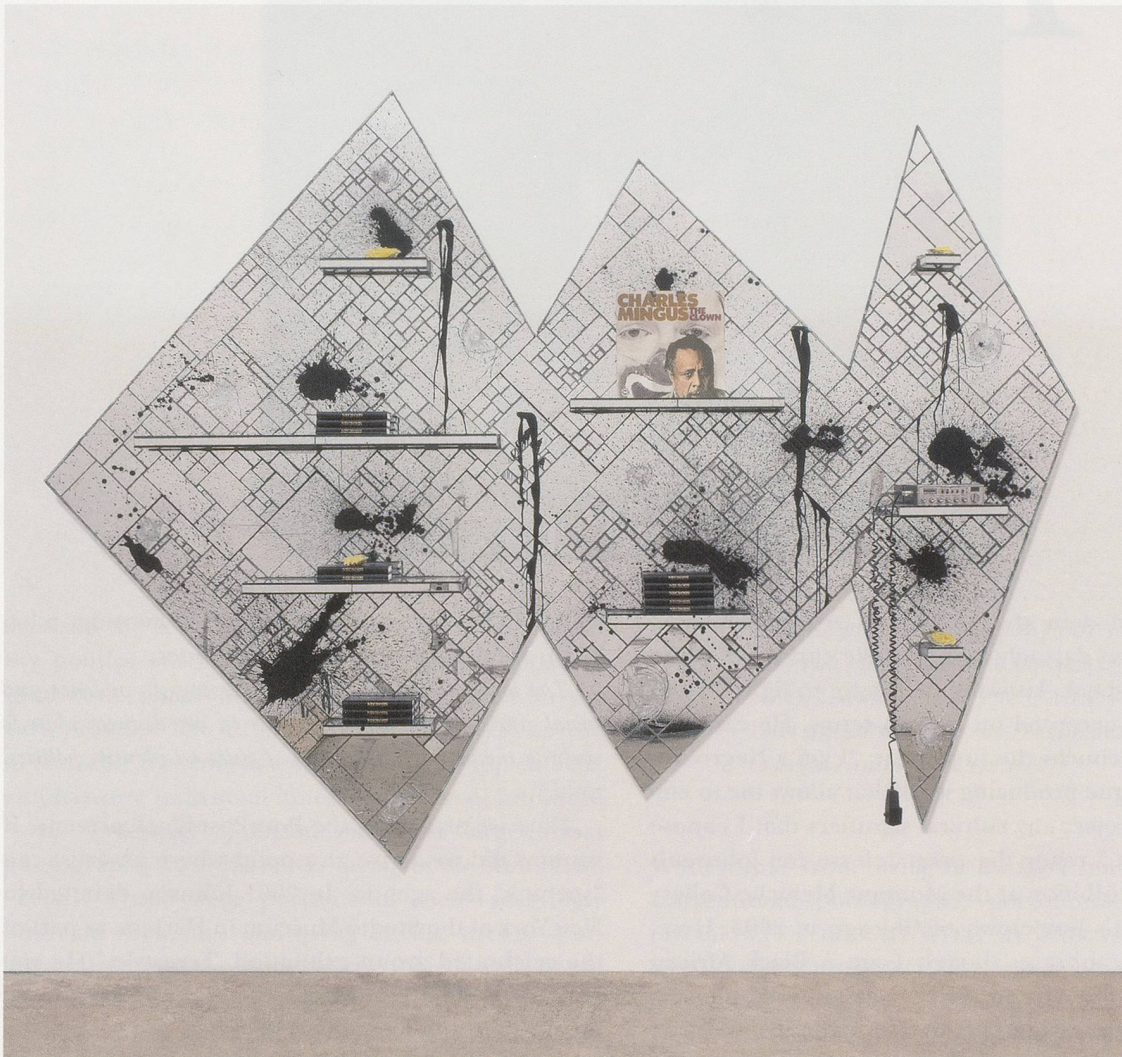
RJ: Kein Gesangsunterricht kann uns davor retten, was ich dieser Oper antun werde! Stimmt, Faulheit und Angst gehen oft Hand in Hand, aber die Hauptschuldige in diesem Fall ist wohl die Angst. Keiner will als Rassist gelten. Da geht man lieber auf Nummer sicher. Keiner will intolerant sein. Ich glaube, es war besser, als man noch weniger Angst vor dem Rassismus hatte. Die Zeiten waren irgendwie ehrlicher. Ich weiss, das klingt seltsam, aber es stimmt trotzdem.

MDJ: Nackte Ehrlichkeit ist brutal. In der Kunst errichtet die Ernsthaftigkeit einen illusionären Raum, in dem das Publikum sich einlassen kann auf die schrecklichsten und die schönsten Dinge. Das ist genau, was du mit deiner Kunst erreichen willst: Der Betrachter wird

eng umfassen, entweder von einer Reflexion (Spiegelwerke) oder von zerschürftem Fleisch (Boden-/Wachswerke), das – so sehe ich das zumindest – einem Kosmos angehört, oder einer Grenze dieses Kosmos. Liegt die Ernsthaftigkeit deiner Werke in der Präzision ihrer Fertigung und in der Wahl der Materialien?

RJ: Ja, Ernsthaftigkeit spielt eine wichtige Rolle bei der Auswahl und Bearbeitung der Materialien, aber noch wichtiger ist ihre Aufgabe, meine Arbeit gegen den Bazillus der Ironie zu immunisieren. Mein Onkel Scotty sagte immer: «Ich mein's so ernst wie ein Herzinfarkt.» Mein Ernst ist ein Schutzmechanismus.

(Übersetzung: Bernhard Geyer)



RASHID JOHNSON, GLASS JAW, 2011, mirrored tile, black soap, wax, books, shea butter, vinyl, oyster shells, paint, 88 1/2 x 118 1/2 x 12" / GLASKIEFER, verspiegelte Kacheln, schwarze Seife, Wachs, Bücher, Sheabutter, Schallplatte, Austernschalen, Farbe, 224,8 x 301 x 30,5 cm.

Fly

*If all the world's a stage,
I want to operate the trap door.¹⁾*
—Paul Beatty

Rather than deny the box drawn around his practice, Johnson daringly invites it. He cuts it off at the pass, so to speak, knowing he'll have to fight for the work to be accepted on its own terms. He casts the first stone, chucks the first spear: "I am a Negro artist demagogue producing work that allows me to embrace and reject any cultural signifiers that I choose to confront," reads the press release for Johnson's first solo exhibition at the Monique Meloche Gallery in the artist's hometown of Chicago in 2003. Here, I might paraphrase: though I am a Black African American, don't try to read me as more than an individual with a range of diverse materials and sub-

FRANKLIN SIRMANS is the Terri and Michael Smooke Curator and Department Head of Contemporary Art at the Los Angeles County Museum of Art.

jects. But of course, it is important to consider who I am.²⁾ Johnson's statement continues:

The ideas addressed, hair to language to violence and social uprising, all work as tools in my devious plan to spelunk the bottomless agenda of cultural identity politics, word.³⁾

Have we arrived in the Post-Post-Black present? If so, how did we arrive at a point where an artist can "spelunk" the agenda? In 2001 Johnson debuted in New York at the Studio Museum in Harlem, as part of the celebrated group exhibition "Freestyle." He embodied, to the fullest extent, the sentiment espoused by the curator Thelma Golden when she coined the term "Post-Black" to describe Johnson and other artists adamant about not being labeled "black" while deeply invested in redefining notions of blackness. "Freestyle" recognized the emergence of a group of



artists in the late nineties whose relationship to identity politics was considerably less visually apparent (and conceptually loaded) than work made in the early nineties. The title, "Freestyle," alludes to a sense of aesthetic freedom associated with hip-hop culture, emphasizing individual innovation born of intuition.

In "Freestyle," Johnson exhibited large-format photographs from his series *Seeing in the Dark* (1998–2002). These were portraits of men—seemingly down on their luck and living on the streets—staring straight into the camera. The images were hand-brushed with a mineral pigment that gave the images a nineteenth-century patina (a reference to the printing process called Van Dyke Brown). This process would never have been used to depict a black man at the time of its invention because it would have cast him in a flattering, radiant hue.

RASHID JOHNSON, SELF PORTRAIT WITH MY HAIR PARTED LIKE FREDERICK DOUGLASS, 2003, Lambda print, 56 x 44" / SELBSTPORTRÄT MIT EINEM SCHEITEL WIE FREDERICK DOUGLASS, Lambda-Print, 142,2 x 111,8 cm.

While works from *Seeing in the Dark* can be seen as conventional photographic portraiture, Johnson's pivotal SELF-PORTRAIT WITH MY HAIR PARTED LIKE FREDERICK DOUGLAS (2003), was made shortly after, and is far more radical. It evokes the past through an iconic historical figure, Frederick Douglas, a fierce abolitionist, whose place, in some ways, Johnson has come to fill. The work also alludes to a kind of afro-futuristic shapeshifting; Johnson has also portrayed himself as the painter Barkley L. Hendricks, and



RASHID JOHNSON, *PINK LOTION BOX*, 2003, *Luster's Pink Lotion*, plexiglass, 72 x 20 x 2 1/2" / *PINK-LOTION-BEHÄLTER*, *Luster's Pink Lotion*, Plexiglas, 182,9 x 50,8 x 6,4 cm.

and comedy to conceptual and minimal aesthetics, all of which provide evidence of this richly textured, multivalent pastiche.

The paintings in *Cosmic Slop* (2008–ongoing) are predominantly black monochromes with scraped and scratched surfaces.⁵⁾ In places the buttery pigment (actually massive amounts of shea butter and black soap) is literally gouged and scumbled. Paintings in *Cosmic Slop* attract and repel: draw us near with their sensuality, while disrupting our ability to read them and place them historically. The worked surfaces recall the opacity of Rauschenberg's earlier black paintings but also reference Glenn Ligon's coal dust-inflected black paintings. We might even think of Cy Twombly's gestural abstractions that invoke language, or the grit and muscularity of Jean Dubuffet.

When Johnson boldly transitioned to making his first sculptural objects, he turned to materials known historically for their healing and medicinal effect. Materials that are often described as "culturally specific" begin to seem like formal, store-bought "art" materials in Johnson's hands. An early work from this period is *PINK LOTION BOX* (2003), a John McCracken-like plank of Plexiglas. A few inches thick and leaning against the wall, it is filled with the popular black hair care product called Luster's Pink Lotion. As in the early work of Janine Antoni, minimalist aesthetics are employed to abruptly signify cultural and social standing.⁶⁾ "The first work is always some sort of radical departure,"⁷⁾ Johnson says. *PINK LOTION BOX* is that kind of piece; decisively it is one of several works that pointed early on to Johnson's future.

Johnson's series *The New Negro Escapist Social and Athletic Club* (2008–ongoing), exhibited at Nicole Klagsbrun in 2008, revisits his earlier interest in portraiture within the setting of a fictional organization (The New Negro Escapist Social and Athletic Club) modeled, ever so smartly, after an African American secret society, the Boulé.⁸⁾ Photos in this series capture a similar sentiment to the work of James Van Der

one portrait shows Johnson resting on boxer Jack Johnson's tombstone.

Johnson's work has come to speak on multiple levels and has become a recognizable pastiche of styles and subjects. The language employed by galleries and museums, along with the artist, usually goes something like this: "Concerned equally with twentieth-century art history, popular culture, and African American intellectual history, Johnson cites Sun Ra, Joseph Beuys, Rosalind Krauss, Richard Pryor, Hans Haacke, and Carl Andre among his influences."⁴⁾ In other words, Johnson's work embraces everything from musicianship, shamanism, modes of criticism,

Zee, who documented real sports teams, churches, schools, and clubs during the Harlem Renaissance. One group of photographs in Johnson's series predominantly pictures white women in what could be the club's garden or smoke-filled interior, holding houseplants or shea butter in their hands, as if they are making offerings. The images conjure jungle fever dreams. Here, Johnson reminds us, again, of a diversity of interests and histories, lest we forget and call him a Post-Black artist:

There is such a long history of movement and escapism for black Americans. You have the movement from the North to the South after the Civil War, and again during the Industrial Revolution. Soon after, you have Marcus Garvey

creating the Black Star Line and the back-to-Africa movement. Sun Ra, and the movement to Saturn follows that. More recently, you have the writer Paul Beatty suggesting, in his brilliant work of fiction The White Boy Shuffle (1996), that all black Americans should commit suicide to escape oppression. I am intrigued by a group [the Boulé], surrounded by all this movement, which would decide that staying put is the best strategy. It speaks to the strength and privilege they must have felt.⁹⁾

Johnson's work rests peacefully in this ambiguous region, comfortable in this space of contradiction and paradox, where nothing is as it appears to be, and nothing is black and white, or post black and white—a good place to be.



RASHID JOHNSON, SARAH WITH SPACE ROCK, 2009,
archival pigment print, 40 ⁷/₈ x 32 ⁵/₈" /
SARAH MIT WELTRAUMGESTEIN, alterungsbeständiger
Pigmentdruck, 103,8 x 82,9 cm.

1) Mary Crisp, *A Funny Thing Happened on the Way to the Morgue* (Bloomington: Cross, 2010), p. 4.

2) Unlike many artists born and raised in the Midwest, Rashid Johnson stayed in his hometown, where he was taught and groomed by the artist McArthur Binion, incidentally the first black graduate of the Cranbrook Academy of Art, an abstract and, in some ways, minimalist painter, who bumped around New York City's Lower East Side in the early eighties. I first met Rashid when he was an undergraduate at Columbia College around 2000. I was invited there to lecture about a show I was working on at the Bronx Museum of the Arts, "One Planet Under A Groove: Hip Hop and Contemporary Art" (2001). Like Rashid, I've been a sucker for the remix since early childhood. He and I share a sense of the artistic possibilities (past, present, and future) for art inflected by late-seventies funk and soul music—with afrofuturistic lyrics conjuring places never before seen, but worth envisioning in writing and art.

3) Rashid Johnson, press release for "The Rise and Fall of a Proper Negro," at the Monique Meloche Gallery, Oct. 24 – Dec. 6, 2003, <http://moniquemeloche.com>.

4) Press release for "Rashid Johnson: Smoke and Mirrors," at SculptureCenter, May 10 – Aug. 3, 2009, <http://www.sculpturecenter.org>.

5) *Cosmic Slop* is titled after Parliament Funkadelic's 1973 album of the same name.

6) I cried when I first saw Janine Antoni's cubes of chocolate and lard, which humorously and critically re-imagine the cold minimalist cubes that predate Antoni's work by thirty-some years.

7) The artist in conversation with the author, 27 December 2011.

8) The Boulé was an anti-escapist African American group formed in 1904 by Dr. Henry McKee Minton in opposition to Marcus Garvey's back-to-Africa movement. It's now known as the fraternity Sigma Pi Phi.

9) Benjamin Godsill, "The Long Distance Runner," *Mousse*, no. 24 (Summer 2010), p. 183.

RASHID JOHNSON, PYRAMID, 2009, black soap, wax, vinyl, CB radio, brass, books, glass, spray paint, plants, wood, Shea butter, space rocks, 133 x 194 x 10" /
 PYRAMIDE, schwarze Seife, Wachs, Sprühlack, CB-Funkradio, Messing, Bücher, Glas, Sprühlack, Pflanzen, Holz, Sheabutter, Weltraumgestein, 337,8 x 492,8 x 25,4 cm.





*RASHID JOHNSON, THE NEW NEGRO ESCAPIST SOCIAL AND ATHLETIC CLUB "THE PART," 2011, silver gelatin print, 40 x 30" /
DER NEUE GESELLSCHAFTS- UND SPORTCLUB FÜR SCHWARZE ESKAPISTEN «DER TEIL», Silbergelatine-Print, 101,6 x 76,2 cm.*

Flieg

FRANKLIN SIRMANS

*Wenn die ganze Welt eine Bühne ist,
möchte ich die Falltür bedienen.¹⁾*

– Paul Beatty

Johnson ereifert sich nicht, wenn man seine Kunst in eine Schublade steckt, sondern er provoziert dies geradezu. Er nimmt uns quasi gleich den Wind aus den Segeln, da er weiss, dass seine Arbeit ohnehin nicht kampflos um ihrer selbst willen akzeptiert wird. Also wirft er den ersten Stein, schleudert den ersten Speer: «Ich bin ein demagogischer schwarzer Künstler und schaffe Werke, die es mir erlauben, jede kulturelle Referenz, die ich aufgreife, nach Belieben anzunehmen oder abzulehnen», steht im Presstext zu Johnsons erster Einzelausstellung 2003 in der Galerie Monique Meloche in seiner Heimatstadt Chicago. Man könnte das wie folgt paraphrasieren: Auch wenn ich ein Afroamerikaner bin, versucht gar nicht erst, mehr als ein Individuum mit einer gewissen Bandbreite an Materialien und Themen in mir zu sehen. Dennoch gilt es zu beachten, wer ich bin.²⁾ Johnson fährt fort:

FRANKLIN SIRMANS ist «Terri and Michael Smooke»-Kurator und Leiter der Abteilung für Zeitgenössische Kunst am Los Angeles County Museum of Art.

Die angesprochenen Ideen, vom Haar über die Sprache bis zu Gewalt und sozialen Unruhen, sind allesamt Werkzeuge in meinem hinterhältigen Plan, die dunklen Abgründe des bodenlosen Programms der kulturellen Identitätspolitik zu erforschen, das dürfen Sie mir glauben.»³⁾

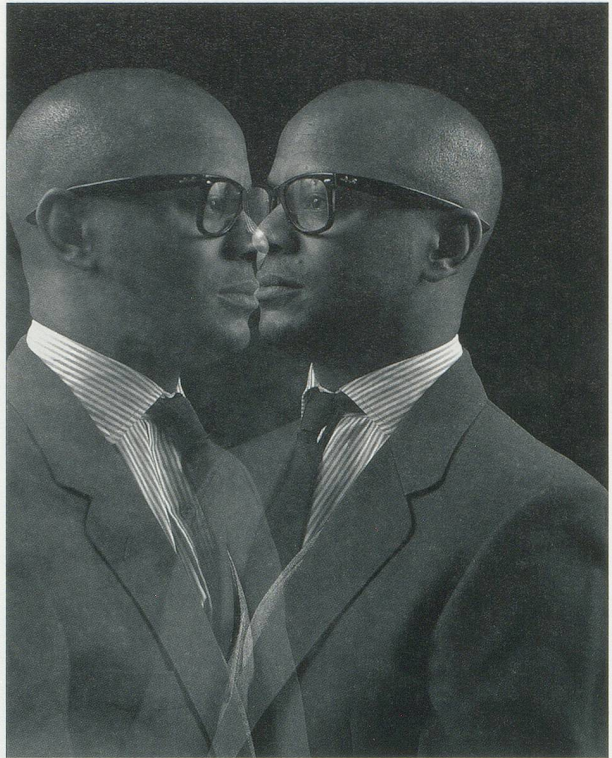
Sind wir im post-postschwarzen Zeitalter angelangt? Und wenn ja, wie sind wir an den Punkt gelangt, wo ein Künstler «die dunklen Abgründe» eines Programms «erforschen» kann? 2001 hatte Johnson seinen ersten Auftritt in New York, und zwar im Rahmen der gefeierten Gruppenausstellung «Freestyle» im Studio Museum in Harlem. Er war die perfekte Verkörperung eines Gefühls, für das die Kuratorin Thelma Golden den Begriff post-black (post-schwarz) prägte, als Adjektiv für Johnson und andere Künstler, die darauf bestanden, nicht als «schwarz» etikettiert zu werden, weil sie gerade intensiv damit beschäftigt waren, die Begrifflichkeiten rund um das

Schwarzsein neu zu definieren. «Freestyle» machte klar, dass in den späten 90er-Jahren eine Gruppe von Künstlern in Erscheinung trat, deren Verhältnis zur Identitätspolitik viel weniger deutlich sichtbar (und theorieträchtig) war als in der Kunst der früher 90er. Der Ausstellungstitel «Freestyle» spielt auf eine ästhetische Freiheit an, die man mit der Hip-hop-Kultur in Verbindung bringt, in der die intuitive individuelle Innovation im Vordergrund steht.

In «Freestyle» zeigte Johnson grossformatige Photographien aus seiner Serie *Seeing in the Dark* (Im Dunkeln sehen, 1998–2002). Es waren Porträts von direkt in die Kamera starrenden Männern – die allem Anschein nach an einem Tiefpunkt angelangt waren und auf der Strasse lebten. Die Bilder waren mit einem mineralischen Pigment handgebürstet, was ihnen eine ans 19. Jahrhundert erinnernde Patina verlieh (eine Anspielung auf das Van-Dyke-Braun-Verfahren in der frühen Photographie). Diese Technik wäre zur Zeit ihrer Erfindung nie verwendet worden, um einen Schwarzen abzubilden, denn sie hätte ihn in einen schmeichelhaft leuchtenden Farbton getaucht.

Gegenüber den Bildern der Serie *Seeing in the Dark*, die noch als konventionelle Photoporträts gelten können, ist Johnsons wenig später entstandenes Schlüsselwerk *SELF-PORTRAIT WITH MY HAIR PARTED LIKE FREDERICK DOUGLAS* (Selbstporträt mit gescheiteltem Haar wie Frederick Douglas, 2003) wesentlich radikaler. Mit der symbolträchtigen historischen Figur des Frederick Douglas, einem vehementen Gegner der Sklaverei, dessen Stelle Johnson hier quasi einnimmt, kommt die Vergangenheit ins Spiel. Die Arbeit verweist auch auf eine Art afrofuturistischen Gestaltwandel; Johnson hat sich auch schon in Gestalt des Malers Barkley Hendricks porträtiert und ein anderes Bild zeigt Johnson auf dem Grabstein des Boxers Jack Johnson liegend.

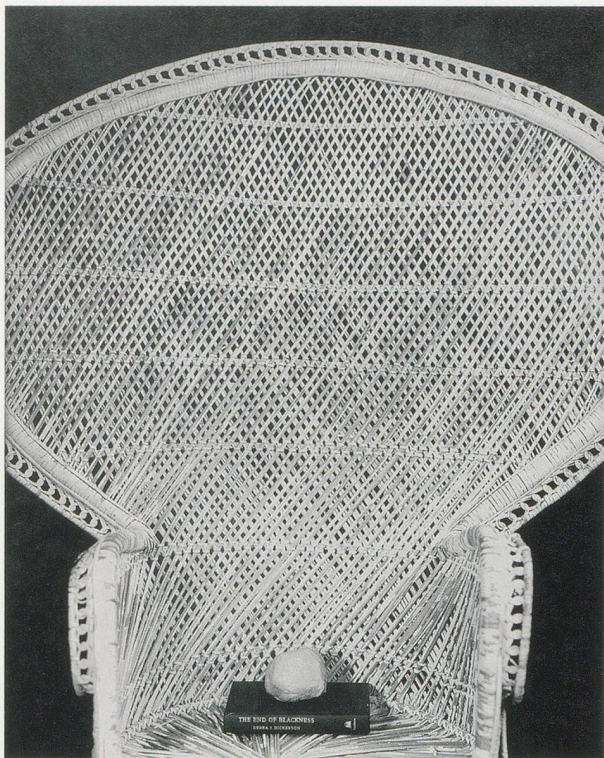
Johnsons Kunst findet ihren Ausdruck mittlerweile auf vielerlei Ebenen und hat sich zu einem unverwechselbaren Stil- und Themenmix entwickelt. Der Sprachgebrauch, den Galerien und Museen, aber auch der Künstler selbst verwenden, lautet etwa so: «Johnson, der sich ebenso mit der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts wie mit der populären Kultur und der Geistesgeschichte der Schwarzen in



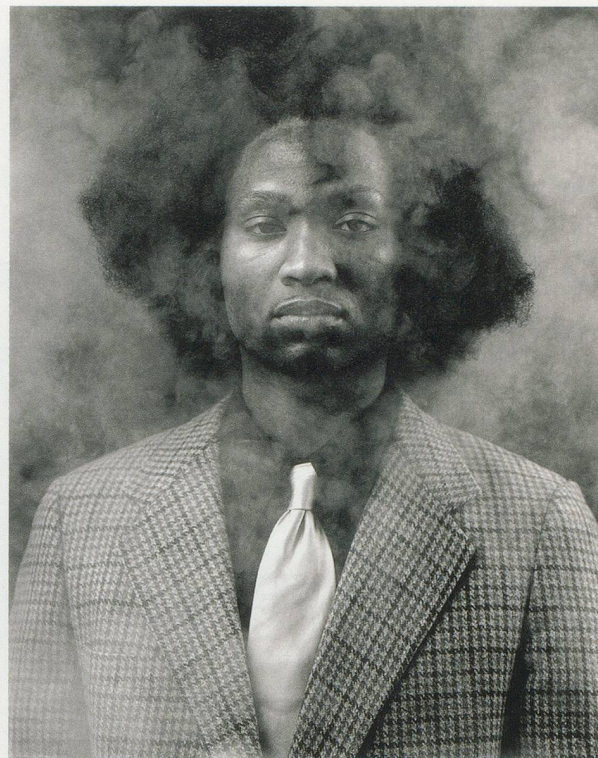
RASHID JOHNSON, *THE NEW NEGRO ESCAPIST*
SOCIAL AND ATHLETIC CLUB "KISS," 2011,
silver gelatin print, 40 x 30" / DER NEUE GESELLSCHAFTS-
UND SPORTCLUB FÜR SCHWARZE ESKAPISTEN
«KUSS», Silbergelatine-Print, 101,6 x 76,2 cm.

Amerika auseinandersetzt, nennt unter anderen Sun Ra, Joseph Beuys, Rosalind Krauss, Richard Pryor, Hans Haacke und Carl Andre als Figuren, die ihn beeinflusst haben.»⁴⁾ Mit anderen Worten ist in Johnsons Werk alles enthalten – von der Musik über Schamanismus, Methoden der Kritik, komische Unterhaltung bis zur Ästhetik von Minimal und Konzeptkunst – und alles speist diesen reich strukturierten, polyvalenten Mix.

Die Gemälde aus *Cosmic Slop* (Kosmische Pampe, seit 2008, work in progress) sind vorwiegend schwarze Monochrome mit geschabter und zerkratzter Oberfläche.⁵⁾ An einzelnen Stellen ist das butterige Pigment (tatsächlich Unmengen von Sheabutter und schwarzer Seife) buchstäblich gefurcht und lasiert.



RASHID JOHNSON, *THE NEW NEGRO ESCAPIST SOCIAL AND ATHLETIC CLUB "ENDINGS,"* 2011, silver gelatin print, 40 x 30" / DER NEUE GESELLSCHAFTS- UND SPORTCLUB FÜR SCHWARZE ESKAPISTEN «ABSCHLÜSSE», Silbergelatine-Print 101,6 x 76,2 cm.



RASHID JOHNSON, *THE NEW NEGRO SOCIAL AND ATHLETIC CLUB (THURGOOD),* 2008, Lambda print, 64 1/2 x 51" / DER NEUE GESELLSCHAFTS- UND SPORTCLUB FÜR SCHWARZE ESKAPISTEN (THURGOOD), Lambda-Print, 163,8 x 129,5 cm.

Die Gemälde wirken anziehend und abstossend zugleich; ihre Sinnlichkeit zieht uns an, verunmöglicht uns jedoch, sie zu deuten und historisch einzuordnen. Die stark bearbeiteten Oberflächen erinnern an die Opazität von Rauschenbergs frühen schwarzen Bildern, verweisen aber auch auf die reichlich mit Kohlestaub bedeckten Bilder von Glenn Ligon. Man könnte sogar an Cy Twomblys an sprachliche Zeichen gemahnende gestische Abstraktionen denken oder an das Körnige, Muskulöse eines Jean Dubuffet.

Als Johnson kühn dazu überging, erste plastische Objekte zu schaffen, wandte er sich Materialien zu, die in der Vergangenheit für ihre heilende und medizinische Wirkung bekannt waren. Materialien die gerne als kulturspezifisch bezeichnet werden, wir-

ken in Johnsons Händen plötzlich wie offizielle, im Laden gekaufte Kunstbedarfsmaterialien. Ein frühes Werk aus dieser Zeit ist PINK LOTION BOX (Pink-Lotion-Behälter, 2003), ein John-McCracken-artiger Plexiglasbalken, etliche Zentimeter dick, gegen die Wand gelehnt und mit dem beliebten Pflegeprodukt für schwarze Haare namens Luster's Pink Lotion gefüllt. Wie in den frühen Arbeiten von Janine Antoni wird die Ästhetik des Minimal hier unvermittelt zum kulturellen und sozialen Statussymbol umfunktioni-⁶⁾ert. «Das erste Werk ist immer eine Art radikaler Aufbruch», sagt Johnson.⁷⁾ PINK LOTION BOX ist solch ein Werk; mit Sicherheit ist es eines von mehreren Werken, die schon früh Johnsons zukünftige Entwicklung andeuteten.

Johnsons 2008 bei Nicole Klagsbrun vorgestellte Serie *The New Negro Escapist Social and Athletic Club* (Der neue Gesellschafts- und Sportclub für schwarze Eskapisten, seit 2008, work in progress) nimmt noch einmal sein früheres Interesse an Porträts vor dem Hintergrund einer fiktiven Organisation auf, eben dem *New Negro Escapist Social and Athletic Club*, der recht geschickt einer afroamerikanischen Geheimgesellschaft nachempfunden ist, der Boulé.⁸⁾ Die Photos in dieser Serie fangen ein Gefühl ein, das sich ähnlich im Werk von James Van Der Zee wiederfindet, der während der Harlem Renaissance wirklich existierende Sportmannschaften, Kirchen, Schulen und Clubs dokumentierte. Eine Gruppe von Photos in Johnsons Serie zeigt vorwiegend weisse Frauen, im Garten oder einem verrauchten Innenraum des Clubs, mit Zimmerpflanzen oder Sheabutter in den Händen, als würden sie Opfergaben darbringen. Die Bilder lassen an Dschungelfieberträume denken. Auch hier erinnert Johnson wieder an die Vielfalt unserer Interessen und Vergangenheiten, es sei denn, wir übersehen dies und nennen ihn einen post-schwarzen Künstler:

Die schwarzen Amerikaner haben eine enorm lange Geschichte der Wanderungen und Weltflucht hinter sich. Da war die Bewegung von Norden nach Süden nach dem Bürgerkrieg und dann erneut während der industriellen Revolution. Kurz darauf hat Marcus Garvey die Black Star Line eingerichtet und die Zurück-nach-Afrika-Bewegung setzte ein. Dann folgte Sun Ra und die Hinwendung zum Saturn. In jüngerer Zeit schlug der Autor Paul Beatty in seinem brillanten Roman The White Boy Shuffle (deutsch: Der Sklavenmessias) vor, dass alle schwarzen Amerikaner Selbstmord begehen sollten, um der Unterdrückung zu entkommen. Inmitten all dieser Bewegungen fasziniert mich eine Gruppe [The Boulé], die das Verharren an Ort und Stelle für die beste Taktik hielt. Es zeugt von ihrer Stärke und ihrem Ehrgefühl.⁹⁾

Johnsons Kunst steht friedlich inmitten dieser doppelbödigen Zone und hat sich bequem ein-

gerichtet in diesem Raum der Widersprüche und Paradoxien, wo nichts ist, wie es zu sein scheint, wo nichts schwarz-weiss ist oder post-schwarz-weiss – ein guter Ort.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Zitiert in: Mary Crisp und Charles H. Jones, *A Funny Thing Happened on the Way to the Morgue*, Crossbooks, Bloomington, IN, 2010, S. 4.

2) Anders als viele im Mittleren Westen geborene und aufgewachsene Künstler blieb Rashid Johnson in seiner Heimatstadt, wo er vom Künstler McArthur Binion unterrichtet und betreut wurde. Dieser war zufällig der erste schwarze Absolvent der Cranbrook Academy of Art, ein abstrakter und – in mancher Hinsicht – dem Minimal zugetaner Maler, der sich in den frühen 80er-Jahren in New Yorks Lower East Side herumgetrieben hatte. Ich lernte Rashid um das Jahr 2000 herum am Columbia College kennen, als er noch ohne Abschluss war. Ich hielt dort einen Vortrag über eine Ausstellung, die ich damals für das Bronx Museum of the Arts vorbereitete, «One Planet Under A Groove: Hip Hop And Contemporary Art» (2001). Wie Rashid hatte ich schon seit frühester Jugend eine Schwäche für den Remix. Uns verbindet ein Gespür für die (früheren, heutigen und künftigen) künstlerischen Möglichkeiten einer Kunst, die von der Funk- und Soul-Musik der späten 70er-Jahre beeinflusst ist – mit afrofuturistischen, nie gesehene Orte beschwörenden Texten, die es jedoch wert sind, literarisch und künstlerisch ins Auge gefasst zu werden.

3) Rashid Johnson, Presstext zur Ausstellung «The Rise and Fall of a Proper Negro» (Aufstieg und Fall eines echten Negers) in der Galerie Monique Meloche in Chicago, 24. Okt. bis 6. Dez. 2003. <http://moniquemeloche.com>

4) Presstext zur Ausstellung «Rashid Johnson: Smoke and Mirrors» im SculptureCenter, Long Island City, 10. Mai bis 3. Aug. 2009. www.sculpture-center.org

5) *Cosmic Slop* ist nach dem gleichnamigen Album der Parliament Funkadelic's (aus dem Jahr 1973) benannt.

6) Ich weinte, als ich Janine Antonis Schokolade- und Speckwürfel zum ersten Mal sah. So witzig und kritisch bilden sie die kalten minimalistischen Kuben nach, die gut 30 Jahre vor Antonis Arbeiten entstanden sind.

7) Gespräch des Künstlers mit dem Autor vom 27. Dezember 2011.

8) *The Boulé* war eine anti-eskapistische afroamerikanische Vereinigung, die 1904 von Dr. Henry McKee Minton als Gegenbewegung zu Marcus Garveys Back-to-Africa-Bewegung gegründet wurde. Heute ist sie als Bruderschaft Sigma Pi Phi bekannt.

9) Benjamin Godsill, «The Long Distance Runner», *Mousse*, Heft 24, Sommer 2010.

RASHID JOHNSON, BOULÉ TILE, 2011, white ceramic tile, black soap, wax, black paint, gold paint, $2\frac{3}{4} \times 49\frac{1}{2} \times 1\frac{3}{4}$ " /
BOULÉ KACHEL, weisse Keramik-Kachel, schwarze Seife, Wachs, schwarze Farbe, Goldfarbe, 184,8 x 125,7 x 4,4 cm.



EDITION FOR PARKETT 90

RASHID JOHNSON

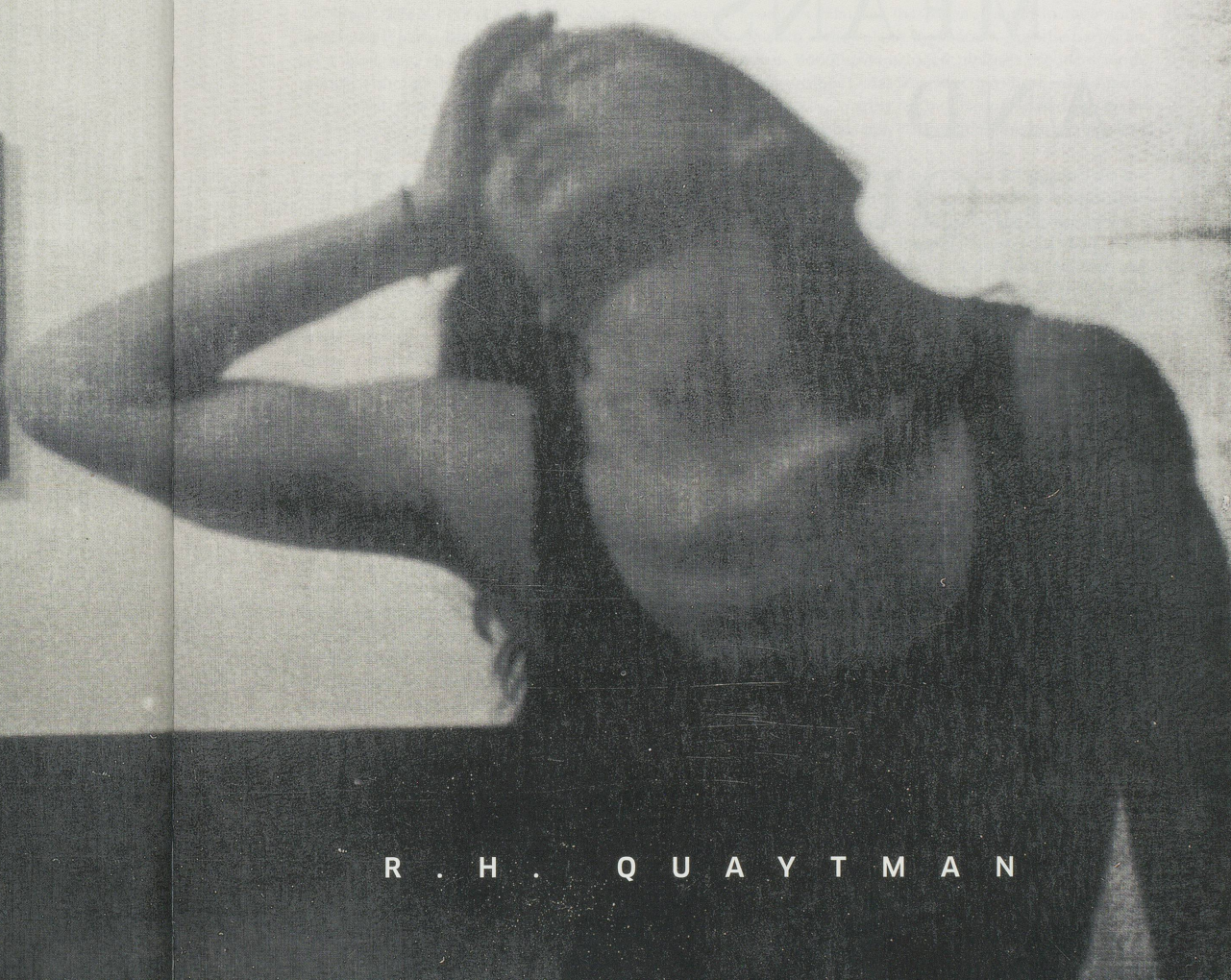
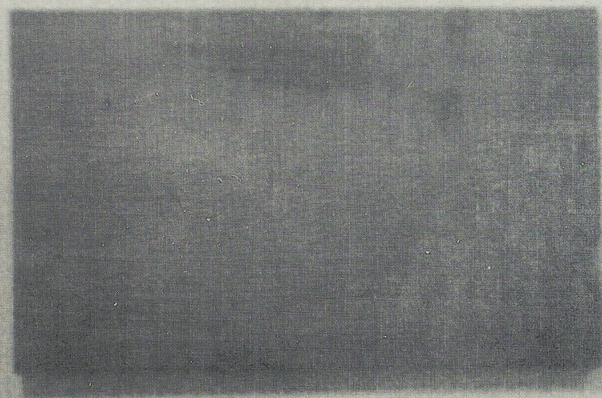
I LOVE MUSIC, 2012

Cast bronze,
9 ⁷/₈ x 7 ⁷/₈ x 1 ¹/₄", weight 10 lbs,
fabricated by City Casting, New York.
Ed. 35/XX, signed and numbered certificate.

Bronze gegossen,
25 x 20 x 0,6 cm, Gewicht: 4,5 kg,
gegossen bei City Casting, New York.
Auflage 35/XX, signiertes und nummeriertes Zertifikat.



R. H. QUAYTMAN, *ARK: CHAPTER 10 (ANDREA'S RESPONSE)*, 2008, oil, silkscreen, ink, gesso on wood, 20 x 32 1/4" /
ARCHE, KAPITEL 10 (ANDREAS ANTWORT), Öl, Siebdrucktinte, Gesso auf Holz, 51 x 82,2 cm.
(ALL PHOTOS COURTESY OF THE ARTIST AND MIGUEL ABREU GALLERY, NEW YORK, AND DANIEL BUCHHOLZ GALLERY, COLOGNE)



R . H . Q U A Y T M A N

MEANS AND EQUIVALENCE

DANIEL HELLER-ROAZEN

Everywhere we reckon with equivalences: from the sciences of nature to the humanities and the arts, from economy to politics and government; we count one for one. We take such identity as a basis for knowledge. Yet in each case, equality is the consequence of a cut, which has the power to set beings in symmetrical relations. The ancients knew this well. They devised a theory of sections and divisions, which formed the basis of an elaborate system of proportions. Pythagoras was its fabled inventor. He may have written nothing, and it has been doubted

DANIEL HELLER-ROAZEN teaches at Princeton University. He is the author of five books, most recently, *The Fifth Hammer: Pythagoras and the Disharmony of the World* (Zone Books, 2011).

more than once that he existed. Yet in the teachings attributed to his many followers, the theory of partition occupies a crucial place. In the oldest Pythagorean fragments known to us today, Archytas of Tarentum—philosopher, mathematician, musician, and monarch at the end of the fifth century BC—distinguishes various types of measured sections. They came, after him, to be called the “old means.”¹⁾ According to his doctrine, between two different quantities, it may be that there is not only one, but many “medialities” (*mesē* or *mesotēs*): numbers, intervals, lines, and sections, at which naturally distinct things, when placed in certain relations, suddenly acquire the character of equality.

In his *Collection* or *Synagoge*, Pappus of Alexandria, the Hellenistic mathematician, records the elements

of this teaching in exemplary form.²⁾ He shows first how, between two beings of different size, it is possible to insert a third, removed from both by the same quantity. For instance, between the numbers five and seven, one may set the number six; being larger and lesser than the two by one, this new number establishes equality between extremes. For the ancient authors, this would be to posit an "arithmetical" mean. Then there is a second section of things in symmetrical parts. Between two magnitudes, one may set a third, such that it differs from both by the same quality, although the quantity of the difference will be variable. Between the numbers one and nine, for example, one may make an incision at the number three. This would be to insert a "geometrical" mean, known to the classical world as "analogy" or "proportion."³⁾ Yet the ancients were also familiar with a third variety of section. One may divide two quantities, such that the point of division differs from the extremes by the same number of parts belonging to each extreme. Between a thing measuring three and a thing measuring six, one may, then, set a thing measuring four; for it contains one third more than three, even as six contains one third more than it. Such a cut blends the invariable quality of one relation with the shifting quantities of diverse parts. The ancients named this section the "harmonic" mean.

Each of the three varieties of metric cuts establishes equality between the quantities it divides. Yet the arithmetical, geometrical, and harmonic means engender relations that also differ among themselves. That fact raises a simple question which is well worth pondering. How can it be that there are different ways of being equal? How, in other words, can it be that equality is not always equivalent to itself, that it admits of variation, difference, perhaps—at the limit—even opposition? Unmistakably, if implicitly, the classical doctrine suggests that depending on how one cuts and where one cuts, one will produce not one but many equalities, in forms at once identical and different among themselves.

Ancient thinkers availed themselves of the theory of means to define the most diverse of phenomena. Philosophers, Plato and Aristotle not least, wondered about the equality before the law (*isonomia*) that, for them, defined the ideal city.⁴⁾ Which of the three

equivalences, they asked, is the most equal of all? In the sixth century AD, Boethius explained in a treatise on mathematics that the old types of cuts correspond to all the forms of lawful government. The arithmetical means can be correlated with a city governed by few, in which the greatest differences lie between the smallest numbers. This partition thus defines the principle of oligarchic rule. The geometrical mean produces relations that remain equal in their quality: such is the rule of democracy. And the harmonic mean, Boethius concluded, defines the ideal mode of government, that is, aristocracy: here relations are equal in the quality of the quantities, and the greatest proportions may be found among the greatest of equal parts.⁵⁾

Plato's *Timaeus* went so far as to suggest that the universe itself had been fitted together according to the three means distinguished by the Pythagoreans.⁶⁾ Yet the classical typology of sections also had other applications, which were both more modest and more visible. The theory of partitions played a role in all the domains of measured making known to the classical world. Music was perhaps the first among them. According to tradition, Pythagoras himself discovered that the consonances of Greek music were all expressible in terms of arithmetical, geometrical, and harmonic means.⁷⁾ Yet works of painting, sculpture, and architecture could also illustrate these relations. For any extension—line or figure, column, portico, terrain, or body—could be cut in more ways than one, such that the section would establish equality among the divided parts. Thus, in his teachings on the art of building, the great Roman architect Vitruvius appealed to relations of width, height, and depth that exhibited the means long known to his predecessors in the arts of music and mathematics.⁸⁾

This doctrine of metric sections outlived antiquity. In the teaching and composition of medieval music, harmonies were sought and found in relations of sounding intervals and durations, in forms that mirrored the many ratios known to ancient arithmetic. Yet, in time, the visual arts would also lay claim to rules of equivalence. In this regard, Leonardo da Vinci's *Treatise on Painting* marks a major turning point. "Just as music and geometry consider the proportions of stable quantities, and arithmetic the variable

ones," Leonardo wrote, "so painting considers all the stable quantities as well as the proportional qualities of shades and lights of distances in perspectives."⁹ "If you say that music is composed of proportion, then I, too, have followed the same in painting."¹⁰ Yet the painter did not limit himself to extending the rules of harmony to his art. After declaring painting to be the natural sister of music, he advanced a second claim: just as the eyes rank higher than the ears as organs of sensation, so painting ought to be called the greater of the two siblings.¹¹ As evidence, he evoked the temporalities of the arts. Acoustical harmony is destined, by a law of nature, to incessant transience; pictorial harmony, by contrast, lasts so long as to extend into a kind of space.

*Music ... composes harmony by the conjunction of its proportionate parts, which function at the same time, being obliged to be born and to die in one or more harmonic times.... Painting, however, excels and surpasses music, because it does not die immediately after its creation, as does unhappy music. On the contrary, painting remains in being, and it demonstrates to you the life of what is, in fact, nothing but a single surface.*¹²

In time, the harmony of proportions found an application beyond the liberal and the fine arts. Friedrich Hölderlin devised a far-reaching doctrine of sections, drawing from the ancient theory of means the principles of what he called a "mechanics" of poetic representation. He sketched his theory in the "Notes" to his two translations of Sophocles. He began with a statement bearing on all representation: "One has to make sure with every thing that it is Something, i.e., that is recognizable in the means (*moyen*) of its appearance, that the way in which it is delimited can be determined and taught. Therefore and for higher reasons, poetry is in need of especially certain and characteristic principles and limits."¹³ The most basic principle and limit, for him, was the cut he named "caesura." He took this term not in its established meaning, in which it points to a limit within a single line of verse, but in a new sense, which may involve the action staged in tragedy. Hence he argued that the speeches of the blind prophet Tiresias, in *Antigone* and *Oedipus Rex*, constitute caesuras in the two dramas.¹⁴ Each brings about a sudden break, which sets differing quantities of representa-

tion into an unexpected equality. "In the rhythmic sequence of representations," he explains:

*There becomes necessary what in poetic meter is called caesura, the pure word, the counter-rhythmic rupture; namely, in order to meet the onrushing change of representations at its highest point in such a manner that very soon there does not appear the change of representation but representation itself. Thereby the sequence of the calculation and the rhythm are divided and, as two halves, refer to one another in such a manner that they appear to be of equal weight.*¹⁵

Hölderlin explicitly applied his remarks to tragedy. Yet they can be extended to every representation that unfolds in succession and simultaneity. This includes the art of paintings that, while "remaining in being" in their silkscreen, gesso, and wood surfaces, follow each other in the order of changing times and spaces, both within individual installations and within a sequence of chapters. One may take the poet's words as the expression of a general principle. In every "rhythmic sequence of representations," "there becomes necessary what in poetic meter is called caesura": "the pure word, the counter-rhythmic rupture." Like an unexpected silence in the flow of speech, such an event brings movement to a halt. In itself, it may seem little; if perceived at all, it may appear to be nothing more than a turning point. It brings about no "change of representation," for it reveals nothing but "representation itself": the single condition of systems of proportion on which all harmonies must rest. This is the most minimal of partitions: the hidden cut. No knowledge of related quantities can do without it, although, once established, it itself naturally recedes from view. For in geometry, as in music, speech, and action, to know something and to "make sure that it is Something," one must "recognize it in the means of its appearance," and to find the mean—whatever it may be—one must always make an incision. It is the dividing line that produces equivalences, in their unlike likenesses, and that lets one perceive things unrelated as the parts and portents, sections and signs, of one harmony.

1) Archytas's fragment was preserved by Porphyry. For the text, a translation, and a commentary, see Carl A. Huffman, *Archytas of Tarentum: Pythagorean, Philosopher, and Mathematician King* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), pp. 162–181.

Later thinkers distinguished up to eleven means; the first three were considered to be the "old means," the subsequent eight, the "new means."

2) Pappus of Alexandria, *Collection*, Book 3, ch. 12, text and translation in Paul Ver Eecke, *La Collection mathématique*, 2 vols., (Paris and Brussels: De Brouwer, 1933).

3) Theon of Smyrna relates that only this mean can be called a "proportion" (*analogia*): Theon, *Expositio rerum mathematicarum* II, 50, ed. J. Dupuis (Paris: Hachette, 1892), p. 175); cf. Nicomachus, *Introduction to Arithmetic*, Book 2. Other classical authors were willing to grant all three of the old means the title of "proportion." See, for example, Iamblichus, *In Nicomachi Arithmetica introductionem liber*, ed. by H. Pistelli (Leipzig: Teubner, 1894), pp. 100, 19–24.

4) See Gregory Vlastos, "Isonomia," *The American Journal of Philology*, 74, no. 4 (1953), pp. 337–366.

5) Boethius, *De Institutione arithmetica*, Book 2, ch. 44.

6) See the discussion of the making of the world soul, *Timaeus*, 35a8–36d9.

7) On the discovery of harmony, see Boethius, *De institutione musica*, Book 1, 10. Pythagoras found his way to the ratios of consonance by happening on five workers, hammering with five hammers, four of which weighed 12, 9, 8, and 6, quantities that can be represented as exhibiting all three old means.

8) See Louis Frey, "Médiétés et approximations chez Vitruve," *Revue archéologique* 2 (1990), pp. 285–330.

9) Leonardo da Vinci, *Das Buch von der Malerei, Nach dem Codex Vaticanus (Urbinas) 1270*, Heinrich Ludwig (Vienna: W. Braumüller, 1882), vol. I, number 31c, p. 64.

10) *Ibid.*, number 31, 62. Cf. Leonardo's ms. 2038, from 1492: "I grade the things before the ear as the musician grades the sounds that meet the ear" (cited in Thomas Brachert, "A Musical Canon of Proportion in Leonardo da Vinci's Last Supper," *The Art Bulletin*, 53, no. 4 (1971), p. 461.

11) Leonardo da Vinci, *Das Buch von der Malerei*, p. 29, pp. 59–60.

12) *Ibid.*, pp. 29, 58.

13) Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke*, Friedrich Beissner (Stuttgart: Cotta, 1946–1985), vol. 5, p. 105; English in Thomas Pfau, trans., *Friedrich Hölderlin: Essays and Letters on Theory* (Albany: SUNY Press, 1988), p. 101. Trans. modified.

14) *Essays and Letters on Theory*, p. 102.

15) *Ibid.*

p. 166 / 167

R. H. QUAYTMAN, SPINE, CHAPTER 20 (IAMB), 2010, oil, silkscreen ink, gesso on wood, $32 \frac{3}{8} \times 52 \frac{3}{8}$ " / BUCHRÜCKEN, KAPITEL 20 (JAMBUS), Öl, Siebdrucktinte, Gesso auf Holz, 82,2 x 133 cm.

(ALL PHOTOS: JEFFREY STURGES, UNLESS OTHERWISE INDICATED)

p. 168

R. H. QUAYTMAN, SPINE, CHAPTER 20, 2011, oil, silkscreen ink, gesso on wood, $32 \frac{3}{8} \times 32 \frac{3}{8}$ " / BUCHRÜCKEN, KAPITEL 20, Öl, Siebdrucktinte, Gesso auf Holz, 82,2 x 82,2 cm.

p. 169

R. H. QUAYTMAN, IAMB, CHAPTER 12, 2001 – 2008, oil, silkscreen ink, gesso on wood, $32 \frac{3}{8} \times 20$ " / JAMBUS, KAPITEL 12, Öl, Siebdrucktinte, Gesso auf Holz, 82,2 x 51 cm.

p. 170

R. H. QUAYTMAN, SPINE, CHAPTER 20, 2011, oil, silkscreen ink, gesso on wood, $40 \times 24 \frac{3}{4}$ " / BUCHRÜCKEN, KAPITEL 20, Öl, Siebdrucktinte, Gesso auf Holz, 101,6 x 62,9 cm.

p. 170

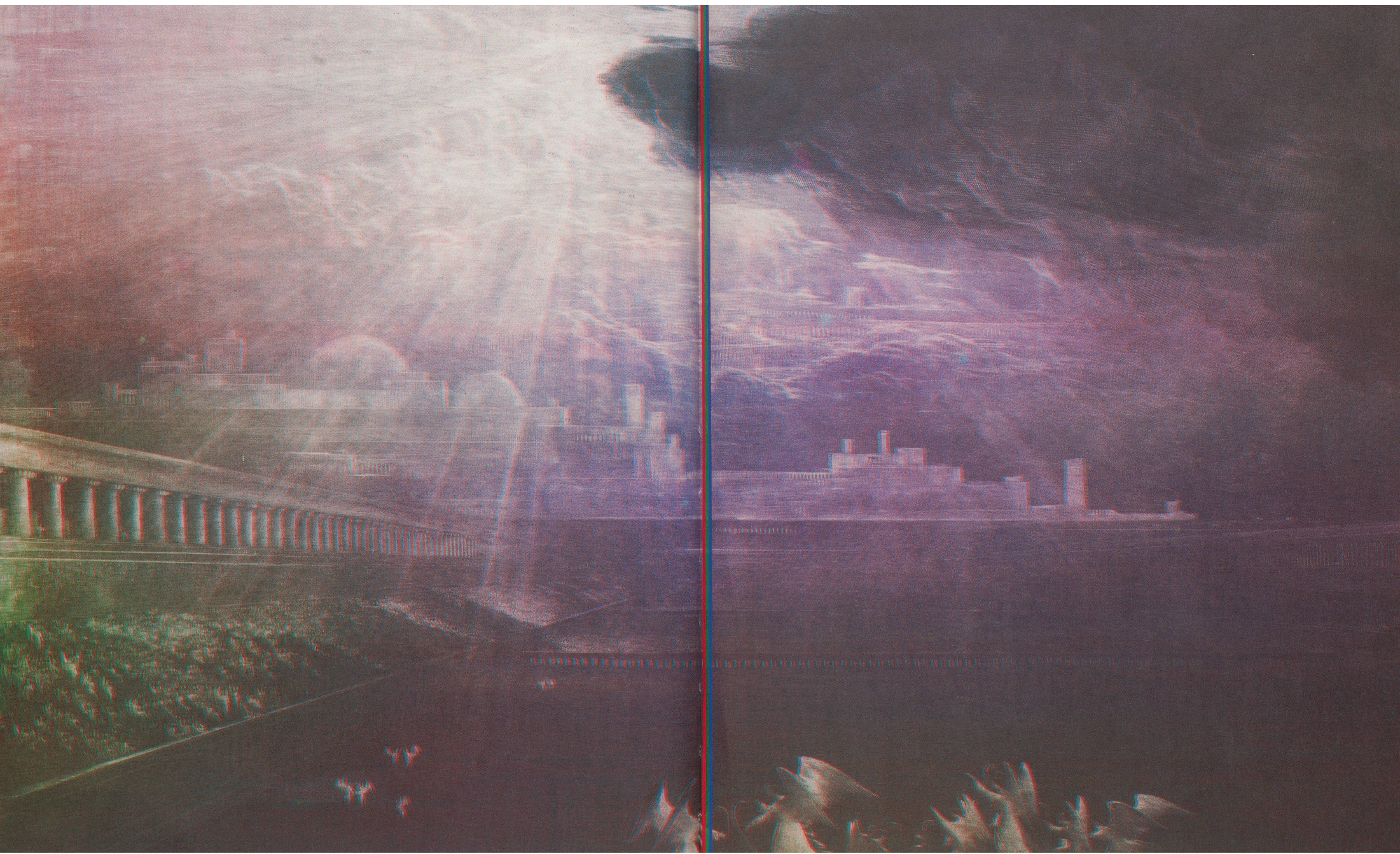
R. H. QUAYTMAN, POINT DE GAZE, CHAPTER 23, 2012, diamond dust, gesso on wood, 20×20 " / POINT DE GAZE, KAPITEL 23, Diamantstaub, Gesso auf Holz, 51 x 51 cm. (PHOTO: DAVID REGEN)

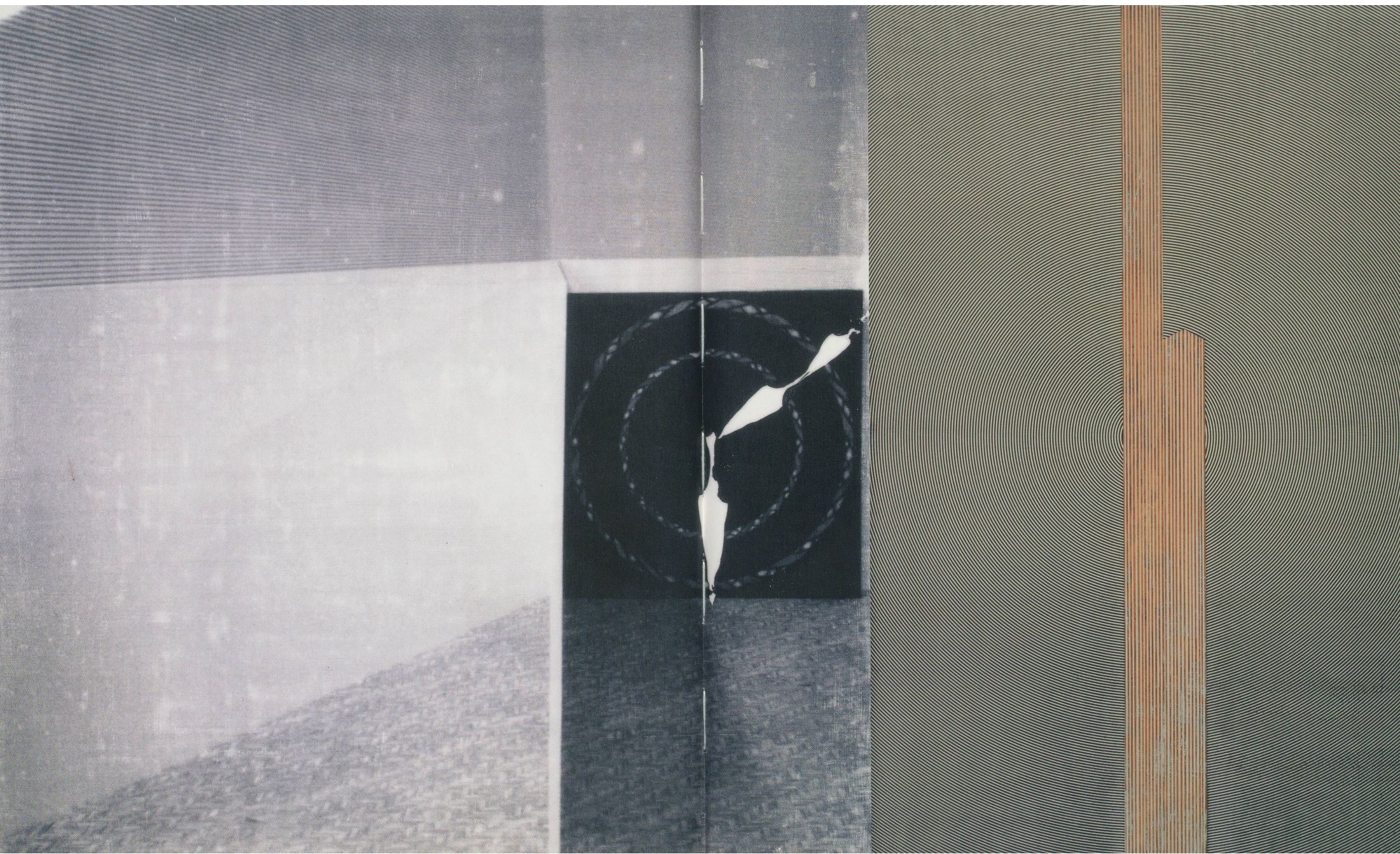
p. 171

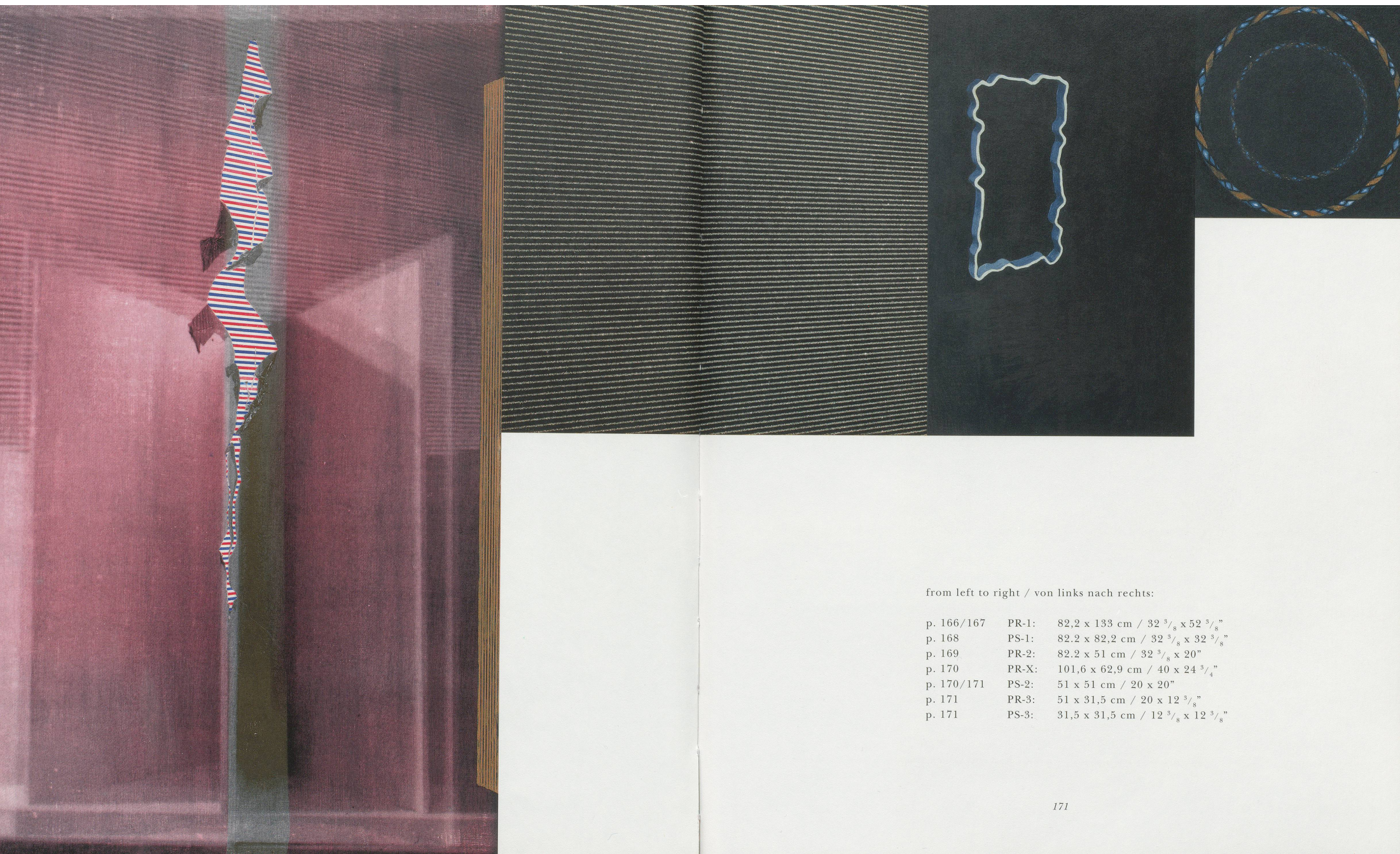
R. H. QUAYTMAN, ŁÓDZ POEM, CHAPTER 2, 2004, oil on wood, $20 \times 12 \frac{3}{8}$ " / ŁÓDZ GEDICHT, KAPITEL 2, Öl auf Holz, 51 x 31,5 cm. (PHOTO: WILLIAM SCHUERMANN)

p. 171

R. H. QUAYTMAN, SPINE, CHAPTER 20, 2011, oil on wood, $12 \frac{3}{8} \times 12 \frac{3}{8}$ " / BUCHRÜCKEN, KAPITEL 20, Öl auf Holz, 31,5 x 31,5 cm.







from left to right / von links nach rechts:

p. 166/167	PR-1:	82,2 x 133 cm / $32 \frac{3}{8}$ x $52 \frac{3}{8}$ "
p. 168	PS-1:	82,2 x 82,2 cm / $32 \frac{3}{8}$ x $32 \frac{3}{8}$ "
p. 169	PR-2:	82,2 x 51 cm / $32 \frac{3}{8}$ x 20"
p. 170	PR-X:	101,6 x 62,9 cm / 40 x $24 \frac{3}{4}$ "
p. 170/171	PS-2:	51 x 51 cm / 20 x 20"
p. 171	PR-3:	51 x 31,5 cm / 20 x $12 \frac{3}{8}$ "
p. 171	PS-3:	31,5 x 31,5 cm / $12 \frac{3}{8}$ x $12 \frac{3}{8}$ "

ÄQUIVALENZ UND MITTEL

DANIEL HELLER-ROAZEN

Überall rechnen wir mit Äquivalenzen. In Naturwissenschaft, Geisteswissenschaft und Kunst, in Ökonomie, Politik und Recht gilt der Satz: Eins ist gleich eins. Wir halten diese Gleichsetzbarkeit für eine Grundlage des Wissens. Sie resultiert in jedem Fall aus einem Schnitt, der symmetrische Beziehungen erst möglich macht. Das wusste schon die Antike. Griechische Denker entwickelten eine Theorie der Gliederung und Teilung, aus der ein komplexes System der Proportionen hervorging. Ihr Urheber soll Pythagoras gewesen sein, von dem man nicht weiss, ob er je etwas niedergeschrieben hat. Zweifler be-

DANIEL HELLER-ROAZEN unterrichtet an der Princeton University. Er ist der Autor von fünf Publikationen, zuletzt erschienen ist *The Fifth Hammer: Pythagoras and the Disharmony of the World* (Zone Books, 2011).

streiten sogar, dass er überhaupt gelebt hat. In der Überlieferung, die seinen zahlreichen Nachfolgern zugeschrieben wird, nimmt die Teilungslehre einen wichtigen Platz ein. Archytas von Tarent – Philosoph, Mathematiker, Musiker und Staatsmann des späten 5. Jahrhunderts v. Chr. – unterscheidet in den ältesten pythagoreischen Fragmenten, die uns erhalten sind, mehrere Arten der Mittelwertbildung, die man heute die «klassischen» nennt.¹⁾ Zwischen zwei Grössen kann, erklärt Archytas, mehr als ein Mittelwert (*mese* oder *mesotes*) bestehen: Zahlen, Linien, Intervalle und Abschnitte, an denen Dinge heterogener Natur innerhalb bestimmter Bedingungen eine gewisse Gleichwertigkeit annehmen können.

Der hellenistische Geometer Pappos von Alexandria fasste in seinen *Mathematischen Sammlungen* die Grundprinzipien dieser Lehre zusammen.²⁾ Er

zeigt, wie es möglich ist, zwischen zwei Dingen unterschiedlicher Grösse ein drittes einzufügen, das von beiden um denselben Wert entfernt ist. So kann man zwischen die Zahlen Fünf und Sieben die Sechs schieben, die um eine Stelle grösser beziehungsweise kleiner ist als die benachbarten Zahlen und zwischen diesen eine Äquivalenz herstellt. In der antiken Wissenschaft galt dies als arithmetisches Mittel. Es existiert noch eine weitere Methode der symmetrischen Teilung: Zwischen zwei Grössen kann eine dritte so gesetzt werden, dass sie sich von beiden durch dieselbe Qualität unterscheidet, obgleich die Quantität der Differenz variabel ist. Beispielsweise zwischen die Zahlen Eins und Neun die Drei. Dies wäre das geometrische Mittel, im Altertum Analogie oder Proportion genannt.³⁾ Doch die Antike kannte noch eine dritte Methode der Mittelwertbildung. Zwei Grössen lassen sich so teilen, dass das Mittel sich von den beiden Eckwerten um dieselbe Anzahl von Teilwerten, die diesen zugehörig sind, unterscheidet. Zwischen die Drei und die Sechs könnte man folglich die Vier setzen, die ein Drittel grösser als drei und ein Drittel kleiner als sechs ist. Dieser Schnitt verbindet die feste Qualität einer Beziehung mit der variablen Quantität einzelner Teilwerte. Die klassische Mathematik bezeichnete dieses Verhältnis als harmonisches Mittel.

Jeder der drei Mittelwerte stellt ein Gleichheitsverhältnis zwischen den geteilten Grössen her. Zugleich bringt die Berechnung der arithmetischen, geometrischen und harmonischen Mittel unterschiedliche Ergebnisse. Damit stellt sich eine einfache Frage, über die es sich nachzudenken lohnt: Warum gibt es verschiedene Weisen, gleich zu sein? Oder, anders gefragt, warum kann die Gleichwertigkeit in sich ungleich sein, warum lässt sie Abweichungen zu, Unterschiede, ja vielleicht im Extrem sogar Gegensätze? Unausweichlich, wenn auch implizit, führt die klassische Theorie zu dem Schluss, dass – je nachdem, wo und wie der Schnitt erfolgt – nicht nur eine, sondern mehrere Äquivalenzen entstehen, die sich ihrer Form nach sowohl gleich als ungleich sind.

Die Wissenschaft des Altertums wandte die Theorie der Mittelwerte auf Phänomene verschiedenster Art an. Philosophen, nicht zuletzt Platon und Aristoteles, stellten die Frage nach der Gleichheit vor dem Gesetz (*isonomia*), die sie als Grundvoraussetzung

für das ideale Gemeinwesen einer Polis verstanden.⁴⁾ Welches der drei Mittel war nun das gerechteste? Im 6. Jahrhundert n. Chr. stellte Boethius in einer mathematischen Abhandlung die tradierten Teilungsmethoden den rechtmässigen Regierungsformen gegenüber. Das arithmetische Mittel, bei dem eine grössere Proportion in den kleineren Werten ist, wäre demnach einer Stadt gleichzusetzen, die von einer Minderheit regiert wird – also der oligarchischen Herrschaft. Das geometrische Mittel erzeugt Beziehungen, die sich in ihrer Qualität gleich sind, und entspricht daher der demokratischen Regierung. Und das harmonische Mittel, schliesst Boethius, entspricht der idealen Regierungsform, der Aristokratie: Die Beziehungen entsprechen sich hier in der Qualität der Quantitäten und die grössere Proportion ist in den grösseren der gleichwertigen Teile zu finden.⁵⁾

Platon ging in seinem *Timaios* so weit zu behaupten, der Bau des Universums beruhe auf den Prinzipien der drei pythagoreischen Mittel.⁶⁾ Die klassische Typologie der Mittel fand noch ganz andere Anwendungen, die weniger hochfliegend und konkreter fassbar sind. Die Proportionenlehre spielte in allen Lebensbereichen des Altertums, in denen mit Massen gearbeitet wurde, eine Rolle. Am auffälligsten vielleicht in der Musik. Man erzählte sich, schon Pythagoras habe die Entdeckung gemacht, dass alle Harmonien der griechischen Musik sich aus dem arithmetischen, geometrischen und harmonischen Mittel herleiten lassen.⁷⁾ Auch Gemälde, Plastiken und Bauwerke konnten diese Relationen zur Darstellung bringen. Denn jede Grösse – sei es Linie oder Figur, Säule, Säulengang, Fläche oder Körper – kann mittels mehr als einer Methode so unterteilt werden, dass eine Gleichwertigkeit unter den Segmenten entsteht. Daher bevorzugte der grosse römische Architekt Vitruv in seinen Schriften über die Architektur Massverhältnisse von Länge, Breite und Höhe, die jenen Proportionen entsprachen, die seinen Vorläufern in der Ton- und Rechenkunst längst bekannt waren.⁸⁾

Die Teilungslehre überdauerte das Altertum. Die Musik des Mittelalters suchte und fand Harmonien in Tonintervallen und Tonwerten, die vielfach mit den Proportionen der antiken Arithmetik überein-

stimmen. Es sollte nicht lange dauern, bis auch die bildende Kunst diese Gesetzmässigkeiten für sich entdeckte. Leonardo da Vincis *Buch von der Malerei* kann als Schlüsselwerk dieser Entwicklung gelten. «Und wie die Musik und die Geometrie die Verhältnisse der stetigen Grössen in Betracht ziehen, und die Arithmetik die der unstetigen», schrieb Leonardo, «so unterzieht sie, die Malerei, alle stetigen Grössen der Betrachtung, und dazu die Qualitäten von Verhältnissen, von Schatten und Lichtern und von Abständen, in ihrer Perspektive.»⁹⁾ «Und würdest du sagen, die Musik sei aus Verhältnissmässigkeit zusammengefügt, so bin ich mit ganz eben solcher der Malerei nachgegangen ...».¹⁰⁾ Doch der Maler beschränkte sich nicht darauf, die Gesetze der Harmonie auf seine Kunst auszudehnen. Kaum hatte er die Malerei zur natürlichen Schwester der Musik ernannt, brachte er sie schon in eine Rangordnung: Wie das Ohr der auf das Auge folgende Sinn sei, so müsse auch die Musik als kleinere Schwester der beiden Künste gelten.¹¹⁾ Zum Beweis zieht Leonardo das Kriterium der Dauerhaftigkeit heran. Die Musik ist naturgemäss der Vergänglichkeit verfallen, während die Malerei durch ihren Fortbestand sogar eine Art Räumlichkeit erlangt:

*Die Musik [...] fügt Harmonie zusammen, durch die Verbindung ihrer gleichzeitig hervorgebrachten Verhältniss-theile, die genöthigt sind, in einem oder mehreren einklingenden Zeitmaassen (oder Accorden) (zusammen) zu entstehen und zu ersterben; [...] Allein die Malerei übertrifft die Musik und herrscht ihr ob, denn sie erstirbt nicht unmittelbar nach ihrer Hervorbringung, wie die Missgeschick dul-dende Musik, im Gegentheile, sie verharrt im Dasein, und was in der That nur eine einzige Fläche ist, weist sich dir als lebendig.*¹²⁾

Die Harmonie der Proportionen fand indessen auch Eingang in Literatur und Geisteswissenschaft. Friedrich Hölderlin entwarf eine umfassende Theorie des «gesetzlichen Kalküls» und leitete aus der antiken Mittelwertberechnung Prinzipien ab, durch die er das «Handwerksmässige» der Poesie zu fördern hoffte. Festgehalten hat er diese Gedanken in den Anmerkungen zu seinen Sophokles-Übersetzungen *Oedipus der Tyrann* und *Antigonä*. Die einleitende Erklärung ist für alle Gattungen der Repräsentation bedeutsam: «Man hat, unter Menschen, bei jedem

Dinge, vor allem darauf zu sehen, dass es Etwas ist, d. h. dass es in dem Mittel (*moyen*) seiner Erscheinung erkennbar ist, dass die Art, wie es bedingt ist, bestimmt und gelehrt werden kann. Desswegen und aus höheren Gründen bedarf die Poësie besonders sicherer und charakteristischer Prinzipien und Schranken.»¹³⁾ Als grundlegendstes dieser Prinzipien oder Schranken dient ihm der als «Cäsur» bezeichnete Schnitt. Hölderlin definiert diesen Begriff jenseits seiner tradierten Bedeutung – als Unterbrechung innerhalb einer Verszeile – völlig neu, sodass er auf den Bogen der dramatischen Handlung anwendbar wird. Der Dichter selbst bezeichnet die Reden des blinden Sehers Tiresias in *Oedipus* und *Antigonä* als solche Cäsuren.¹⁴⁾ Beide markieren einen jähen Einschnitt, der unterschiedliche Quantitäten der Darstellung («Vorstellung») in ein überraschendes Gleichgewicht bringt:

*Dadurch wird in der rhythmischen Aufeinanderfolge der Vorstellungen, ... das, was man im Sylbenmaasse Cäsur heisst, das reine Wort, die gegenrhythmische Unterbrechung nothwendig, um nemlich dem reissenden Wechsel der Vorstellungen, auf seinem Summum, so zu begegnen, dass alsdann nicht mehr der Wechsel der Vorstellung, sondern die Vorstellung selber erscheint. Dadurch wird die Aufeinanderfolge des Kalküls und der Rhythmus getheilt, und bezieht sich in seinen zwei Hälften so aufeinander, dass sie, als gleichwiegend, erscheinen.*¹⁵⁾

Hölderlin bezieht sich in diesen Sätzen ausdrücklich auf die Tragödie. Sie liessen sich jedoch ohne Weiteres auf jede Art der Repräsentation anwenden, die sequenziell und simultan abläuft. Dazu zählen Gemälde, die – während ihre Siebdruck-, Gesso- und Holz-Oberflächen «im Dasein verharrten» – aufeinanderfolgen im Ablauf sich wandelnder Zeiten und Räume, innerhalb einer Installation ebenso wie innerhalb einer Reihe von Kapiteln. Man darf das Wort des Dichters als Ausdruck eines allgemeingültigen Prinzips verstehen. In jeder «rhythmischen Aufeinanderfolge der Vorstellungen» wird «das, was man im Sylbenmaasse Cäsur heisst», notwendig: «das reine Wort, die gegenrhythmische Unterbrechung». Wie unerwartete Stille im Fluss der Sprache bringt ein solches Ereignis abrupt die Bewegung zum Stillstand. Dieses Ereignis mag an sich gering erscheinen, wenn überhaupt wahrnehmbar, dann als blosser Wende-

punkt. Es verursacht keinen «Wechsel der Vorstellungen», denn es enthüllt nichts als die «Vorstellung selber» – die einzige Eigenschaft aller Systeme der Proportion, die jeder Harmonie zugrunde liegt. Dies ist die allergeringste Unterteilung: der verborgene Schnitt. Ohne ihn gibt es kein Wissen von Quantitätsverhältnissen. Wenngleich dieser Schnitt, sobald er da ist, unvermeidlich wieder aus dem Blickfeld verschwindet. Gilt doch in der Geometrie wie in der Musik, in der Sprache wie in jeder Betätigung, dass man, um etwas zu wissen und um «darauf zu sehen, dass es Etwas ist», dieses Etwas notwendig «in dem Mittel seiner Erscheinung» erkennen muss. Um dieses Mittel wo auch immer aufzuspüren, bedarf es der «Cäsur». Sie ist die Trennlinie, die Äquivalenzen – von unähnlicher Ähnlichkeit – herstellt und die uns beziehungslose Dinge wahrnehmen lässt als Teile und Zeichen, als Unterteilungen und Vorzeichen einer umfassenden Harmonie.

(Übersetzung: Bernhard Geyer)

1) Das Fragment des Archytas ist durch Porphyrios überliefert. Text, Übersetzung und Kommentar in englischer Sprache: Carl A. Huffman, *Archytas of Tarentum: Pythagorean, Philosopher, and Mathematician King*, Cambridge University Press, Cambridge 2005, S. 162–181. Die spätere Wissenschaft unterschied elf Mittel, die drei «klassischen» und die späteren acht «neuen».

2) Pappus of Alexandria, *Collection*, Buch III, Kap. 12; Text und französische Übersetzung: Paul van Eecke, *La collection mathématique*, 2 Bde., Bd. I, De Brouwer, Brüssel 1933, S. 52–53.

3) Theon von Smyrna lässt einzig für dieses Mittel die Bezeichnung Proportion (*analogia*) zu, vgl. Theon, *Expositio rerum mathematicarum ad legendum Platonem utilium*, II, 50, Hachette, Paris 1892, S. 175; und Nicomachus of Gerasa [Nikomachos von Gerasa], *Introduction to Arithmetic*, Buch II, S. 24. Andere Denker des Altertums waren bereit, den Namen Proportion auf alle drei klassischen Mittelwerte auszudehnen. Vgl. z. B. Jamblich [Jamblichos von Chalkis], *Jamblichi in Nicomachi arithmetica introductionem liber*, Teubner, Leipzig 1894, S. 19–24, 100.

4) Vgl. Gregory Vlastos, «Isonomia», *The American Journal of Philology*, 74:4 (1953), S. 337–366.

5) Boethius, *De institutione arithmetica*, Buch 2, Kap. 44.

6) Vgl. die Beschreibung der Schöpfung der Weltseele, *Timaios*, 35a8–36d9.

7) Zur Entdeckung der Harmonie vgl. Boethius, *De institutione musica*, Buch I, Kap. 10. Der Legende zufolge stiess Pythagoras beim Besuch einer Schmiede auf die Zahlenverhältnisse musikalischer Intervalle. Fünf Handwerker waren mit fünf Hämmern an der Arbeit, wobei die Gewichte von vier Hämmern im Verhältnis 12:9:8:6 standen – Zahlen, die allen drei Mittelwerten zugeordnet werden können.

8) Vgl. Louis Frey, «Médiétés et approximations chez Vitruve», *Revue archéologique*, 2 (1990), S. 285–330.

9) Leonardo da Vinci, *Das Buch von der Malerei*, in: *Quellen-schriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance*, Wilhelm Braumüller, Wien 1882, Bd. XVIII, Nr. 31c, S. 35.

10) Ebd. Nr. 31, S. 34. Vgl. auch ebd. Nr. 31, S. 33: «Der Maler gibt eine Abstufung der dem Auge gegenüber befindlichen Dinge, ebenso wie der Musiker eine Stufenleiter der Töne verleiht, die dem Ohr gegenüberstehen.»

11) Ebd., Nr. 29, S. 32.

12) Ebd.

13) Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe*, 3. Bd., Empedokles-Bruchstücke, Übersetzungen, Insel-Verlag, Leipzig 1915, S. 330.

14) Ebd. S. 332.

15) Ebd. S. 331.

And suppose for a moment that it were impossible not to mix genres. What if there were, lodged within the heart of the law itself, a law of impurity or a principle of contamination? And suppose the condition for the possibility of the law were the a priori of a counter-law, an axiom of impossibility that would confound its sense, order, and reason?

— Jacques Derrida, “The Law of Genre”¹⁾

Painting, Folding

JALEH MANSOOR

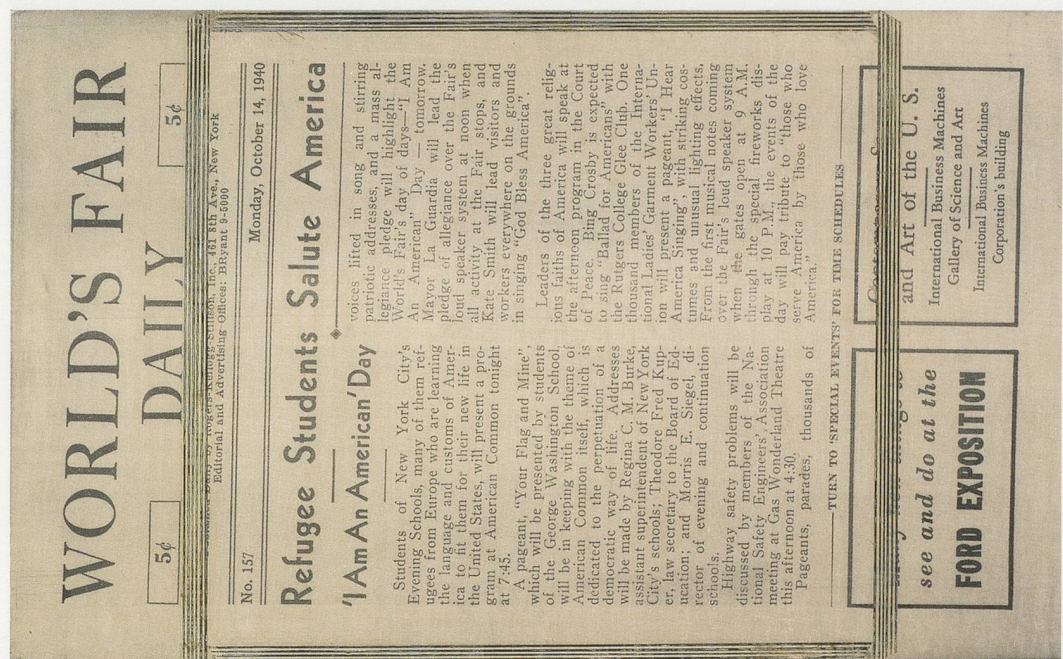
R.H. Quaytman's *Spine* (2011) adduces—rather than documents or represents—the painter's wager with productive matrices.²⁾ In a text on *Spine*'s cover, Quaytman uses the word “book” as a metaphor for the “overarching system with which groups of paintings are generated.” She refers to this approach as a method of archiving, one that engenders exploration. Quaytman's process occupies the particular margin in which each genre asymmetrically corrupts its other: perspective clearly contains flatness, while flatness does not clearly contain perspective; haptic and optic co-contaminate; painting achieves narrative as do time-based genres such as film, and even literature. However, not all time-based forms suggest a narrative *telos*. At a moment of yet another crisis of legitimation, Quaytman does not merely shuffle categories as part of a refined painterly game (from Masaccio to Martin in practice, and Lessing to Greenberg or Marin in theory). Why paint after Stella, or after Rodchenko, or after Duchamp, or after Seurat? The crisis, if there is one (or if that disaster is the absence of crisis), hits a more radical, more fundamental vein.³⁾ Quaytman begins with the following problem, as stated in our correspondence: “How to displace the monocular focus of the egotistical isolated picture; how to activate leaving the picture.”⁴⁾ The decision to remain committed to painting and equally faithful to the dismantling of power germane to the critique of institutions sets Quaytman's practice in a perpetually differentiated internal space.

Transitional space, both optical and conceptual, expresses some of the most interesting moments in modernism. Consider the putative “birth” of abstraction. Leo Steinberg calls the

JALEH MANSOOR is a critic for *Artforum* and is a frequent contributor to *October*, *Texte zur Kunst*, and others. She has written many catalogue essays, including an essay on Blinky Palermo for Dia Art Foundation (2009) and an essay on Agnes Martin, also for Dia (2011).

delivery of abstraction in pre-Cubism—specifically Picasso's *LES DEMOISELLES D'AVIGNON* (1907)—“depth under stress.” It's no coincidence that the inauguration of this heretofore unthinkable spatiality would happen over the bodies of “whores,” “trollops.”⁵⁾ The “gender problem,” like any repressed term, once evoked (even if dismissed or buried), comes to be dispersed over the entire discursive field. Perhaps gender and genre are indivisible.⁶⁾

Steinberg baptizes one endpoint of this argument calling it the “flatbed picture plane,” to designate a repository for dedifferentiated data barely mediated; almost entirely commensurable only with money. “Depth under stress” was no longer relevant. Flatness hypothesized into the unitary quality of the object. While this development supposedly contributed to “the plight of the public” to understand transitional space, it also assisted the



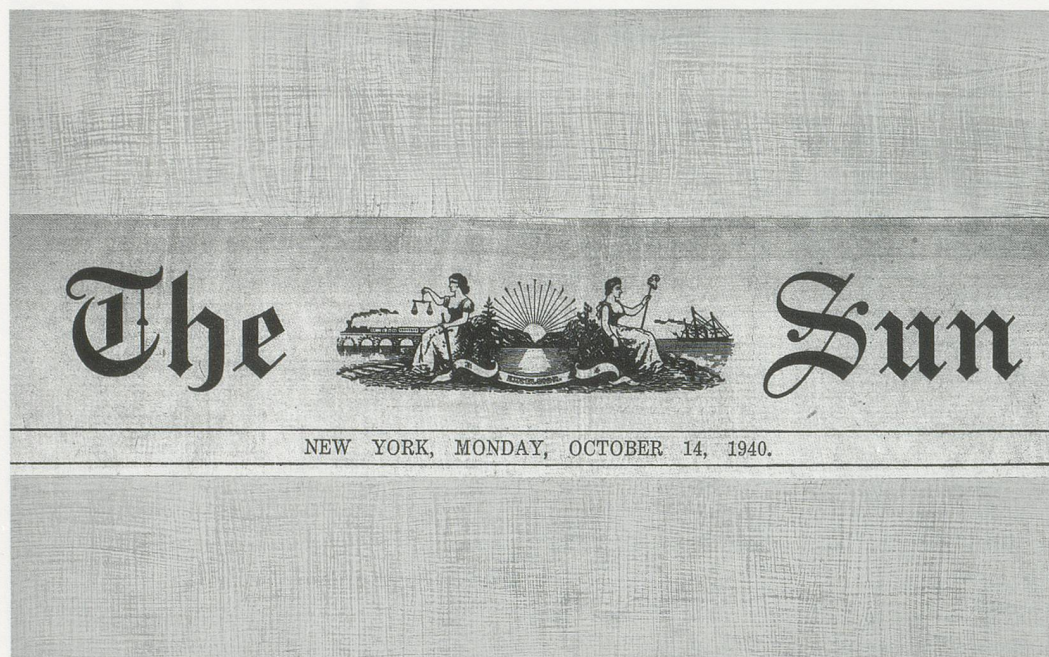
circulation of corporate abstraction, another kind of flatness, homologous with the abstraction of advanced capital.⁷⁾

Exhibition Guide, Chapter 15 (2009) in *Spine*, retextures, in silkscreen regenerations of photographed paint strokes that copy the printed statement entitled “‘Modern Art’ and the American Public” issued by the Institute of Contemporary Art, Boston, on February 17, 1948.

Quaytman had the opportunity to visit Lodz, Poland, just before working on *The Sun* series (2001—ongoing); her grandfather, Mark Quaytman, was a Jewish immigrant from Lodz. *Chapter 1* (2001) concretizes problems of “origin.” In the trope of parents and grandparents, the empirical reality of loss through trauma is inscribed in the subjective tissue of memory: systematic and political as evoked by the camps, and arbitrary as in the cause of a grandpar-

ent's death. *Mise en scène*, it is neither objective nor subjective. The trauma is both collective and personal and it becomes what the artist calls "a source for painting external to the viewer, and yet far from a mere archive with its implication of evidentiary empiricism."⁸⁾ Quaytman flips the archive, turning it on an axis that reprioritizes the psycho-emotive sedimentation of the subject. In doing so she places the archive on the same side as the subject, a frame for consciousness rather than an impersonal repository. She writes, "The museum was a method—a method of memory."⁹⁾

The earliest works in the *The Sun* series, the first twenty chapters in *Spine*, position the window as an opening between pluralistic inside and outside rather than positioning the window as a structuring device. The frame of the window sutures the subject and its field, sewing

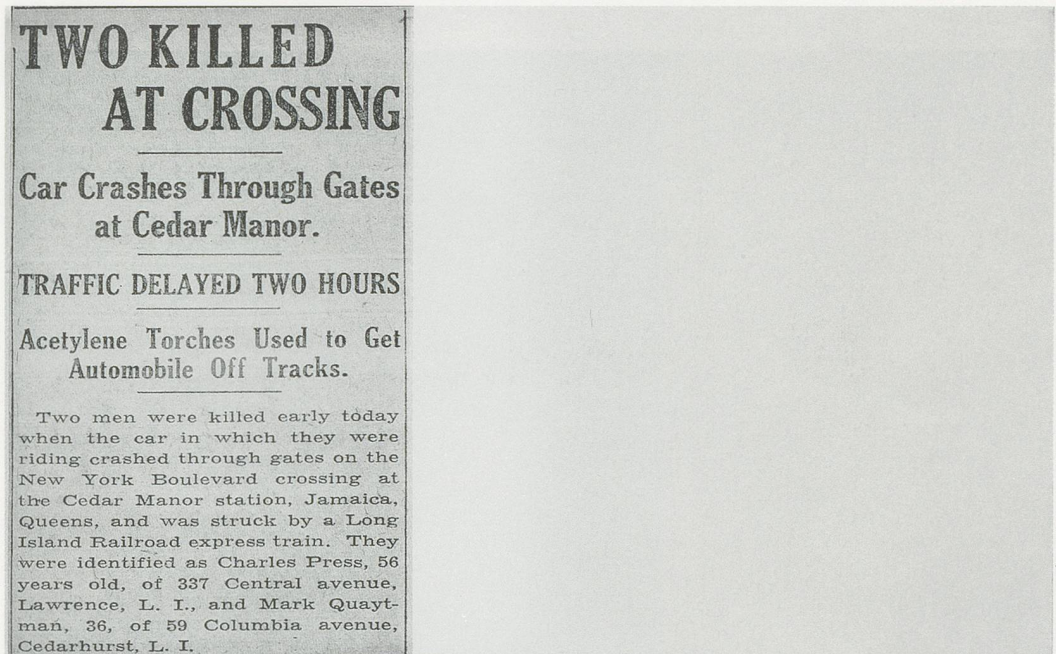


her into the *mise en scène*. But the object is no longer the grand interpolative system. The window is commonly understood as a metaphor of classical figuration, but there's no cogent step that transforms it into a technology of omniscience. In Quaytman's *The Sun*, the window becomes, once again, the apparatus of mediation, migrating from the train windows of Lodz through the lozenge that signals its recession. This is a recession that frustrates perspective as the apotheosis of memory and futurity. One would assume that there'd be something better to do than generate diagonals doubling as train tracks that carry progenitors to and from camps. This time, it betrays itself, shifting from fathers to matrices... The orthogonals (uncorrelated angles) provisionally crystallize as tracks and appear again and again across nineteen chapters and hundreds of paintings in an unpredictable series. The window draws

a passage through process, rather than forming a law of self-possession that underscores transcendental opticality.

While *Spine* contains reproductions of paintings like an inside-out fold, many paintings contain the book. *Quire, Chapter 14* (2009), in particular, multiplies books and pages turning in space. Space is constructed by placing one flatbed—the book—inside of another—the picture plane. Vertical and horizontal pull and push in and out of rhythm. The book as indivisible form and content emerges from the window. The orthogonal, as a measuring stick, comes full circle—the logic of the fold, not unlike the wedge, renders the book literally possible.

The critical reception of Quaytman's oeuvre seeks to name the logic of its "making." Many place her work under the sign of the lateral "network" in which the textual and painterly op-



erate beside one another. Many ask questions about the mode of "control" that makes production, publication, and distribution possible.¹⁰⁾ How did Quaytman's project deliver her to these lateral networks and other systems within the hierarchically organized medium? This question is treated as though self-evidently the result of historical determination and the irrelevance of the medium. How did an artist working within the dictates of institutional critique and, contradictorily, the medium of painting, arrive at *Spine*? The exfoliating incommensurabilities raise, once again, the problem of the matrix, a term evolved from the Latin *mater*, meaning the condition for the possibility of inscription.

The *de-generescence* of *Spine* cannot be confused with degeneration. Regression of genre generates a ground at once too richly rigorous and luxurious building the condition for the pos-

sibility of law overwritten by law, finding itself in the manifolds of *Spine*. The forms are drawn from a transcendental imposition on materiality, irresponsible and random, one to the next.

The object exceeds its eidetic correlates—a metric to generate metrics. In other words, “process occupies the particular margin.”¹¹⁾ Why does this matter: After so many funerals, painting is not dead and moves from object to subject and back, a chain without correlation making subject possible. An “‘I’-less ‘I’ of narrative voice, the ‘I’ stripped of itself, the one that does not take place” Derrida says, “Here now, very quickly, is the law of abounding, of excess, the law of participation without membership, of contamination, etc.... It will seem meager to you, and even of staggering abstractness.”¹²⁾ This plurality is not a “perpetual inventory” or another iteration of the “anomic archive.”¹³⁾ Contamination is not open-ended, it leaks into the space of entertainment and control, but is bound by frame and page, a flash in the darkness.



1) Jacques Derrida, “The Law of Genre,” *Critical Inquiry* 7, no. 1, *On Narrative* (Autumn 1980), pp. 55–81.

2) R.H. Quaytman, *Spine* (Berlin: Sternberg Press, 2011). *Spine* resembles a catalogue raisonné of R. H. Quaytman’s work produced since 2001, the year the artist began organizing paintings into chapters.

3) The mathematics that made linear or single-point perspective possible was elaborated in seven volumes by the medieval Muslim scholar Alhazen (965–1040 AD), titled *Kitāb al-Manāẓir* or *Book of Optics*. The author describes the first camera obscura, or pinhole technology. The *Kitāb al-Manāẓir* was translated and published by Friedrich Risner in 1572.

4) R.H. Quaytman’s correspondence with the author.

5) Leo Steinberg, “Philosophical Brothel,” *October* 44 (Spring 1988), pp. 7–74.

6) “But the whole enigma of genre springs perhaps most closely from within this limit between the two genres of genre which, neither separable nor inseparable, form an odd couple of one without the other in which each evenly serves the other a citation to appear in the figure of the other, simultaneously and indiscernibly saying ‘I’

- and 'we,' me the genre, we genres, without it being possible to think that the 'I' is a species of the genre 'we.'"
 Derrida, "The Law of Genre," pp. 56–57.
 7) Leo Steinberg, "Other Criteria" in *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art* (New York: Oxford University Press, 1972), pp. 55–92.
 8) R.H. Quaytman's correspondence with the author.
 9) R.H. Quaytman, "The Museum Recited," *Artforum* 48, no. 10 (Summer 2010), p. 323. Memory, or Mnemosyne, is at once held as a possibility and foreclosed by the museum—its institutionality works against it. "And wasn't it true that Bouguereau was forgotten in spite of the museum's leaden delays?" p. 323.
 10) David Joselit, "Painting beside Itself," *October* 130 (Fall 2009), pp. 125–134.
 11) R.H. Quaytman's correspondence with the author.
 12) Derrida, "The Law of Genre."
 13) Rosalind Krauss, "Perpetual Inventory," pp. 86–116, and Benjamin Buchloh, "Gerhard Richter's 'Atlas': The Anomic Archive," pp. 117–145, both in *October* 88 (Spring, 1999).



R.H. QUAYTMAN, THE SUN, CHAPTER 1, 2001, silk screen ink, gesso on wood, 20 x 32 1/8" / DIE SONNE, KAPITEL 1, Öl, Siebdrucktinte, Gesso auf Holz, 51 x 82,2 cm.

Und wenn es unmöglich wäre, die Gattungen nicht zu vermischen? Und wenn es im Herzen des Gesetzes selbst ein Gesetz der Unreinheit oder ein Prinzip der Kontamination gäbe? Und wenn die Möglichkeitsbedingung des Gesetzes das a priori eines Gegen-Gesetzes wäre, ein Unmöglichkeitsaxiom, das Sinn, Ordnung und Vernünftigkeit des Gesetzes verdrehen würde?

– Jacques Derrida, «Das Gesetz der Gattung»¹⁾

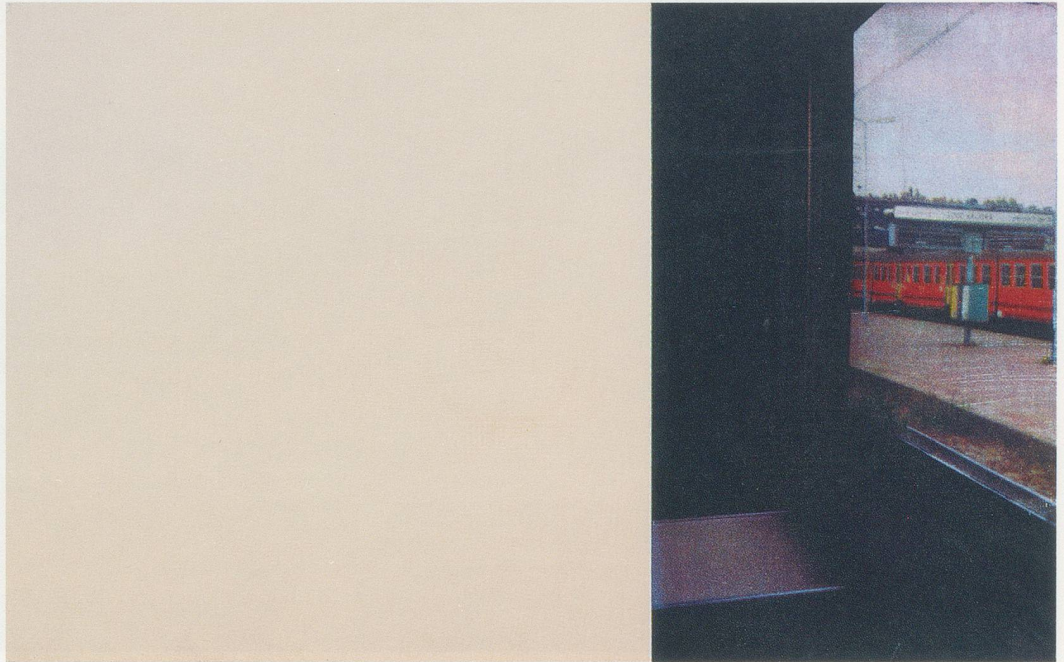
Malen – Falten

JALEH MANSOOR

R.H. Quaytmans *Spine* (Bücherrücken, 2011) ist eher ein Beleg dafür, dass die Malerin – statt sie zu dokumentieren oder repräsentieren – auf produktive Systeme setzt.²⁾ Im Umschlagtext von *Spine* verwendet Quaytman das Wort «book» als Metapher für ein «umfassendes System zur Erzeugung von Bildgruppen». Sie versteht diesen Ansatz als Archivierungsmethode, die mit einer wissenschaftlichen Untersuchung einhergeht. Quaytmans Prozess spielt sich in einer besonderen Randzone ab, in der jede Gattung ihrem Gegenpart asymmetrisch in die Quere kommt: Das Perspektivische beinhaltet natürlich auch das Zweidimensionale, während das Zweidimensionale die Perspektive nicht unbedingt mit einschliesst; Haptisches und Optisches vermengen sich; die Malerei reicht ins Erzählerische hinein, genau wie zeitabhängige Kunstgattungen, etwa der Film oder auch die Literatur. Aber nicht alle zeitabhängigen Formen arbeiten mit einem narrativen *telos*, einer erzählerischen Zielgerichtetheit. Im Moment einer weiteren Legitimationskrise verschiebt Quaytman nicht einfach die Kategorien wie in einem raffinierten malerischen Spiel (auf der praktischen Ebene von Masaccio zu Martin und theoretisch von Lessing zu Greenberg oder Marin). Warum noch malen nach Stella, oder nach Rodtschenko, oder nach Duchamp, oder nach Seurat? Diese Krise, so es denn eine ist (oder falls dieses Desaster das Gegenteil einer Krise darstellt), trifft einen radikaleren, zentraleren Nerv.³⁾ Quaytman beginnt mit folgender Fragestellung, die sie in unserem Briefwechsel so formulierte: «Wie bringt man den monokularen Fokus auf das egoistisch isolierte Bild ins Wanken; wie bringt man das Auge dazu, sich vom Bild zu lösen.»⁴⁾ Die Entscheidung, der Malerei treu zu bleiben und dabei in der Kritik des Institutionellen nicht minder zuverlässig subversiv zu wirken, versetzt Quaytmans Kunst in einen Innenraum, der in laufender Differenzierung begriffen ist.

JALEH MANSOOR ist als Kritikerin für *Artforum* tätig und schreibt regelmässig für *October*, *Texte zur Kunst*, und andere Zeitschriften. Sie hat zahlreiche Katalogtexte verfasst, darunter einen Essay über Blinky Palermo (2009) und einen Essay über Agnes Martin (2011), beide für die Dia Art Foundation.

Im – optisch wie begrifflich – transitionalen Raum kommen einige der spannendsten Momente der Moderne zum Ausdruck. Man denke an die angebliche «Geburt» der Abstraktion. Leo Steinberg beschreibt die ersten Formen der Abstraktion im Präkubismus – namentlich in Picassos *Les Femmes d'Alger* (1907) – als «Tiefe unter Druck». Es ist kein Zufall, dass die Einführung dieser vorher undenkbaren Raumauffassung an den Körpern von «Huren» oder «Flittchen» vollzogen wurde.⁵⁾ Ist die «Genderfrage», wie jede verdrängte Frage, aber erst einmal gestellt (selbst wenn sie gleich wieder verworfen oder fallen gelassen wird), breitet sie sich über sämtliche Themenbereiche aus. Vielleicht sind Geschlecht und Gattung wirklich untrennbar miteinander verbunden.⁶⁾

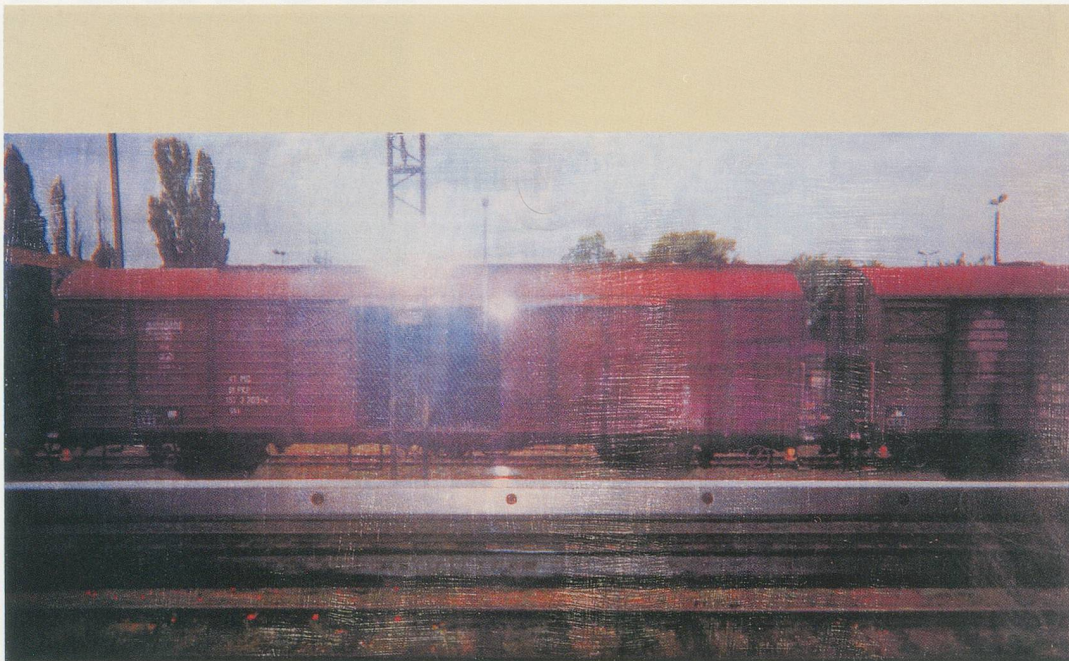


Steinberg gibt dem einen Ende dieser Diskussion den Namen «Flachbett-Bildebene» und meint damit einen Speicher für entdifferenzierte, kaum bearbeitete Daten; fast zur Gänze und allein mit Geld aufzuwiegen. «Tiefe unter Druck» spielte hier keine Rolle mehr. Die Zweidimensionalität wird zur einzigen Qualität des Objekts erhoben. Während diese Entwicklung vermutlich zur «Not des Publikums» beitrug, den transitionalen Raum zu begreifen, förderte sie zugleich die Abstraktion der Unternehmenswelt, eine andere, dem abstrakten Charakter des Hochkapitals entsprechende Art von Zweidimensionalität.

In *Exhibition Guide, Chapter 15* (Ausstellungsführer, Kapitel 15 – von *Spine*) ist in Form eines Siebdrucks photographierter Pinselstriche, die einen gedruckten Text mit der Überschrift «Modern Art and the American Public» abbilden, ein Text wiedergegeben, der am

17. Februar 1948 von den Kuratoren und der Körperschaft des Institute of Contemporary Art, Boston, publiziert wurde.

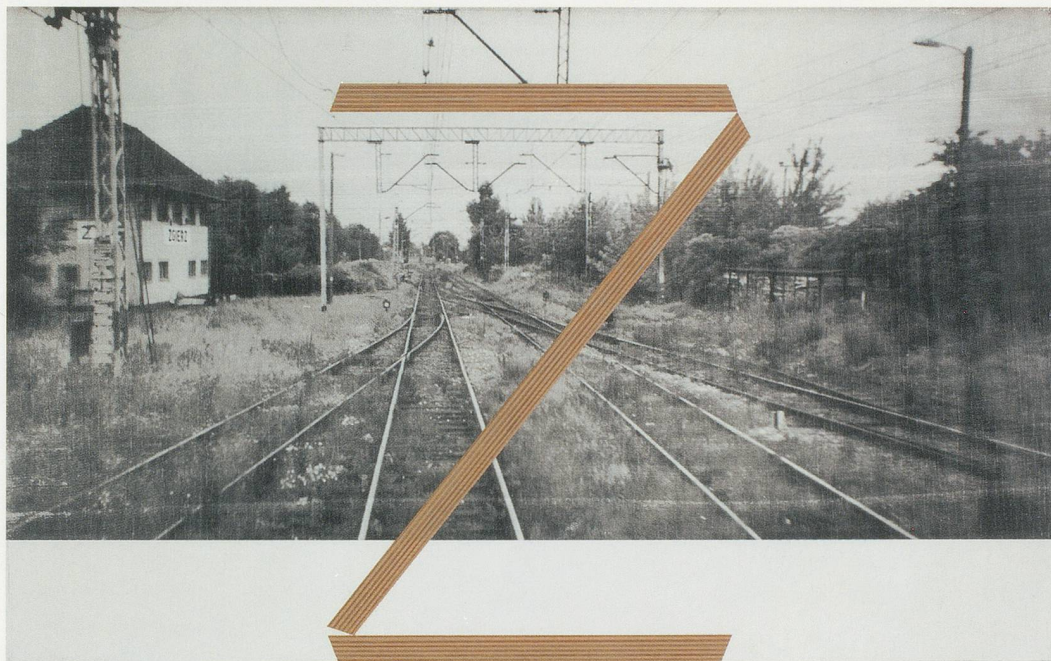
Chapter 1 (Kapitel 1) behandelt Fragen der «Herkunft». Am klassischen Beispiel von Eltern und Grosseltern zeigt sich die empirische Realität des Verlusts durch traumatische Erfahrungen, die sich ins subjektive Geflecht der Erinnerung eingegraben haben, Erfahrungen systematischer und politischer Art, heraufbeschworen durch die Konzentrationslager oder auch zufällig, etwa im Fall des Todes eines Grosselternteils. Unmittelbar bevor Quaytman an der *The Sun*-Serie zu arbeiten begann, hatte sie Gelegenheit, die polnische Stadt Lodz zu besuchen; ihr Grossvater, Mark Quaytman, war ein jüdischer Immigrant aus Lodz. Ihre *Mise-*



en-scène ist weder objektiv noch subjektiv. Das Trauma ist zugleich kollektiv und persönlich und entpuppt sich als das, was die Künstlerin «eine Malquelle ausserhalb des Betrachters» nennt, «die jedoch alles andere als ein blosses Archiv im Sinn einer empirischen Sammlung von Beweismaterial darstellt.» Quaytman stellt das Archiv auf den Kopf und dreht es um eine Achse, die die seelisch-emotionalen Sedimente des Subjekts erneut in den Vordergrund rückt. Indem sie dies tut, rückt sie das Archiv auf die Seite des Subjekts und macht es dadurch zu einem Bezugsrahmen des Bewusstseins, statt es lediglich als unpersönlichen Speicher zu behandeln. Sie schreibt: «Das Museum war eine Technik – eine Erinnerungstechnik.»⁷⁾

Die ersten Arbeiten der Serie *The Sun*, von Kapitel 1 bis Kapitel 20 von *Spine*, behandeln das Fenster als Öffnung zwischen einem pluralistischen Innen und Aussen und weniger als

Strukturierungselement. Der Fensterrahmen verbindet das Subjekt und sein Sichtfeld, flicht dieses quasi in seine *Mise-en-scène* mit ein. Doch das Objekt ist nicht mehr das grosse Interpolationssystem. Das Fenster gilt allgemein als Metapher der klassischen Gegenständlichkeit, doch es gibt keinen triftigen Grund, es zum Instrument der Allwissenheit zu machen. In Quaytmans *The Sun* wirkt das Fenster einmal mehr als Vermittlungswerkzeug, das von den Zugfenstern in Lodz bis zur Rautenform reicht, die sein Zurücktreten signalisiert. Dieses Zurücktreten entkräftet die Perspektive als Apotheose von Erinnerung und Zukunft. Man möchte meinen, dass es Besseres zu tun gäbe, als Diagonalen zu ziehen, die sich zu Geleisen verdoppeln, welche die eigenen Vorfahren von Lager zu Lager befördern. Diesmal verraten sie sich selbst, die Väter werden zu Matrizen ... Die Orthogonalen kristallisieren vorüberge-

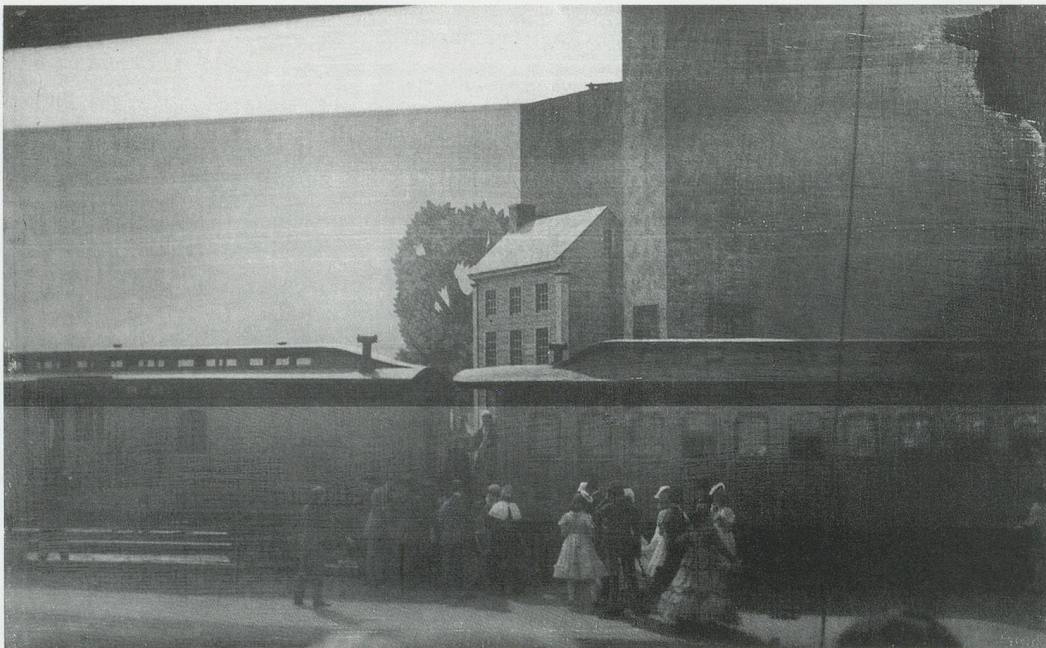


hend zu Geleisen und tauchen immer wieder auf, über neunzehn Kapitel und Hunderte von Bildern hinweg, eine unvorhersehbare Serie. Das Fenster sorgt eher für die Übergänge in diesem Prozess, als dass es ein Gesetz der Selbstbeherrschung verkörpert und eine transzendente Bildhaftigkeit unterstreicht.

So wie *Spine* – wie eine ausstülpbare Falte – Reproduktionen von Gemälden birgt, ist das Buch seinerseits in vielen Gemälden enthalten. Insbesondere *Quire, Chapter 14* (Buchbögen, Kapitel 14) zeigt eine Vervielfachung der Bücher und Seiten durch Drehung im Raum. Der Raum entsteht dadurch, dass ein Flachbett – das Buch – in ein anderes gelegt wird: die Bildfläche. Vertikale und Horizontale zerren und stossen rhythmisch und arhythmisch. Das Buch als unteilbare Einheit von Form und Inhalt tritt aus dem Fenster hervor. Die Orthogonale als

Massstab schliesst den Kreis – die Logik der Falte, dem Keil nicht unähnlich, macht das Buch buchstäblich möglich.

Die kritische Rezeption von Quaytmans Werk versucht die Logik seiner «Entstehung» zu benennen. Viele sehen ihre Arbeit unter der Überschrift des lateralen «Netzwerks», in dem Text und Malerei nebeneinander herlaufen. Viele stellen Fragen zum «Kontrollmodus», welcher Produktion, Publikation und Distribution ermöglicht.⁸⁾ Wie brachte Quaytmans Projekt die Künstlerin auf diese lateralen Netzwerke und anderen Systeme innerhalb des hierarchisch aufgebauten Mediums? Diese Frage wird gestellt, als würde sie offensichtlich und notwendig aus der historischen Bestimmung und der Irrelevanz des Mediums folgen. Wie konnte eine Künstlerin, die innerhalb des Diktats der institutionellen Kritik und, im Widerspruch dazu,



im Medium Malerei arbeitete, auf *Spine* kommen? Die Unwägbarkeiten schiessen ins Kraut, einmal mehr stellt sich die Frage der Matrix, ein vom lateinischen *mater* abgeleiteter Begriff für die Bedingung der Möglichkeit des Einbegreifens. Man darf den degenereszenten Charakter von *Spine* nicht mit Degeneration verwechseln. Die Regression der Gattung erzeugt einen Boden, der, zu üppig und zu karg in einem, die Bedingung der Möglichkeit schafft, dass ein Gesetz mit einem anderen überschrieben werden kann – genau dies vollzieht sich in den Falten von *Spine*. Die Formen entspringen einer transzendentalen Zumutung ans Materielle, unverantwortlich und zufällig, eine um die andere.

Das Objekt übersteigt seine eidetischen Korrelate – eine Metrik zur Erzeugung neuer Metriken. Mit anderen Worten: «Der Prozess spielt sich in einer besonderen Randzone ab.»⁹⁾ Weshalb ist das wichtig? Nachdem sie so oft zu Grabe getragen wurde, ist die Malerei nicht

tot, sondern bewegt sich vom Objekt zum Subjekt und wieder zurück, eine Kette ohne Zuordnung, die das Subjekt möglich macht. «Das ist das ›Ich‹ ohne ›Ich‹ der Erzählstimme, das seiner selbst ›entkleidete‹ Ich, das nicht stattfindet ...» Derrida sagt: «Nun in aller Kürze zum Gesetz der *Entgrenzung* (*débordement*), der Teilhabe ohne Zugehörigkeit, das ich eben angesprochen habe. Es wird Ihnen dürftig und sogar verblüffend abstrakt erscheinen.»¹⁰⁾ Diese Pluralität ist keine laufende Bestandesaufnahme («*perpetual inventory*») und keine Weiterentwicklung des «anomischen Archivs».¹¹⁾ Kontamination ist nicht unbestimmt und uferlos, sie sickert in den Unterhaltungs- und Kontrollraum ein, wird jedoch durch Rahmen und Seite begrenzt, ein Blitz in der Dunkelheit.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Jacques Derrida, «Das Gesetz der Gattung», in: Derrida, *Gestade*, Passagen-Verlag, Wien 1994, S. 245–283, Zitat: S. 250.

2) R.H. Quaytman, *Spine* (Sternberg Press, Berlin 2011). *Spine* liefert gleichsam einen Catalogue raisonné zu R. H. Quaytmans Werk seit 2001, dem Jahr, als die Künstlerin begann, seine Gemälde in Kapitel einzuteilen.

3) Die Mathematik, die der linearen oder Einpunktperspektive zugrunde liegt, wurde im Mittelalter von dem arabischen Gelehrten Alhazen (965–1040) entwickelt. In seinem siebenbändigen Werk, *Kitāb al-Manāẓir* (Buch vom Sehen oder Schatz der Optik) beschrieb er als Erster die Technik der *Camera obscura/lucida* bzw. der Lochkamera. Das Werk wurde vom Mathematiker Friedrich Risner ins Lateinische übersetzt und erschien 1572 in Basel unter dem Titel *Opticae thesaurus*.

4) R.H. Quaytman im Briefwechsel mit der Autorin.

5) Leo Steinberg, «Philosophical Brothel», *October*, No. 44, (Frühjahr 1988), S. 7–74.

6) Jacques Derrida, «Das Gesetz der Gattung», op. cit. (s. Anm. 1), S. 249: «Aber das ganze Rätsel der Gattung liegt vielleicht in nächster Nähe jener Teilung zwischen den beiden Gattungen der Gattung, die weder trennbar noch untrennbar sind, die ein ungewöhnliches Paar der einen ohne die andere bilden, wobei jede regelmässig in der Figur der anderen herbeizitiert wird, und gleichzeitig und ununterscheidbar ›ich‹ und ›wir‹ sagt (ich, die Gattung, wir, die Gattungen), ohne dass man dabei stehen bleiben könnte zu denken, dass das ›ich‹ eine Art (*espèce*) der Gattung ›wir‹ ist.»

7) R.H. Quaytman, «The Museum Recited», *Artforum* (Sommer 2010), S. 323. Die Erinnerung oder Mnemosyne wird vom Museum als Möglichkeit zugleich behauptet und ausgeschlossen, da sein institutioneller Charakter diese unterläuft. «Und war es nicht so, dass Bouguereau dem bleischweren Gegengewicht des Museums zum Trotz der Vergessenheit anheimfiel?»

8) David Joselit, «Painting beside Itself», *October*, No. 130 (Herbst 2009), S. 125–134.

9) R.H. Quaytman im Briefwechsel mit der Autorin.

10) Jacques Derrida, «Das Gesetz der Gattung», op. cit. (s. Anm. 1), S. 277, 258.

11) Rosalind Krauss, «Perpetual Inventory», S. 86–116, und Benjamin Buchloh, «Gerhard Richter's 'Atlas': The Anomic Archive», beide in *October*, No. 88 (Frühjahr 1999).

A Nude Poses in the Whitney Museum



Of the nine silkscreen-on-wood panels that comprise *Distracting Distance, Chapter 16*, a group of paintings R. H. Quaytman realized for the 2010 Whitney Biennial, several feature a woman standing in the Fourth Floor North gallery of the Whitney Museum of American Art, as in *A WOMAN IN THE SUN – WITH EDGES*

RHEA ANASTAS is an art historian and cofounder of Orchard.

(2010).¹⁾ This nude is physically direct, having been photographed at full height posing near the asymmetrical box of the museum's slanted Marcel Breuer window. The light from the window draws out the details of the model's forehead, profile, and neck, and shines down on her collarbone and breasts. A tiny white illuminated cylinder indicates the cigarette she holds. The cigarette occupies the picture's

center together with her pubic bone. This nude forms a vertical counterpoint within the horizontal picture (24 $\frac{3}{8}$ x 40 inches), an upright bodily presence within an expansive room. The panel shows a series of foreshortened, flattened depictions of the volume and natural light of the room at the Whitney where the group of nine paintings was installed and exhibited for the first time. Quaytman's vocabulary of planes and balanced geometry relates in part to the formal and cultural function of architecture to frame perspectives and separate units of space. The window and the screened photographic image through which we see A WOMAN IN THE SUN – WITH

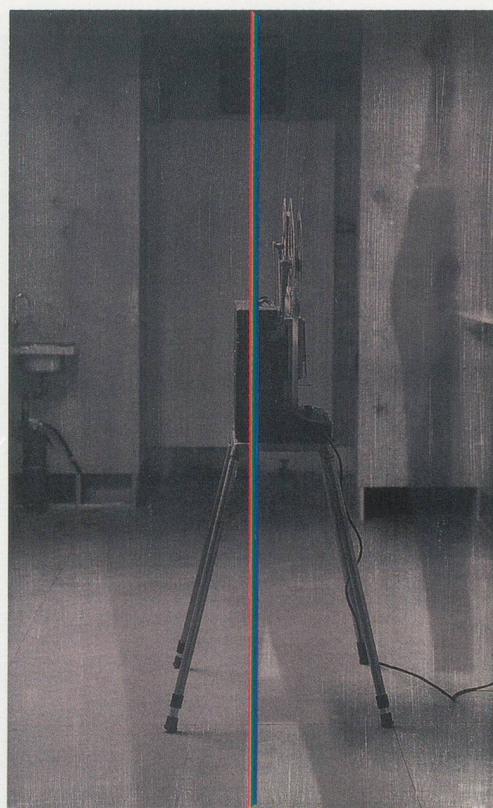
tor of looks. The lines of sight that lead us toward her and that show her turning away from our looks are constitutive; they structure relationships. The interior of the picture that the nude occupies is more complex than it may first appear. Quaytman culls this nude subject from a well-known canvas by the American painter Edward Hopper, A WOMAN IN THE SUN (1961), which, like the Breuer window, has come to be associated with the public identity of the museum. The Hopper painting defines certain psychological boundaries. There is a bedroom where a nude poses, a sunlit interior whose outside we glean only in the distance through a curtained window. Hopper's

Holding a Cigarette

EDGES are viewfinders of space "inside" the picture. A WOMAN IN THE SUN – WITH EDGES is a study of the transformation of architecture into two-dimensional views of media or information, window or screen.²⁾

The open quality of "looking into" of A WOMAN IN THE SUN – WITH EDGES is countered by other works in the Biennial group. Some panels feature three-color vertical patterns and flattened geometric images of a foam core model the artist made of the Whitney room, while others feature lines of optical pulsation alone. In these paintings of abstract intensity, a slight raking suggests orthogonal projections of the gallery and the Breuer window. Even so, the dominant directing of the eye in these panels is away from the reason of perspective and toward a wilder seeing that is by turns overstimulated and blocked.

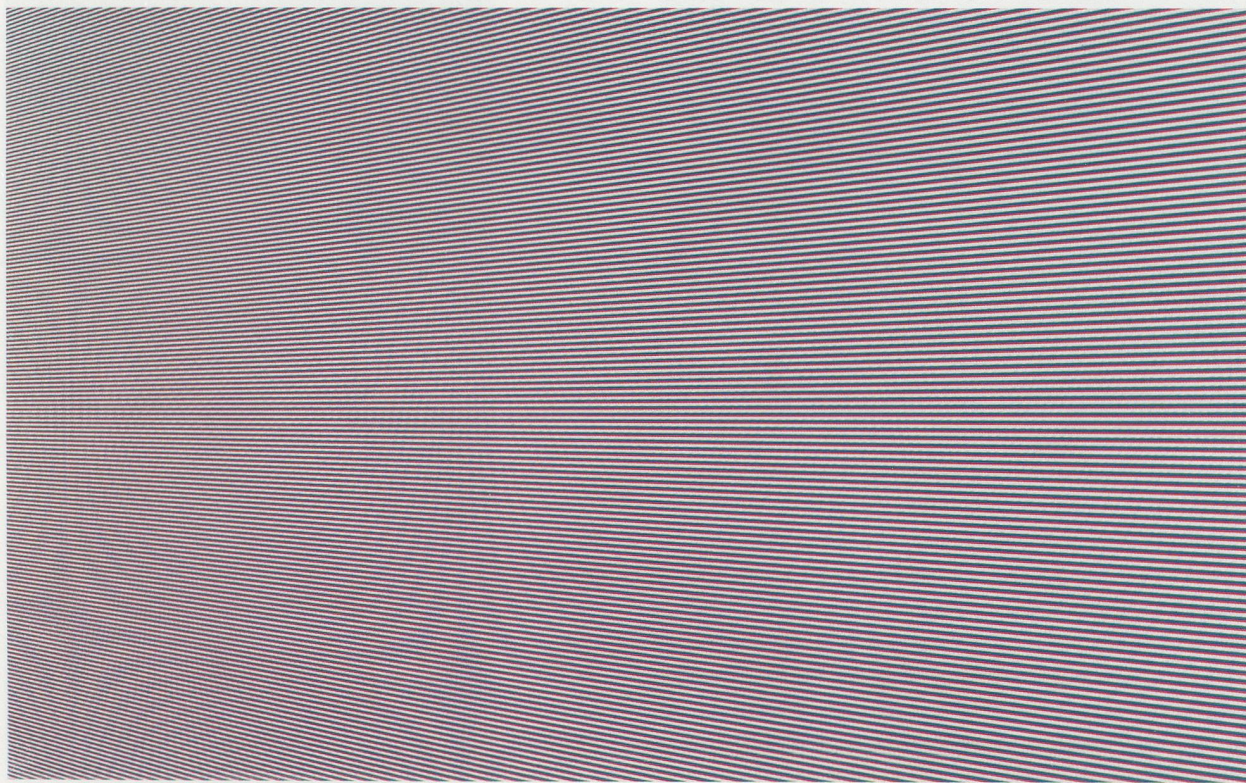
I want to describe the nude in A WOMAN IN THE SUN – WITH EDGES as a key to the picture. By looking closely at this painting's embodied space of display, we see something of Quaytman's "chapter," a concept that the artist has been applying since 2001, defined as a serial structure or overarching ordering principle with corresponding regularized panel dimensions.³⁾ From the start, the sunlit woman is an attrac-



scene issues from the painter's private realm for individual reception in a public gallery or museum.

In contrast, Quaytman posed artist K8 Hardy in the public gallery of the Whitney.⁴⁾ Poses are core actions in Hardy's photographic work and in her *Fashionfashion* zines. Her presence in this contemporary view of a nude rejuvenates the politics of sex and sight in the notion of a model's role. The timing of the modeling is also an interruption. Standing in front of the picture in the room where this posing occurred, the viewer recognizes that the modeling session for the camera had to have taken place before the panels were installed. The photograph from this event was subject to digital manipulation and then transferred to film for silkscreen printing on the gesso-coated wooden panel. Located at a temporal remove from our co-presence with the image, the modeling for the camera is a private event of the two artists in the museum, as if to cross the public gallery with domestic or studio realms.

The empiricism of Quaytman's paintings stimulates the viewer's own empiricism. The material qualities and surfaces of the works are as crucial to this knowing-through-experiencing as the artist's placement of the panels within a collective display, each unit subject to the narrativizing of sequence, arrangement, and installation.⁵⁾ On the other hand, this logic of connectivity and separate identity also holds true within each painting. For instance, the bands of tightly brushed brown strips applied in oil to the surface of *A WOMAN IN THE SUN – WITH EDGES* encompasses the full height of the right edge of the object. The strips form a polygon that extends to the opposite edge of the panel and diminish in height. These strips duplicate the bevel-cut edges of the panel on which *A WOMAN IN THE SUN – WITH EDGES* is painted and they echo the recessed volume of the Breuer window, especially articulated in the screened photographic image of the window which negates the picture's depth. These same painted edges enclose





R. H. QUAYTMAN, *PAINTERS WITHOUT PAINTINGS AND PAINTINGS WITHOUT PAINTERS*, CHAPTER 8, (Christian Philipp Muller's picture of Andrea Fraser performing *MAY I HELP YOU* at orchard in front of Louise Lawler's picture of Andy Warhol), 2006, silkscreen ink, gesso on wood, 20 x 20" / *MALER OHNE GEMÄLDE UND GEMÄLDE OHNE MALER*, KAPITEL 8, Siebdrucktinte, Gesso auf Holz, 51 x 51 cm.

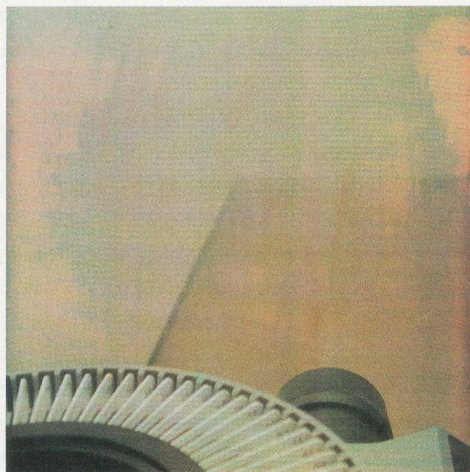
the woman, cropping the top of her head and the bottoms of her feet.⁶⁾

Beyond formalizing structures and concepts into a set of working principles or an overlay of reasoned order, Quaytman's structure of the chapter has the effect of placing emphasis on the actual subjects of the work—the images, figures, situations photographed for the work, and fragments of archives—the things and ideas about which the paintings speak. The artist usually relates these subjects to some aspect of the context or site of presentation, to the venue or institution where the work will be exhibited, or to the curatorial idea or language that accompanies the presentation of works in a group exhibition.⁷⁾ Even so, by invoking the notion of the artist's oeuvre as an ongoing series or total work, the chapter refers us to an origin or locus in the artist's practice that stands apart from any particular framing within an exhibi-

tion or event of reception within a career. The idea of a whole exceeds any of its parts. With *A WOMAN IN THE SUN – WITH EDGES*, the viewer is pulled into a distribution of moments across the work's production and reception, which is also a distribution of authorship that includes the work's other named artists and the beholder, whose positional role defines part of the painting's space.⁸⁾ It follows that the mirroring of the Whitney gallery and the scene on the panel's photograph connects, recedes, and unfixes. Within the serial group of the chapter, individual paintings repeat, inflect, bring atmosphere, and generally get caught up in things—caught up in lines of sight that show social relationships, doing their work, so to speak, on the subjects, themes, and ideas of a given chapter.

Quaytman's work can be understood through this visual vocabulary of composed parts or segments—through a logic of material divisions and their connections—connections that, despite the systematizations of the chapter, may actually exist as separations or openings within the idea of a social and linguistic system. There is a silent incompleteness to the chapter that bears comparison to geometry, the other crucially important systematic language of Quaytman's work.⁹⁾ In statements and lectures Quaytman has

R. H. QUAYTMAN, *DISTRACTING DISTANCE*, CHAPTER 16, 2010, silkscreen ink, gesso on wood, 32 3/8 x 52 3/8" / *IRRITIERENDE DISTANZ*, KAPITEL 16, Siebdrucktinte, Gesso auf Holz, 82,2 x 133 cm.



emphasized the chapter's relational aspect: "One response seriality provides is to situate primary legibility outside the boundaries of the individual unit,"¹⁰⁾ and "When I make paintings, I think of them firstly as images that can be placed next to other images."¹¹⁾

In critical writing about the artist's work, we read frequent proposals about Quaytman's art as a type of painting after medium-specificity. These arguments assume a hierarchy of discourse over the actual theoretical activity of artwork in its own right, while they secure the authorities and systematizations of history, theory, narrative, or archive. In contrast, one might hope for a positioning of Quaytman's work as an experiment with and upon these authorities. To my mind, Quaytman's role can be cast as taking independence from field-specific discourses in particular among other existent notions of categorization and institutional belonging in general. A significant context for this reading can be found in the three-year-plus period of Orchard, the artist-run gallery where Quaytman and I were among the group's twelve members.¹²⁾ The set of chapters that Quaytman conceived and exhibited while working as Orchard's director shows the serial structure to exist autonomously as a space for experimentation, that is, outside any single exhibition of a chapter's works—as if working within Orchard was chapter-like in its framing function (the chapter is often assumed to be synonymous with the public exhibition of Quaytman's work). One of the paintings from this period, *PAINTERS WITHOUT*

R. H. QUAYTMAN, *PAINTERS WITHOUT PAINTINGS AND PAINTINGS WITHOUT PAINTERS, CHAPTER 8*, 2005, silkscreen ink, gesso on wood, 20 x 20" / *MALER OHNE GEMÄLDE UND GEMÄLDE OHNE MALER, KAPITEL 8*, Siebdrucktinte, Gesso auf Holz, 51 x 51 cm.

PAINTINGS AND PAINTINGS WITHOUT PAINTERS, CHAPTER 8 (2006), is described by the work's subtitle: CHRISTIAN PHILIPP MÜLLER'S PICTURE OF ANDREA FRASER PERFORMING *MAY I HELP YOU*, AT ORCHARD IN FRONT OF LOUISE LAWLER'S PICTURE OF AN ANDY WARHOL PAINTING. The panels from 2006, as a group, focus on a 1966 slide projector piece by Dan Graham and a 2005 performance by Andrea Fraser revisiting *MAY I HELP YOU?* (1991).¹³⁾ Only one of these paintings was presented in the "Painters Without Paintings" exhibition.¹⁴⁾ In this work we see a performance still, taken by Müller, of Fraser shown from the back as she looks at a small cibachrome mounted on a museum box (a work by Louise Lawler titled *THE PRINCESS, NOW THE QUEEN*, 2005).¹⁵⁾

This square picture contains in its deceptively stable, classical form a complex unfolding of the rhetorical authority of the naturalized image through which, in the words of Craig Owens, the object "sensitizes us to the fact that the viewer's relation to a work of art is prescribed, assigned in advance by the representational system."¹⁶⁾ Quaytman has silenced Fraser's monologue and has made the artist over into an object (of the painter and viewer). We see Fraser as a figure caught in the act of beholding. In doing this, Quaytman has put Fraser's live discourse of social analysis, the spoken stream of theory of *MAY I HELP YOU?* (1991) in the wrong place, rendering it still for a moment as the subject of a static silkscreened painting. This presentation further depends on details that telegraph social meanings. Through the panel's tightly composed arrangement of Fraser's head and eyes which are held in relation to Lawler's Warhol portrait of Norway's Crown Princess Sonja, *PAINTERS WITHOUT PAINTINGS* says something about the notion that theory in the visual arts is subject to a physical enclosure by the body and bounded by a visual

field. Quaytman realized a number of panels of this photograph, treating it with a variety of patterned surface effects. I take this image of accumulated artist representations to formulate the following: The analyses and mediums that have been attributed to the activities of these artist-authors are not fixed, but rather constitute physical and conceptual movements of idea—between self and other, between forms crossed over by culture and positions within culture—in an ongoing, lateral and cyclical motion. As with Quaytman's work, the vocabulary is of repeated acts of collective and singular receiving, one after the other: look back, look away, look into. Only then does one partially see a way through.

1) Quaytman made twenty-nine works as part of *Distracting Distance*, Chapter 16, nine of which were included in the 2010 Whitney Biennial exhibition, curated by Francesco Bonami and Gary Carrion-Murayari, at the Whitney Museum of American Art, New York, February 25 – May 30, 2010. As with most chapters, a handful of singular hand-painted oil-on-wood paintings (Quaytman refers to these as "captions," $12\frac{3}{8} \times 12\frac{3}{8}$ inches or $12\frac{3}{8} \times 20$ inches) were included in the group of silkscreen ink, gesso on wood paintings (a few of these silkscreen on wood panels also included diamond dust or oil paint). In a statement on this chapter, Quaytman relates that "distracting distance" is taken from a line in a poem by Osip Mandelstam of 1932 – 1933, see "Distracting Distance, Chapter 16" in R. H. Quaytman, *Spine* (Berlin and New York: Sternberg Press, Kunsthalle Basel, Sequence Press, 2011), p. 279.

2) Quaytman is a keen observer of the work of Dan Graham. The two artists have been in dialogue for over two decades.

3) I use "overarching" and "serial" after the artist's own phrasing for the chapter, see Quaytman's text "Name" which appears on the cover of *Spine* (no pagination). Quaytman has written about the chapter as a method in *Spine* and in the published version of the lecture of 2006, "Allegorical Decoys" in R. H. Quaytman, *Allegorical Decoys* (Ghent: MER. Paper Kunsthalle, 2008), pp. 9–26. Quaytman's text "Dimension," also in *Spine*, describes the use of golden section ratios and consistent dimensions for the panels (no pagination).

4) In Hardy's task-based performance, BEAUTIFUL RADIATING ENERGY (2004), we see Hardy continually warm up, her white-clothed body positioned in front of and casting shadows onto a set of video projections that include contemporary images of popular culture, parades, and protests. We hear her shouting, "I am happy; I am here; I am hurt. I'm ready!"

5) Occasionally Quaytman's work is represented in group exhibitions by a single work, though the artist has realized chapters that consist of a single panel for group exhibitions.

6) The importance Quaytman places on the positioning of the viewer within the field of the painting and as a subject of address relates Quaytman's work to that of Jo Baer. Baer analyzes the traditional static position of modernist, formalist painting, "The

type of system one uses when remaining still implies a fixation, a concentration, that is different from what one gets when one is displaced ... A fixed image has no surprises and is a window that allows one to definitively fix an image in one position, and, by doing so, attain orgasm... This is not the way in which one looks at things and is not the way in which one experiences things." Jo Baer, "Traditional and Radical Painter: Excerpt from an interview with Serge Guilbaut and Michael Sgan-Cohen" (1974), in Baer, *Broadsides & Belles Lettres, Selected Writings and Interviews 1965–2010*, ed. Roel Arkesteijn (Amsterdam: Roma Publications, 2010), p. 81.

7) It should be noted that Quaytman begins the artist's text on *Distracting Distance*, Chapter 16, with further concern to subject and context: "Aside from its site-specific aspect, each chapter develops formal ideas about painting. This chapter thinks about distance, specifically, how to insert distance while maintaining abstraction's claim to the facts of proximity." *Spine*, p. 279.

8) Traditional hierarchies of artist and audience may also lessen, as Quaytman invites Hardy's contribution as a peer in the place of a model.

9) Among the notes presented within a design and text for a poster that Quaytman produced for the first publically exhibited chapter, *The Sun*, we read, "Geometry has an ambiguous reputation, associated as much with idiocy as with cleverness. At best there is something desperately uncommunicative about it, something more than a little removed from the rest of experience to set against its [sic] giant claim of truth." *The Sun*, Chapter 1, poster, 2001.

10) R. H. Quaytman, "Collection" in *Spine*, no pagination.

11) R. H. Quaytman, *Spine*, p. 375.

12) On May 11, 2005 the cooperatively organized Orchard gallery inaugurated its program of exhibitions, events, openings, screenings, discussions, and performances in a storefront on New York's Lower East Side with the clear idea of the experiment's end after three years.

13) Quaytman's emphasis in this chapter is on two artworks that Orchard produced and exhibited, Dan Graham's PROJECT FOR SLIDE PROJECTOR (1966/2005), only partially realized in 1966, and Andrea Fraser's MAY I HELP YOU? (1991/2005). Fraser's work was first presented at American Fine Arts Co. in New York in 1991 with actors performing a twenty-minute monologue Fraser wrote within an installation of Allan McCollum's PLASTER SURROGATES (1982/1991) realized with McCollum.

14) The exhibition "Painters Without Paintings and Paintings Without Painters," was organized by artist Gareth James at Orchard, New York (December 2005 – January 2006) and included works by BANK, Simon Bedwell, J. St. Bernard, Daniel Buren, lin Carpenter, Nicolás Guagnini, Jutta Koether, Michael Krebber, Lucy McKenzie, R. H. Quaytman, Blake Rayne, John Russell, Rena Spaulings, and Cheyney Thompson.

15) THE PRINCESS, NOW THE QUEEN is Warhol's 1982 portrait of Crown Princess Sonja photographed by Lawler in storage at the National Museum in Oslo.

16) Craig Owens, "Representation, Appropriation, and Power," (1982), in Owens, *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*, eds. Scott Bryson, Barbara Kruger, Lynne Tillman, and Jane Weinstock (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1992), p. 99.

Ein Akt mit Zigarette posiert im



Mehrere der neun Siebdrucke auf Holz, die das Werk *Distracting Distance, Chapter 16* (Irritierende Distanz, Kapitel 16) bilden – R. H. Quaytman schuf sie speziell für die Whitney-Biennale 2010 –, zeigen eine Frau, die im Raum auf der Nordseite im vierten Stock

RHEA ANASTAS ist Kunsthistorikerin und Mitbegründerin des Kunstraums Orchard in Mannhattans Lower East Side.

des Whitney Museum of American Art steht. Das gilt auch für *A WOMAN IN THE SUN – WITH EDGES* (Frau in der Sonne – mit Kanten, 2010).¹⁾ Die Aktaufnahme ist ganz unverblümt und zeigt die Frau in voller Grösse neben der schiefwinkligen Fensternische des von Marcel Breuer gestalteten Museums stehend. Das Licht vom Fenster her lässt Stirn, Profil und Hals deutlich hervortreten und beleuchtet Schlüsselbein

R.H. QUAYTMAN, *DISTRACTING DISTANCE, CHAPTER 16*, 2010, installation view at Whitney Museum of American Art, New York / IRRITIERENDE DISTANZ, KAPITEL 16, Installationsansicht.

R.H. QUAYTMAN, *DISTRACTING
DISTANCE, CHAPTER 16 (K8 HARDY)*,
2010, silkscreen ink, gesso on wood,
20 x 32 ³/₈" / *IRRITIERENDE DISTANZ,
KAPITEL 16 (K8 HARDY)*, Siebdruck-
tinte, Gesso auf Holz, 51 x 82,2 cm.



Whitney Museum

und Brüste der Frau. Ein winziger weiss leuchtender Zylinder lässt die Zigarette errahnen, die sie in der Hand hält. Zigarette und Schambein besetzen das Bildzentrum. Der Akt ist ein vertikaler Kontrapunkt innerhalb des breitformatigen Bildes (62,9 x 101,6 cm), eine aufrechte leibhafte Präsenz in einem weiten Raum. Das Bild zeigt eine Reihe verkürzter und ins Zweidimensionale projizierter Abbildungen der Fensternische und des Tageslichteinfalls im Raum des Whitney Museums, in welchem die Gruppe der neun Bilder zum ersten Mal präsentiert wurde. Quaytmans Vokabular der mehrfachen Ebenen und ausgewogenen Gestaltung nimmt zum Teil Bezug auf die formale und kulturelle Aufgabe der Architektur, neue Blickwinkel und Raumeinheiten zu schaffen. Das Fenster und das photographische Siebdruckbild, durch das wir *A WOMAN IN THE SUN – WITH EDGES* sehen, sind Sucher des Raumes «innerhalb» des Bildes. Das Werk ist auch eine Studie über die Verwandlung von Architektur in zweidimensionale Ansichten von Medien oder Inhalten, eines Fensters oder Bildschirms.²⁾

Der offenen Qualität des «Hineinschauens» in *A WOMAN IN THE SUN – WITH EDGES* stehen andere Arbeiten aus der Biennale-Werkgruppe entgegen. Ei-

nige Tafeln zeigen dreifarbige vertikale Muster und zweidimensionale geometrische Wiedergaben eines Schaumstoffmodells, das die Künstlerin vom gleichen Raum des Whitney Museums anfertigte, während andere lediglich optisch pulsierende Linien aufweisen. In diesen Bildern von hoher abstrakter Intensität lässt eine leichte Neigung perspektivische Projektionen des Ausstellungsraums und des Breuer-Fensters anklingen. Trotzdem wird das Auge in diesen Bildern eher von seinen perspektivischen Sehgewohnheiten abgebracht und zu einem wilderen Sehen verführt, das abwechselnd überreizt und abgeblockt wird.

Der Akt in *A WOMAN IN THE SUN – WITH EDGES* ist für mich der Schlüssel zum Bild. Achtet man darauf, wie der Ausstellungsraum in diesem Bild verkörpert ist, wird Quaytmans künstlerisches Konzept des Kapitels – eine serielle Struktur oder ein allumfassendes Ordnungsprinzip mit entsprechend regelmässigen Massvorgaben für alle Bildtafeln, das die Künstlerin seit 2001 verwendet – auch hier zumindest teilweise erkennbar.³⁾ Von Anfang an zieht die Frau im Sonnenlicht die Blicke auf sich. Die Sehstrahlen, die uns zu ihr hinführen und zeigen, wie sie sich von unserem Blick abwendet, sind entscheidend; sie struk-



R.H. QUAYTMAN, ARK, CHAPTER 10 (RHEA ANASTAS INTO PURPLE), 2008, silkscreen ink, gesso on wood, 20 x 20" / ARCHE, KAPITEL 10 (RHEA ANASTAS INS ROSA), Siebdrucktinte, Gesso auf Holz, 51 x 51 cm.

turieren die Beziehungen. Das «Innere» des Bildes, das der Akt einnimmt, ist komplexer, als es auf den ersten Blick scheinen mag. Quaytman entlehnt ihr Aktmotiv dem bekannten Bild *A WOMAN IN THE SUN* (1961) des Amerikaners Edward Hopper, das – wie das Breuer-Fenster auch – in der Öffentlichkeit längst zum festen Bestandteil der Identität des Whitney Museums avanciert ist. Hoppers Gemälde umreisst ein bestimmtes psychologisches Umfeld: ein Schlafzimmer, in dem eine nackte Frau posiert, ein sonnendurchfluteter Innenraum, dessen äussere Umgebung wir nur in der Ferne durch ein vorhangverhangenes Fenster erspähen. Hoppers Szene entstammt dem Privatbereich des Künstlers und ist zur individuellen Betrachtung in einer Galerie oder einem Museum gedacht.

Quaytman dagegen hat die Künstlerin K8 Hardy im öffentlichen Ausstellungsraum des Whitney Museums posieren lassen.⁴⁾ In Hardys photographischer Arbeit und ihren *Fashionfashion*-Magazinen spielen Posen eine zentrale Rolle; Hardys Anwesenheit in dieser zeitgenössischen Ansicht eines Aktes verändert und verjüngt das Verhältnis von Geschlecht und Blick im Rollenbild des Modells. Der Zeitpunkt des Modellstehens ist ebenfalls ein Störfaktor. Wenn der Betrachter in ebendem Raum, in dem das Modell für die Kamera posierte, vor dem fertigen Bild steht, ist ihm klar, dass die Modellsitzung vor der Hängung

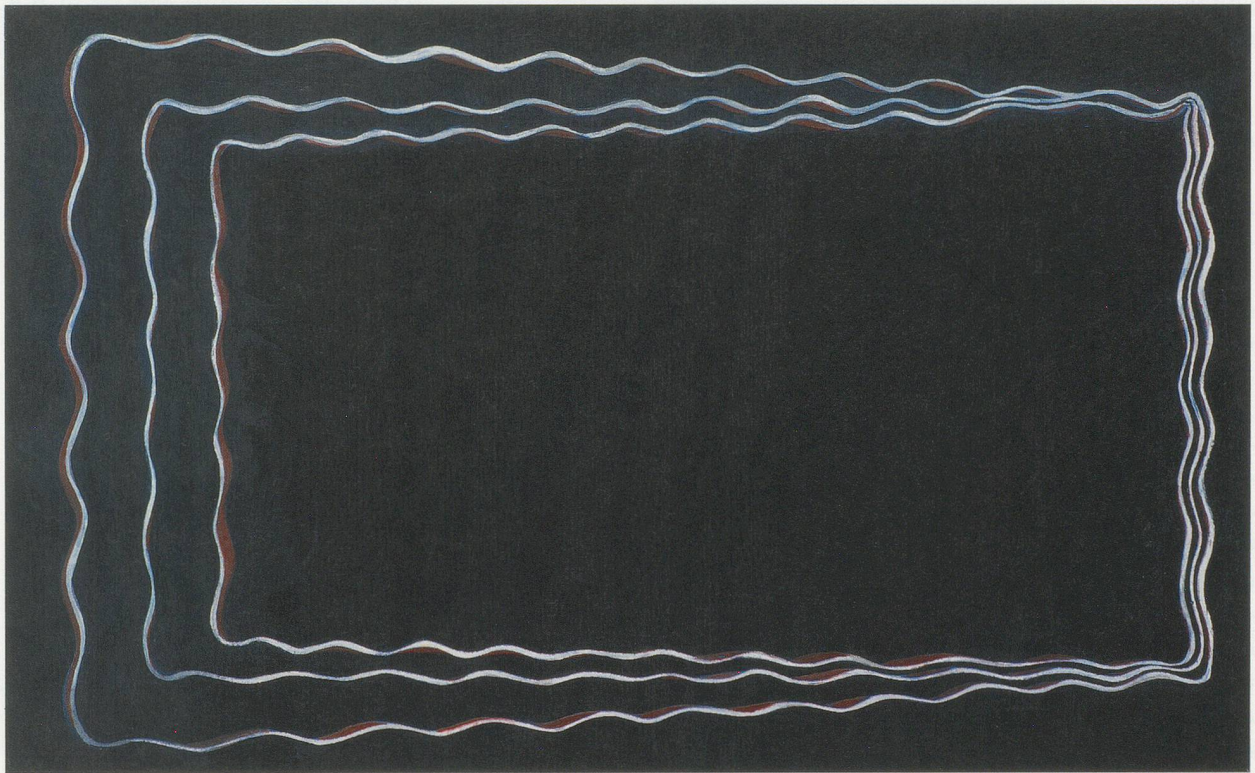
der Bilder stattgefunden haben muss. Die Photographie dieser Szene wurde digital bearbeitet und für den Siebdruck auf der kreidegrundierten Holztafel auf eine Folie übertragen. Das Modellstehen vor der Kamera fand also in zeitlicher Distanz zu unserem Gleichzeitig-mit-dem-Bild-in-einem-Raum-Sein statt, es war eine private Verabredung der beiden Künstlerinnen im Museum, als sollte der öffentliche Ausstellungsraum mit dem privaten, häuslichen Raum gekreuzt werden.

Der empirische Aspekt von Quaytmans Bildern intensiviert das Erlebnis des Betrachters vor dem Bild. Die materielle Beschaffenheit der Oberflächen ist für dieses Erfahren-durch-Erleben genauso zentral wie die Platzierung der Objekte innerhalb einer Serie oder Gruppe, da jedes einzelne Werk durch die konkrete Abfolge, Anordnung und Hängung einen narrativen Kontext erhält.⁵⁾ Andererseits spielt diese Logik von Zusammenhang und individueller Identität auch innerhalb jedes einzelnen Bildes. So erstrecken sich beispielsweise die vertikalen Bänder der in Öl gemalten, eng aneinanderliegenden braunen Streifen am rechten Rand von *A WOMAN IN THE SUN – WITH EDGES* über die gesamte Höhe des Bildes. Sie bilden eine Trapezform, die sich bis zum anderen Bildrand erstreckt und verjüngt. Die Streifen greifen die konischen Kanten des Bildträgers von *A WOMAN IN THE SUN – WITH EDGES* auf und widerspiegeln das in die Wand eingelassene Volumen des Breuerfensters. Besonders deutlich kommt das im Siebdruckbild der Aufnahme des Fensters zum Ausdruck, das die Tiefendimension des Bildes zunichtet macht. Zugleich umschliessen diese gemalten Streifen die Figur der Frau und beschneiden sie an Kopf und Füßen.⁶⁾

Quaytmans Ordnungsprinzip des Kapitels reduziert die verwendeten Strukturen und Konzepte nicht zu einem blossen Set von Arbeitsprinzipien

oder zur Folie einer Vernunftordnung, sondern hebt die eigentlichen Sujets der Arbeit besonders hervor – die für die Arbeit photographierten Bilder, Figuren, Situationen, aber auch Archivfragmente: die Dinge und Ideen, von denen die Gemälde handeln. Die Künstlerin bringt diese Sujets gewöhnlich mit einem Aspekt des Kontexts oder Ausstellungsortes in Verbindung, mit dem Ort oder der Institution, wo das Werk gezeigt werden soll, oder mit der kuratorischen Idee oder Sprache, die der Präsentation im Rahmen einer Gruppenausstellung zugrunde liegt.⁷⁾ Und dennoch, indem das Kapitel das Kunstwerk als noch nicht abgeschlossene Serie oder Gesamtwerk anspricht, verweist es uns an einen Ursprung oder Ort im Schaffen der Künstlerin, der jenseits jedes spezifischen Ausstellungsrahmens oder Rezeptionsereignisses in ihrer Künstlerkarriere liegt. Die Idee

des Ganzen übersteigt jeden seiner Teile. Angesichts der Arbeit *A WOMAN IN THE SUN – WITH EDGES* wird der Betrachter in vielfältige Momente der Entstehung und Rezeption des Werks verstrickt, die auf einer ebenso vielfältigen Urheberschaft beruhen, zu der die anderen namentlich bekannten Künstlerinnen und Künstler gehören, aber auch der Betrachter, dessen Standort den Raum des Gemäldes mit definiert.⁸⁾ Entsprechend verbindet sich der Ausstellungsraum im Whitney mit seiner Spiegelung in der photographierten Szene auf dem Bild, um dann wieder in den Hintergrund zu treten und sich vom Werk zu lösen. Innerhalb der seriellen Gruppe des Kapitels können einzelne Bilder sich wiederholen, variieren, eine Atmosphäre beschwören und allgemein in irgendwelchen Dingen aufgehen – in Sichtlinien etwa, die soziale Beziehungen aufzeigen – und so



R.H. QUAYTMAN, *DISTRACTING DISTANCE, CHAPTER 16*, 2010, oil on wood, 12 ³/₈ x 20" /

IRRITIERENDE DISTANZ, KAPITEL 16, Öl auf Holz, 31,5 x 51 cm.

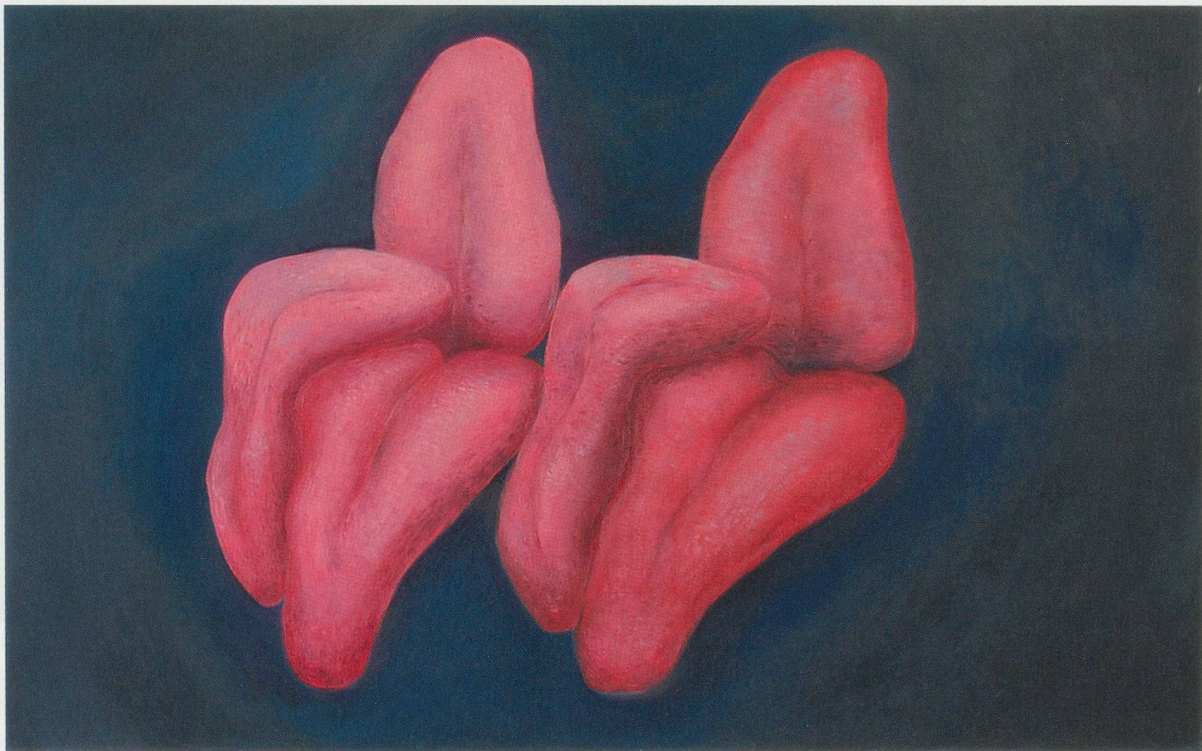
gleichsam ihren Beitrag zu den eigentlichen Sujets, Themen und Ideen des jeweiligen Kapitels leisten.

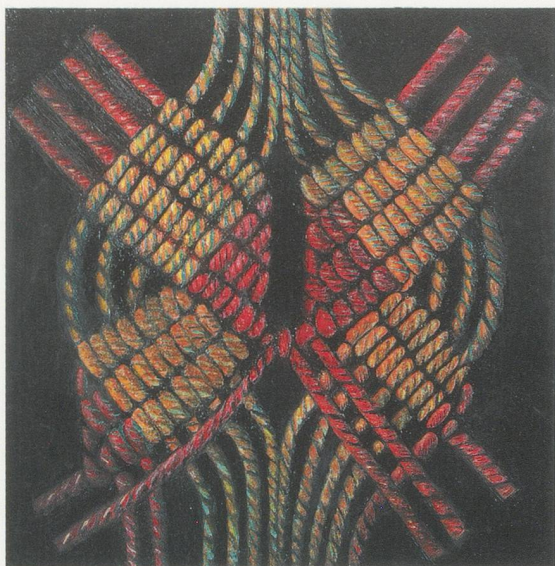
Quaytmans Werk kann durch dieses Bildvokabular der Komposition von Teilen oder Segmenten erschlossen werden – durch eine Logik der materiellen Unterteilungen und Verbindungen dieser Teile – Verbindungen, die trotz des Ordnungsprinzips Kapitel tatsächlich als Trennungen oder Öffnungen innerhalb eines sozialen oder linguistischen Systems existieren können. Im Kapitel und seinem Anspruch steckt eine stillschweigende Unvollständigkeit, die man durchaus mit der zweiten entscheidenden systematischen Ausdrucksform in Quaytmans Kunst vergleichen kann: der Geometrie.⁹⁾ In Äusserungen und Vorträgen hat die Künstlerin gern den relationalen Aspekt des Kapitels unterstrichen: «Eine Antwort, die uns die Serialität liefert, ist die der elementaren

Lesbarkeit ausserhalb der Grenzen der individuellen Einheit.»¹⁰⁾ Und: «Wenn ich Bilder mache, sind es für mich in erster Linie Bilder, die neben andere Bilder gestellt werden können.»¹¹⁾

In kritischen Schriften zum Werk der Künstlerin ist häufig zu lesen, Quaytmans Kunst sei eine Art post-medien-spezifische Malerei. Diese Argumente setzen den Diskurs über die aktuelle theoretische Leistung des Kunstwerkes selbst, während sie die geschichtlichen, theoretischen, narrativen und archivierten Autoritäten und Systematisierungen zementieren. Im Gegensatz dazu wäre zu wünschen, dass Quaytmans Kunst als Experiment mit diesen Autoritäten und ihren Thesen verstanden würde. Meiner Ansicht nach kann Quaytmans Rolle so gesehen werden, dass sie sich gegenüber fachspezifischen Diskursen unabhängig gibt, insbesondere wo es um

R.H. QUAYTMAN, IAMB, CHAPTER 12, 2008, oil on wood, 12 $\frac{3}{8}$ x 20" / JAMBUS, KAPITEL 12, Öl auf Holz, 31,5 x 51 cm.





R. H. QUAYTMAN, *POINT DE GAZE, CHAPTER 23*, 2012,
oil on wood, $12 \frac{3}{8} \times 12 \frac{3}{8}$ " / *POINT DE GAZE*, Öl auf
Holz, 31,5 x 31,5 cm.

bestehende Kategorisierungsbegriffe und institutionelle Zugehörigkeiten geht. Ein wichtiger Beleg für diese Interpretation findet sich in der mehr als dreijährigen Tätigkeit bei Orchard, der Künstlergalerie, zu deren zwölf Mitgliedern Quaytman und ich gehörten.¹²⁾ Die Gruppe von Kapiteln, die Quaytman während ihrer Zeit als Direktorin von Orchard geschaffen und ausgestellt hat, zeigt deutlich, dass die serielle Struktur als autonomer Experimentierraum unabhängig von der konkreten Ausstellung der Werke eines Kapitels existiert, als wäre die Arbeit innerhalb von Orchard in ihrer strukturellen Funktion selbst kapitelartig gewesen (das Kapitel wird gern mit der öffentlichen Präsentation von R.H. Quaytmans Werk gleichgesetzt). Eines der Bilder aus dieser Periode, *PAINTERS WITHOUT PAINTINGS AND PAINTINGS WITHOUT PAINTERS, CHAPTER 8* (Maler ohne Bilder und Bilder ohne Maler, Kapitel 8, 2006), wird durch seinen Untertitel näher umschrieben: *CHRISTIAN PHILIPP MÜLLER'S PICTURE OF ANDREA FRASER PERFORMING MAY I HELP YOU, AT ORCHARD IN FRONT OF LOUISE LAWLER'S PICTURE OF AN ANDY WARHOL*

PAINTING (Christian Philipp Müllers Bild von Andrea Fraser während ihrer Performance *May I Help You*, bei Orchard vor Louise Lawlers Photo eines Gemäldes von Andy Warhol). Die Tafeln von 2006 kreisen um eine Diaprojektion von Dan Graham aus dem Jahr 1966 und eine Performance von Fraser aus dem Jahr 2005, welche die genannte Performance, *MAY I HELP YOU* von 1991 wieder aufnimmt.¹³⁾ Nur eines dieser Bilder war in der Ausstellung «Painters Without Paintings» (Maler ohne Bilder) präsentiert worden.¹⁴⁾ Es zeigt eine Standaufnahme aus der Performance: Müllers Photo zeigt Fraser von hinten, wie sie einen kleinen, auf einen Keilrahmen aufgezogenen Cibachrome-Print Louise Lawlers betrachtet (*THE PRINCESS, NOW THE QUEEN* – Die Prinzessin, heute Königin, 2005).¹⁵⁾ Das quadratische Bild enthält in seiner täuschend stabilen, klassischen Form eine komplexe Entfaltung der rhetorischen Autorität des naturalisierten Bildes, durch die das Objekt uns laut Craig Owens dafür sensibilisiert, «dass die Beziehung des Betrachters zum Kunstwerk vorgegeben und ihm durch das Darstellungssystem von vornherein zugewiesen ist».¹⁶⁾ Quaytman hat Frasers Monolog erstickt und die Künstlerin in ein Objekt (der Malerin und des Betrachters) verwandelt. Wir sehen Fraser als eine beim Betrachten festgehaltene Figur. So hat Quaytman Frasers gesellschaftsanalytische Orientierung, ihren in *MAY I HELP YOU?* gesprochenen «Theoriestrom», buchstäblich ausser Kraft gesetzt, indem sie ihn zum stummen Gegenstand eines Siebdruckbildes machte. Die Präsentation baut zudem auf Details, die gesellschaftliche Informationen vermitteln. Durch die streng komponierte Anordnung von Frasers Kopf und Augen in Bezug auf Lawlers Wiedergabe von Warhols Porträt der norwegischen Kronprinzessin Sonja sagt *PAINTERS WITHOUT PAINTINGS* etwas über die Vorstellung aus, dass in den bildenden Künsten jede Theorie durch den Körper physisch begrenzt und an ein bestimmtes Sichtfeld gebunden sei. Quaytman schuf mehrere Bildtafeln von dieser Photographie und versah sie mit unterschiedlichen Flächenmustern und -effekten. Ich nehme dieses Bild mit seiner Anhäufung von Künstlerdarstellungen zum Anlass, um etwas zu formulieren wie: Die Analysen und Medien, die man dem Wirken dieser Künstler-Autoren zuschrieb, sind nichts Feststehen-



des, sondern stellen vielmehr physische und konzeptuelle Entwicklungen von Ideen dar – zwischen dem Ich und dem anderen, zwischen Formen, die sich mit der Kultur und kulturellen Positionen kreuzen – in einer fortwährenden, lateralen und zyklischen Bewegung. Wie in Quaytmans Kunst besteht das Vokabular aus wiederholten Akten eines kollektiven und individuellen Rezipierens, eines nach dem anderen: Schau zurück, schau weg, schau hinein. Nur dann erblickst du ein Stück Weg im Dickicht.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Quaytman schuf für *Distracting Distance, Chapter 16* neunundzwanzig Bilder, neun davon waren an der Whitney Biennale 2010 ausgestellt. Francesco Bonami und Gary Carrion-Murayari waren die Kuratoren der Schau, die vom 25. Februar bis 30. Mai im New Yorker Whitney Museum of American Art zu sehen war. Wie in den meisten «Kapiteln» waren den Siebdrucken auf kreidegrundiertem Holz auch eine Handvoll handgemalte Unikate in Öl auf Holz beigelegt (Quaytman bezeichnet diese Arbeiten im Format 31,4 x 31,4 cm oder 31,4 x 50,8 cm als «Bildlegenden»). Einige der Siebdrucktafeln waren auch mit Diamantstaub oder Ölfarbe bearbeitet. In ihrem Kommentar zu diesem Kapitel erzählt Quaytman, dass sie die Wendung «distracting distance / irritierende Distanz» einem Gedicht von Ossip Mandelstam verdanke. Siehe «Distracting Distance, Chapter 16», in: R. H. Quayt-

R. H. QUAYTMAN, *DISTRACTING DISTANCE*,
CHAPTER 16 (K8 HARDY), 2010, oil, silkscreen ink,
gesso on wood, 20 x 20" / IRRITIERENDE DISTANZ,
KAPITEL 16 (K8 HARDY), Öl, Siebdrucktinte, Gesso
auf Holz, 51 x 51 cm.

man, *Spine*, Sternberg Press, Kunsthalle Basel & Sequence Press, 2011, S. 279. (Es handelt sich um das Gedicht «Ein kaltes Frühjahr» vom Mai 1933. In der zitierten engl. Übersetzung findet sich die Wendung «distracted distance». In der deutschen Übersetzung von Ralph Dutli lautet die Zeile: «Und immer noch so schön der weit verstreute Raum». Anm. d. Übers.)

2) Quaytman beobachtet Dan Grahams Schaffen sehr genau. Die beiden Künstler stehen seit über zwei Jahrzehnten im Dialog miteinander.

3) Ich verwende «allumfassend» (overarching) und «seriell» (serial) entsprechend der eigenen Wortwahl der Künstlerin für dieses Kapitel, siehe Quaytmans Text «Name» auf dem Umschlag von *Spine*. Quaytman hat sich über das Kapitel als Methode in *Spine* und auch in der publizierten Version des Vortrags «Allegorical Decoys» von 2006 geäußert, siehe R. H. Quaytman, *Allegorical Decoys*, MER. Paper Kunsthalle, 2008, S. 9–26. Quaytmans Text «Dimension», ebenfalls in *Spine*, beschreibt die Verwendung des Goldenen Schnitts und einheitlicher Masse für die Bildtafeln (ohne Seitenzahl).

4) In Hardys aktionsorientierter Performance *Beautiful Radiating Energy* (Schöne strahlende Energie, 2004) sieht man Hardy beim Aufwärmen; ihr weiss gekleideter Körper bewegt sich vor einer Reihe von Videoprojektionen und wirft seinen Schatten auf sie. Auf den Videobildern sind zeitgenössische Popkultur-, Demonstrations- und Protest-Bilder zu sehen. Und man hört sie (auf Englisch) schreien: «Ich bin glücklich; ich bin da; ich bin verletzt. Ich bin bereit!»

5) Gelegentlich werden in Gruppenausstellungen einzelne Werke Quaytmans aus dem Kontext gerissen präsentiert, obwohl die Künstlerin für Gruppenausstellungen besondere Kapitel geschaffen hat, die nur aus einer Bildtafel bestehen.

6) Die Bedeutung, die Quaytman dem Betrachter als Adressat sowie seiner Position im Bildraum beimisst, verbindet ihre Kunst mit jener von Jo Baer. Baer analysiert die traditionelle statische Position der formalen Malerei der Moderne: «Die Art von System, die man anwendet, wenn man stillsteht, bedingt eine Fixierung, eine Konzentration, aus der sich etwas anderes ergibt, als wenn man sich bewegt ... Ein statisches Bild birgt keine Überraschungen und ist ein Fenster, das uns erlaubt, ein Bild definitiv in einer bestimmten Position festzuhalten und dadurch zum Orgasmus zu gelangen ... So betrachtet man die Dinge aber nicht wirklich und man erlebt sie auch nicht so.» Jo Baer, «Traditional and Radical Painter. Excerpt from an interview with Serge Guilbaut und Michael Sgan-Cohen» (1974), in Jo Baer, *Broadsides &*

Belles Lettres, Selected Writings and Interviews 1965–2010, hg.v. Roel Arkesteijn, Roma Publications, Amsterdam 2010, S. 81.

7) Es gilt zu beachten, dass Quaytman ihren Künstlertext zu *Distracting Distance*, Chapter 16, mit einem weiteren Gedanken zum Thema «Subjekt und Kontext» beginnt: «Abgesehen vom ortsspezifischen Aspekt werden in jedem Kapitel formale Ideen zur Malerei entwickelt. Im ersten Kapitel geht es um Distanz, insbesondere darum, wie sich Distanz herstellen und gleichzeitig der Anspruch der Abstraktion auf faktische Nähe aufrechterhalten lässt.» *Spine*, S. 279.

8) Das traditionelle Gefälle zwischen Künstler und Publikum dürfte sich auch dadurch mildern, dass Quaytman Hardy als ebenbürtige Kollegin zur Mitwirkung auffordert und nicht bloss als Modell.

9) In den Anmerkungen im Rahmen eines Entwurfs und Texts für ein Plakat, das Quaytman für ihr erstes öffentlich ausgestelltes Kapitel, *The Sun*, schuf, steht zu lesen: «Die Geometrie hat einen zwiespältigen Ruf, da sie sowohl mit Dummheit wie mit Klugheit in Verbindung gebracht wird. Im besten Fall hat sie etwas verzweifelt Unkommunikatives, das mehr als nur ein bisschen von der üblichen Erfahrung entfernt ist und deren gewaltigem Wahrheitsanspruch entgegengesetzt werden kann.» *The Sun*, Chapter 1, Plakat, 2001 (Zitat aus dem Engl. übers.).

10) Quaytman, «Collection», in: *Spine*, unpaginiert.

11) Quaytman, *Spine*, S. 375.

12) Am 11. Mai 2005 startete die genossenschaftlich organisierte Orchard Gallery ihr Programm mit Ausstellungen, Veranstaltungen, Vernissagen, Filmvorführungen, Diskussionen und Performances, in einem Laden an der Lower East Side in New York mit der klaren Vorgabe, dass das Experiment nach drei Jahren enden sollte.

13) Quaytman legt in diesem Kapitel den Schwerpunkt auf zwei Werke, die von Orchard produziert und ausgestellt wurden: Dan Grahams 1966 nur teilweise realisiertes PROJECT FOR SLIDE PROJECTOR (Projekt für Diaprojektor, 1966/2005) und Andrea Frasers MAY I HELP YOU? (Kann ich Ihnen/Dir helfen?, 1991/2005). Frasers Werk wurde erstmals 1991 bei American Fine Arts Co. in New York präsentiert, mit Schauspielern, die einen 20-minütigen Monolog aufführten, den Fraser im Rahmen einer zusammen mit Allan McCollum realisierten Installation von dessen PLASTER SURROGATES (Gipssurrogate, 1982/1991) geschrieben hatte.

14) Die Ausstellung «Painters Without Paintings and Paintings without Painters» wurde vom Künstler Gareth James bei Orchard in New York organisiert (Dezember 2005 bis Januar 2006) und umfasste Arbeiten von BANK, Simon Bedwell, J. St. Bernard, Daniel Buren, Merlin Carpenter, Nicolás Guagnini, Jutta Koether, Michael Krebber, Lucy McKenzie, R.H. Quaytman, Blake Rayne, John Russell, Reena Spaulings und Cheyney Thompson.

15) THE PRINCESS, NOW THE QUEEN ist Warhols Porträt der Kronprinzessin Sonja von Norwegen aus dem Jahr 1982. Louise Lawler fotografierte es im Magazin des Nationalmuseums in Oslo.

16) Craig Owens, «Representation, Appropriation, and Power» (1982), in Owens, *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*, hg. v. Scott Bryson, Barbara Kruger, Lynne Tillman und Jane Weinstock, University of California Press, Berkeley und Los Angeles 1992, S. 99. (Zitat im Text aus dem Engl. übers.)

EDITION FOR PARKETT 90

R. H. QUAYTMAN

PROCLITIC, 2012

Lithographic print on stainless steel plate,
20 x 12 1/2 x 1/8", 3 lb, printed by Derrière L' Étoile Studio, New York.
Ed. 35/XX plus 3 PP, signed and numbered.

Farblithographie auf Edelstahl-Platte,
50 x 31,5 x 0,3 cm, 1,5 kg, gedruckt bei Derrière L'Etoile Studio, New York.
Auflage 35/XX, plus 3 P.P., signiert und nummeriert.

