

Zeitschrift:	Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern
Herausgeber:	Parkett
Band:	- (2012)
Heft:	91: Yto Barrada, Nicole Eismann, Liu Xiaodong, Monika Sosnowska
Rubrik:	[Collaborations] : Yto Barrada, Nicole Eisenman, Liu Xiaodong, Monika Sosnowska

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: 05.02.2026

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

Y
T
O
B
A
R
A
D
A
N
I
C
O
L
E
E
I
S
E
N
M
A
N

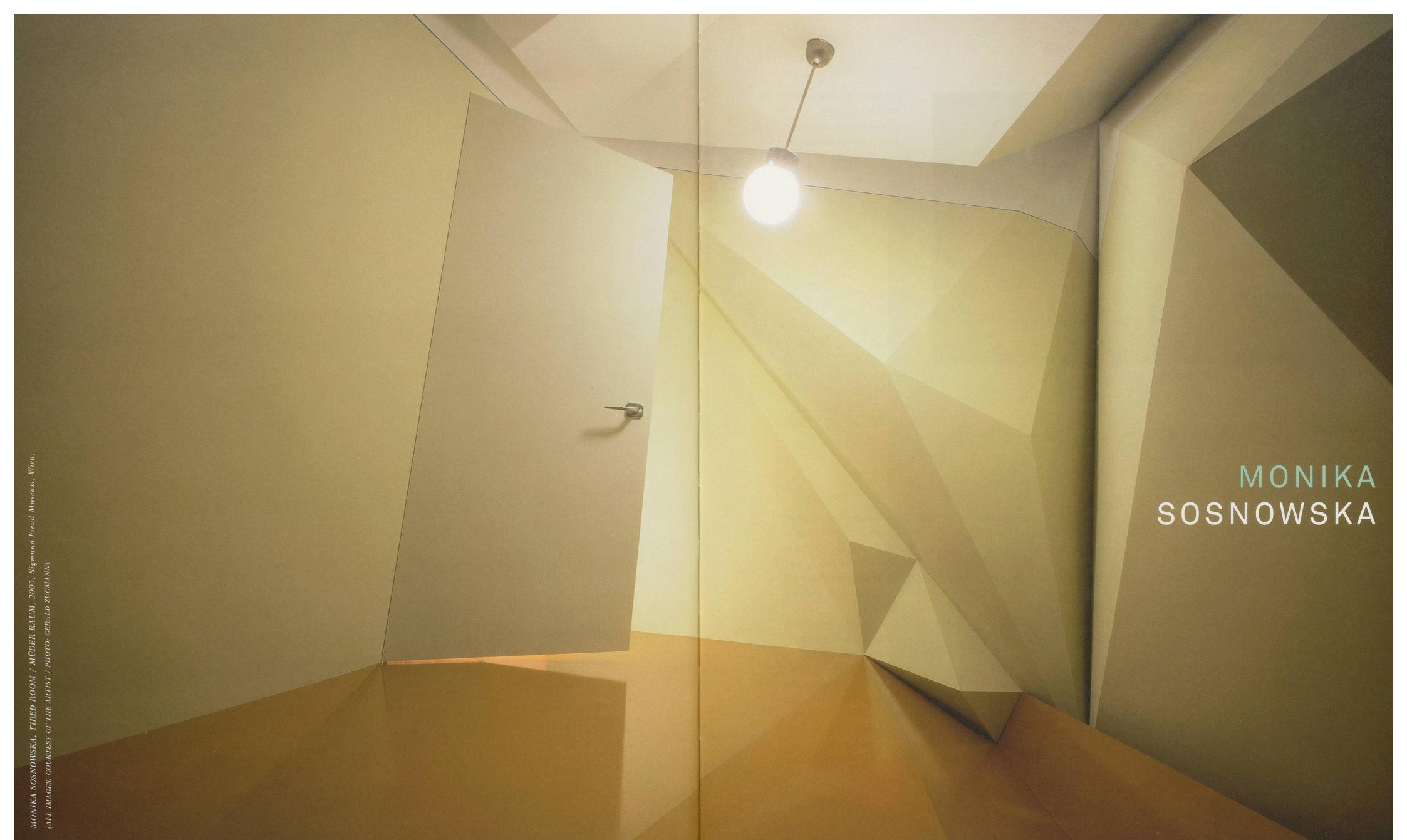
Born 1971 in Paris, lives
and works in Tangier
and New York.
Geboren 1971 in Paris,
lebt und arbeitet in
Tanger und New York.

Born 1965 in Verdun,
France, lives and works
in New York.
Geboren 1965 in Verdun,
Frankreich, lebt und
arbeitet in New York.

L
I
U
X
I
A
O
D
O
N
G
S
O
S
N
O
W
S
K
A

Born 1963 in Liaoning
Province, China, lives and
works in Beijing.
Geboren 1963 in der Provinz
Liaoning, China, lebt und
arbeitet in Beijing.

Born 1972 in Ryki,
Poland, lives and works
in Warsaw.
Geboren 1972 in Ryki,
Polen, lebt und arbeitet
in Warschau.



MONIKA
SOSNOWSKA



MONIKA SOSNOWSKA, UNTITLED /
OHNE TITEL, 2006,
Sprengel Museum, Hannover.
(PHOTO: MONIKA SOSNOWSKA)

Parasites

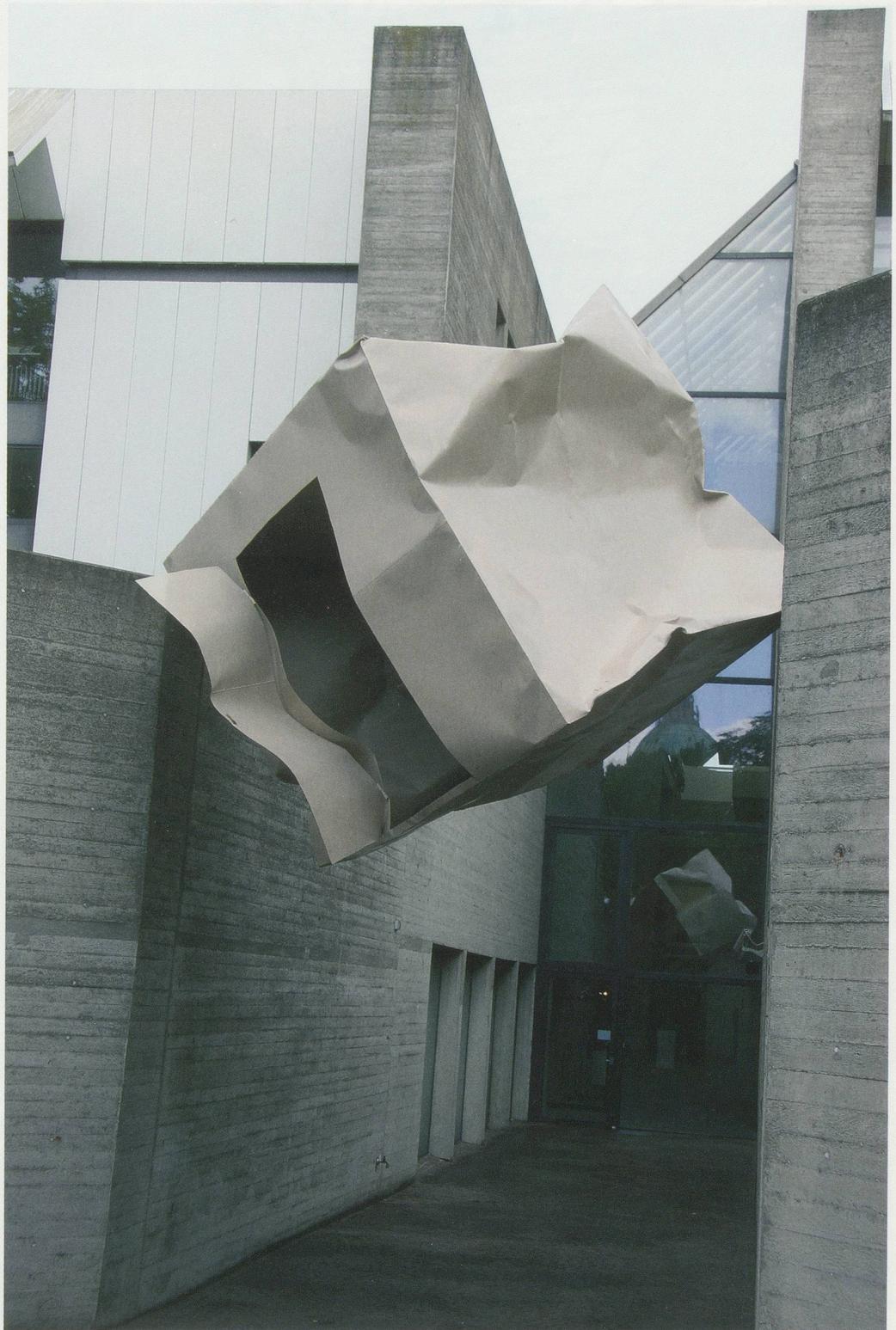
BRIAN DILLON

"The ancients built Valdrada on the shores of a lake, with houses all verandas one above the other, and high streets whose railed parapets look out over the water. Thus the traveller, arriving, sees two cities: one erect above the lake, and the other reflected upside down."¹⁾ So writes Italo Calvino in his 1972 novel *Invisible Cities*, in which Marco Polo recounts to the aged Kublai Khan his travels to various implausible settlements, among them this doubled city bisected at the waterline. Valdrada, in fact, presents a quite straightforward duality compared with others of Calvino's hybrid litany. It seems that none of these cities

is quite itself; rather each effects a complex relation between competing spaces and times. There is Sophronia, made of two half-cities; Laudomia, which is three in one: the cities of the living, the dead, and the unborn; and the metropolis of Chloe, where all who move through its streets are strangers to each other.

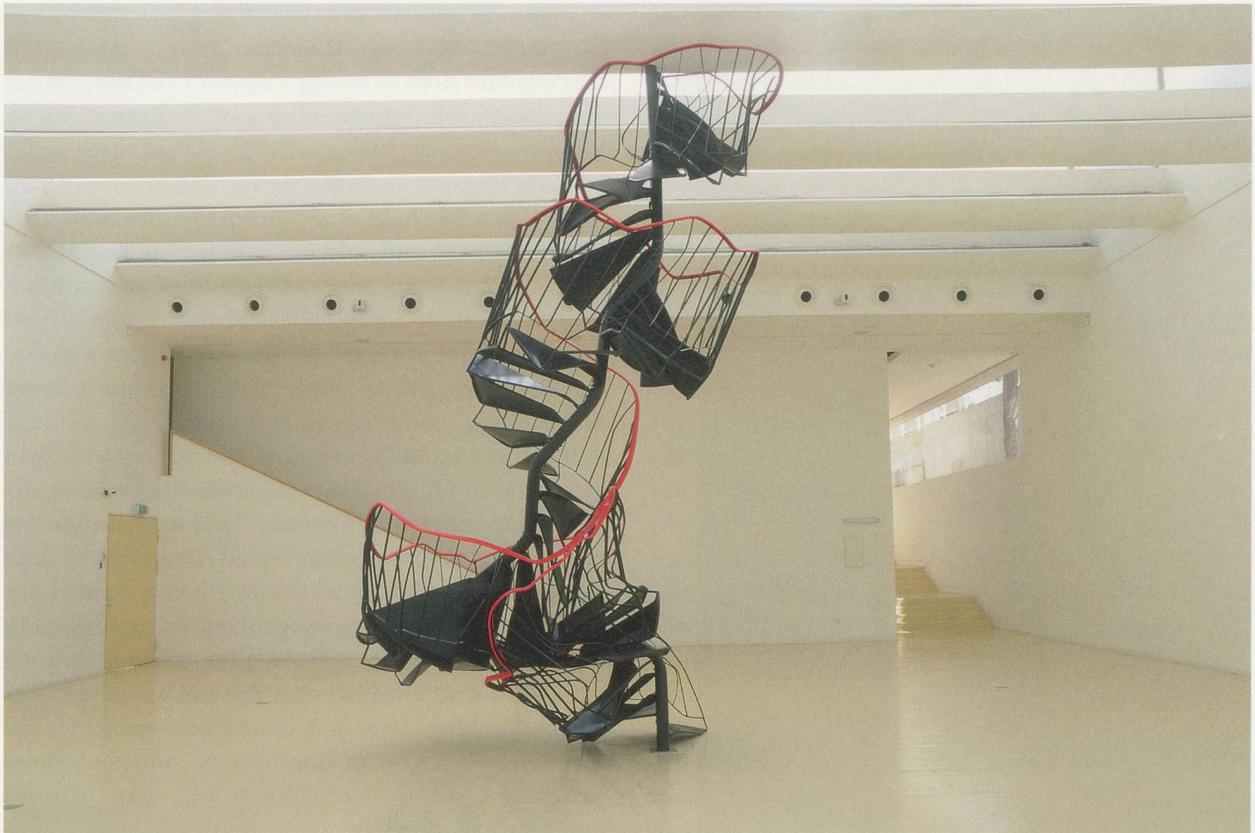
Calvino's imaginary towns are indeed wondrous constructions—but is this not, in truth, how we experience any real city, whether the place of one's birth that one knows like one's own body, or a city unveiled for the first time, subject to desire and perhaps unease? All cities are places of more or less unsettling cohabitation between historical periods, architectural styles, and the economic and social disjunctions that can make whole districts or communities—alternative cities to our own—quite invisible to us. We

BRIAN DILLON is UK editor of *Cabinet* magazine and Tutor in Critical Writing at the Royal College of Art, London. His books include *I Am Sitting in a Room*, *Ruins*, and *Sanctuary* (all 2011).





MONIKA SOSNOWSKA, *THE STAIRCASE / DIE TREPPE*, 2010, K21, Düsseldorf. (PHOTO: MONIKA SOSNOWSKA)



MONIKA SOSNOWSKA, *THE STAIRWAY / DIE TREPPE*, 2010, Herzliya Museum of Contemporary Art. (PHOTO: YIGAL PARDO)

may find ourselves standing in, or strolling through, several of these cities at once: They don't just abut one another but live and breathe in the same space.

The art of Monika Sosnowska, who has lived in Warsaw since 2000, reminds us—in ways that veer between the austere and the baroque—that a city or a building or even a single room is never one thing entirely but is invaded and traversed by many “mental spaces” (as she puts it) at the same time. One could say that Warsaw, a city that in the past half-century has been comprehensively, if chaotically, imagined and reimagined, is an especially knotty instance of Calvino’s fantastical, involuted city. Postwar reconstruction, Communist-era architecture, post-Communist erasure and masking of the recent past: All of these make of the city a rich and strange resource for the

artist’s rigorous architectural fantasias. But Sosnowska’s is also an art of transhistorical, maybe universal, valence—she asks us to see anew the City, the Room, the Corridor, and many other fundamental elements of our lives in space, even as she draws on the most specific and contingent sources.

Among the names that Sosnowska has given to her way of seeing, or inhabiting, these overlapping spaces is a certain sort of parasitism. At her work’s most dramatic, one building erupts into another, and not without a degree of violence to both. Consider her 1:1 (2007), an intervention at the Venice Biennale, later reconstructed for an exhibition at the Schaulager, Basel, in 2008. Into the pristine white interior of the 1930s pavilion, Sosnowska squeezed the metal framework—painted black, so that it also



MONIKA SOSNOWSKA, THE BALUSTRADE /
DIE BALUSTRADE, 2009, Captain Petzel, Berlin.
(PHOTO: ROMAN MÄRZ)

looked drawn on the blank walls—of a Communist-period Polish apartment block. The thing seemed both monstrous and frail: buckling as it hunkered into its new setting, or possibly straining to escape. “It should look as if two buildings have been constructed in the same space,” said Sosnowska, “and have to live in symbiosis, or rather to parasite on each other.”²⁾

At times, her parasites seem to insinuate or secrete themselves into the host building, rather than aggressively colonize it. At the Sprengel Museum, Hanover, in 2006, a cubic volume made of steel but looking as though it were crumpled paper or card, was perched rather perilously across an open-air concrete conduit, as if this particular mental space was struggling to insert itself in or around the museum building. At the K21 Ständehaus, Dusseldorf, in 2010, a black metal spiral staircase flopped and wriggled up (or down) three stories of open space, seeming as though it might shuffle away at any moment to find a

more amenable habitat. Such works—one thinks too of the torqued and splayed iterations of her HAND-RAIL (2008)—suggest a bristling sort of architecture, ever ready to disarticulate itself and reinstate itself elsewhere, like a house spider that reminds us our dwellings are not as impregnable to nature as we might like.

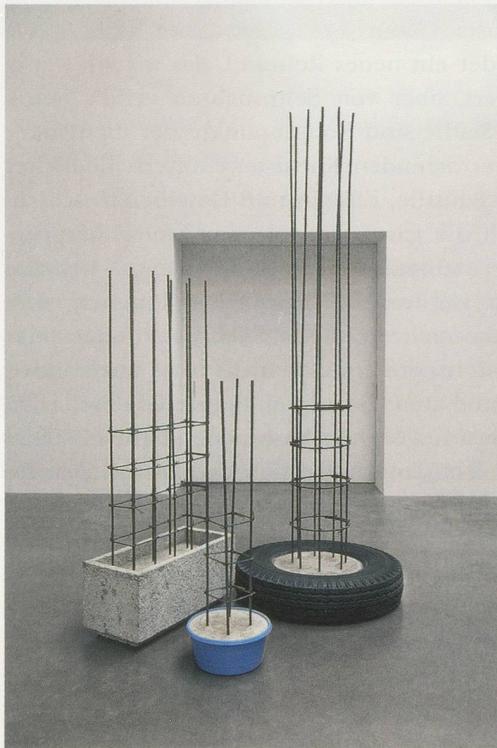
Of course, buildings—even the sparse and clean museum buildings in which Sosnowska’s work appears—are rarely monuments: They are porous concatenations of space and materials, tunneled through by supporting frameworks, infrastructural conduits, and most obviously by passageways and corridors. In an essay on corridors, cultural phenomenologist Steven Connor reminds us that the word derives from the Latin *currere*, to run. A corridor is thus a place of movement but also of intermittent, and sometimes prolonged, stasis: “It remains true... that corridors are retarders rather than accelerators of movement,” Connor states.

In this lies much of their strangeness. Corridors are dilatory, displacing and distempering. They are for dallying, lingering, hovering, and, most of all, for waiting. As one moves through or along a corridor, which in theory is there to provide quick and direct access to different locations on one floor of a building, the persons one meets in a corridor are usually waiting.³⁾

This is nowhere more true than in the institutional corridors that have more than once been the inspiration for Sosnowska’s installations. Her CORRIDOR (2003) at the Istanbul biennial in 2003 was a strip-lit sliver of space between green-and-white institutional walls: an impossible passageway just inches wide. In other works, her corridors have split, swerved, and ramified to form labyrinths inside the gallery or museum space: zigzag routes and crazed apertures that conjure the sets of Expressionist cinema or (as especially in the case of her piece at the Serpentine in 2005) Gothic nightmare. But one must also note that Sosnowska’s passage-works, as we might call them, are

not overtly charged in this way, or even in a strictly bureaucratic or Kafkaesque fashion. They seem to resemble instead Connor's places of drift and stalling, or the interstitial (not quite private, not wholly public) spaces that Georges Perec pictures at the start of his 1978 novel *Life: A User's Manual*: "neutral place[s] that belong to all and to no one, where people pass by without seeing each other, where the life of the building regularly and distantly resounds."⁴⁾

It's that sort of space that seems to attract and detain the artist in her adopted city. Among the photographs published to coincide with her Schaulager exhibition, we find numerous examples of contingent or temporary spaces, both out of doors and in, that suggest a whole city modeled on the kind of parasitism that Sosnowska discovers or enacts in her sculptural interiors.⁵⁾ Here are abandoned glass atria that have become storage facilities for anonymous fixtures and fittings, false ceilings that have half fallen away to reveal service ducts above (in the manner of her own *HOLE*, 2006), spindly frames of thin metal that once formed storefronts and display shelves at the



Monika Sosnowska

Jarmark Europa (Europe Bazaar), grassed-over railway lines and ruderal zones beneath concrete walkways. Sosnowska's Warsaw is at one and the same time this archipelago of non-places and the Communist-era city of tower blocks, now garishly clad in an act of historical forgetting. Except that nothing is properly forgotten: These cities cohabit like Calvino's, feeding off each other and, if the photographs are to be believed, all subsiding into a state of ruin, however freshly painted or apparently renovated and secured.

I said earlier that Sosnowska's buildings are not monuments—but this is not quite right. There are monuments here, both in her sculptures and the artifacts and spaces she photographs. What else is Warsaw's Fabryka Domów (Factory of Houses), where prefabricated concrete blocks were once produced, and which now languishes like a mason's yard full of unused funerary monuments, if not a type of sculpture park devoted to a lost architecture and the city it tried to imagine? These monstrous gobbets of concrete and steel recur in her RUINS (2005) and CONCRETE BALL (2008). They are brutal reminders of a Modernism that Sosnowska has described in more rarefied, although equally twisted, terms for her show at Capitain Petzel, Berlin, in 2009: a modular domestic space exploded and perverted in the form of contorted furniture, orphaned doors, and handrails hanging limp from the wall. These are in the end monuments of a sort, but ruinous monuments to past, present, and future at once—something like those famously discovered by Robert Smithson in his native New Jersey in 1967: They "don't fall into ruin after they are built but rather rise into ruin before they are built."⁶⁾

1) Italo Calvino, *Invisible Cities*, trans. William Weaver (New York: Harcourt Brace, 1974), p. 53.

2) Monika Sosnowska, *1:1* (Cologne: Walther König, 2008), p. 45.

3) Steven Connor, "Corridors: a love letter to an unloved place," www.stevenconnor.com/corridors (accessed September 4, 2012).

4) Georges Perec, *Life: A User's Manual*, trans. David Bellos (London: Harvill, 1992), p. 3.

5) Theodora Vischer, ed., Monika Sosnowska, *Photographs and Sketches* (Göttingen: Steidl, 2008).

6) Robert Smithson, "A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey" in *The Collected Writings* (Berkeley: University of California Press, 1996), p. 72.

Parasiten

BRIAN DILLON

«Die Alten bauten Valdrada an die Ufer eines Sees, mit Häusern, ganz Veranda, eins über dem andern, und Hochstrassen, deren Balustraden auf das Wasser gehen. So sieht der Reisende, wenn er ankommt, zwei Städte: eine aufrechte über dem See und eine reflektierte umgekehrte.»¹⁾ So schreibt Italo Calvino in seiner Erzählung *Die unsichtbaren Städte* (1972), in der Marco Polo dem alternden Kublai Khan seine Reisen an phantastische Orte schildert, darunter auch zu dieser vom Wasserspiegel halbierten Doppelstadt. Im Vergleich zu den anderen hybriden Gebilden verkörpert Valdrada noch eine relativ klare Dualität. Keine dieser Städte ist, wie es scheint, wirklich sie selbst,

vielmehr sind alle in ein komplexes Beziehungsnetz konkurrierender Orte und Zeiten eingebunden. Da gibt es Sophronia, aus zwei Halbstädten zusammengesetzt, Laudomia, die gleich drei (die Städte der Lebenden, der Toten und der Ungeborenen) in sich vereint und dann noch die Grossstadt Chloe, in der die Menschen, die auf den Strassen gehen, einander nicht kennen.

Calvinos fiktive Städte sind skurrile Erfindungen – aber erleben wir nicht gerade so die reale Stadt, sei sie unser Geburtsort, vertraut wie der eigene Körper, oder ein neues Reiseziel, das wir ein wenig verunsichert, aber von Sehnsüchten erfüllt betreten? Alle Städte sind Knotenpunkte der mehr oder weniger verwirrenden Koexistenz unterschiedlicher Epochen, Baustile, Klassen und Gesellschaftsschichten, durch die ganze Viertel oder Einwohnergruppen – Alternativ-Städte zu unserer eigenen – beinahe unsichtbar werden. So kann es vorkommen, dass wir simultan mehrere dieser Städte bewohnen oder durchwandern: Sie grenzen nicht bloss aneinander, sie leben und atmen an ein und derselben Stelle.

Die Kunst von Monika Sosnowska, die seit 2000 in Warschau lebt, ruft auf manchmal strenge, manchmal barocke Art in Erinnerung, dass keine Stadt, kein Gebäude, ja nicht einmal ein einzelner Raum ein autonomes Ding ist, sondern in jedem gegebenen Augenblick von zahlreichen «Mental Spaces» (Sosnowska) besetzt und durchkreuzt wird. Man könnte Warschau – eine Stadt, die in den letzten fünfzig Jahren mehrmals im grossen Massstab, wenn auch etwas chaotisch neu erfunden wurde – als be-



BRIAN DILLON ist der britische Redakteur der Zeitschrift *Cabinet* sowie Tutor in Critical Writing am Royal College of Art, London. Unter anderem veröffentlichte er die Bücher *I Am Sitting in a Room*, *Ruins* und *Sanctuary* (alle 2011).



MONIKA SOSNOWSKA, *1:1*, 2007, Polish Pavilion, Venice Biennale.

(PHOTO: MONIKA SOSNOWSKA)

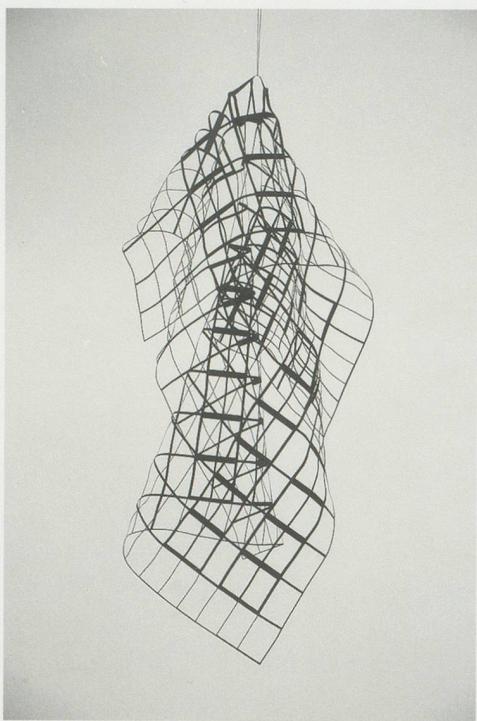
sonders verzwicktes Beispiel einer calvino'schen Phantasiestadt bezeichnen. Aufbau der Nachkriegszeit, kommunistische Architektur, nach der Wende Beseitigung aller Spuren der jüngeren Vergangenheit: Diese Verwandlungen machen Warschau zu einer reichen und originellen Quelle für die rigorosen architektonischen Studien der Künstlerin. Doch Sosnowskas Kunst ist von transhistorischer, vielleicht sogar universaler Geltung. Auch dann, wenn sie sich auf singuläre, ortsbedingte Aspekte bezieht, bringt sie uns dazu, die Stadt, den Raum, den Korridor und viele andere Grundelemente unserer Lebenswelt mit neuen Augen zu sehen.

Parasitismus ist einer der Namen, die Sosnowska diesem spezifischen Modus des Wahrnehmens oder

Bewohnens ineinander verschachtelter Räume verliehen hat. In ihren dramatischsten Entwürfen durchdringt ein Bau den anderen. Das geht nicht ohne Gewalt auf beiden Seiten ab. Man nehme etwa ihre Intervention *1:1* (2007) auf der Biennale von Venedig, die im folgenden Jahr für eine Ausstellung im Basler Schaulager rekonstruiert wurde. In den reinweissen Innenraum des Pavillons aus den 30er-Jahren zwängte Sosnowska das Metallgerüst eines Plattenbaus aus der kommunistischen Ära, das sich in seinem schwarzen Anstrich wie eine Zeichnung von den leeren Wänden abhob. Die Struktur wirkte zugleich monströs und zerbrechlich: deformiert und verkrümmt durch ihr Einpassen am neuen Ort oder womöglich auch durch ihre fluchtbereite Anspan-

MONIKA SOSNOWSKA, *i.i.*, 2008, Schatzlager, Basel. (PHOTO PETER SCHNEIDER)





MONIKA SOSNOWSKA, THE SKIN, 2012, model /
DIE HAUT, Modell.
(PHOTO: MONIKA SOSNOWSKA)

nung. «Es sollte aussehen, als wären zwei Bauten im selben Raum errichtet worden», erläutert Sosnowska, «die jetzt symbiotisch oder besser parasitär mit- und voneinander leben müssen.»²⁾

Bisweilen sickern die Kunstkörper langsam ins Wirtschaftsgebäude ein, anstatt es aggressiv zu kolonisieren. 2006 balanzierte im Sprengel Museum Hannover ein Stahlkubus, der aussah wie zerknülltes Papier oder ein verbeulter Karton, bedrohlich auf den Betonmauern eines dachlosen Verbindungsgangs, als wollte sich dieser mentale Raum irgendwo im oder um den Museumsbau festsetzen. Eine schwarze Metallwendeltreppe, 2010 in der K21 Kunstsammlung im Ständehaus, Düsseldorf, installiert, schlängelte sich schlapp und verbeult einen drei Etagen hohen Raum hinauf (oder hinunter). Man hatte den Ein-

druck, sie wolle jeden Moment davonschlendern, um ein gemütlicheres Zuhause aufzusuchen. Werke dieser Art – hierzu gehören auch die verbogenen, gespreizten Iterationen von HANDRAIL (Geländer, 2008) – artikulieren eine widerborstige Architektur, die immer und überall bereit ist, sich ab- und wieder aufzubauen, und uns gleich einer Hausspinne daran erinnert, dass unsere Wohnungen weniger «naturdicht» sind, als wir es vielleicht wünschen.

Gebäude – sogar die kargen, blanken Museumsbauten, in denen Sosnowska ihre Arbeiten präsentiert – haben wenig mit Denkmälern gemein. Sie sind poröse Agglomerationen von Raum und Material, durchlöchert vom Tragwerk, von Rohrleitungen und am offensichtlichsten von Fluren und Gängen. Der Kulturphänomenologe Steven Connor verweist in seinem Aufsatz über den Korridor auf die Etymologie des Namens aus dem Lateinischen *currere*, laufen. Der Korridor ist somit ein Ort der Bewegung, zugleich aber auch einer des kürzeren oder längeren Verharrens:

Tatsache bleibt, ... dass Gänge die Bewegung eher hemmen als beschleunigen. Das ist eine Hauptursache ihres zwiespältigen Wesens. Gänge verzögern, verschieben und verstören. Sie dienen dem Trödeln, Lungern, Herumstehen und am allermeisten dem Warten. Wenn man durch einen Korridor geht, der theoretisch raschen und direkten Zugang zu verschiedenen Räumen einer Etage verschaffen soll, trifft man fast immer auf Leute, die warten.³⁾

Dies gilt natürlich ganz besonders für die Flure in Amtsgebäuden, die mehr als einmal eine Installation Sosnowskas angeregt haben. Der nicht begehbarer, nur wenige Zentimeter breite Raumspalt von CORRIDOR (Korridor, Biennale Istanbul, 2003) verlief von Lichtbalken markiert zwischen zwei Wänden in steriles Grün-Weiss. Für andere Konfigurationen wurden die Gänge geteilt, umgelenkt und aufgezweigt, sodass im Museums- oder Galerieraum Labyrinthe entstanden, Zickzackwege und irreale Öffnungen, die wie Szenenbilder des expressionistischen Films oder schwindlige Albträume (speziell das Projekt in der Serpentine Gallery, 2005) anmuteten. Dabei sei angemerkt, dass Sosnowskas Passagen-Werke, wie wir sie wohl nennen könnten, nicht übermäßig stark auf Assoziationen mit dem Bürokratismus oder Kafkas Prozess setzen. Stattdessen scheinen sie eher mit

Connors Orten der Zeit- und Ziellosigkeit verwandt oder mit den Zwischenräumen (weder ganz öffentlich noch ganz privat), die Georges Perec am Anfang seines Romans *Das Leben. Gebrauchsanweisung* (1978) beschreibt: «[A]n diesem neutralen Ort, der allen und niemand gehört, wo die Leute aneinander vorbeigehen, fast ohne sich zu sehen, wo das Leben im Haus gedämpft und gleichmäßig nachhallt.»⁴⁾

Offenbar übt genau dieser Topos die Anziehungskraft aus, die Sosnowska an ihre gewählte Heimatstadt bindet. Unter den Photographien, die 2008 im Zusammenhang mit der Ausstellung im Schaukeller veröffentlicht wurden, finden sich reichlich Belege für provisorische, temporäre Innen- und Außenräume. Sie lassen eine Stadt erahnen, die zur Gänze auf jenen Parasitismus gegründet ist, den die Künstlerin in ihren skulpturalen Installationen thematisiert.⁵⁾ Zu sehen sind verwaiste, zu Warenlagern umfunktionierte Glasatrien, Decken mit Löchern, durch die man die darüberliegenden Leitungen sieht (ähnlich wie in RUBBLE [Trümmer, 2006]), Drahtrahmen der Stände des ehemaligen Freiluftmarkts Jaremark Europa, überwachsene Schienen sowie Ruderalzonen unter Betontrassen. Sosnowskas Warschau ist zu ein und derselben Zeit ein Archipel von Nicht-Orten und eine Anhäufung kommunistischer Wohnblöcke, die in einem Akt der Geschichtsvergessenheit grell übertüncht wurden. Doch gegen die Vergänglichkeit ist kein Kraut gewachsen: Wie jene Calvinos, koexistieren diese Stadtgebilde in wechselseitiger Symbiose und schlittern, wenn man den Photos glauben darf, unaufhaltsam in den Ruin – dagegen hilft kein neuer Anstrich, keine Renovation und kein Sicherheitsdienst.

Wenn ich früher gesagt habe, dass Bauten wenig mit Denkmälern gemein haben, so stimmt das in Sosnowskas Fall nicht ganz. Sowohl ihre Skulpturen als auch die Objekte und Räume, die sie fotografiert, haben etwas Monumentales. Die Warschauer Baufirma Fabryka Domów, die früher Betonfertigteile lieferte und heute vor sich hin dämmert wie ein Steinmetzhof mit nie verkauften Grabsteinen, gleicht einem Skulpturengarten, einem Mahnmal für eine verlorene Architektur und für jene Stadt, die sie erschaffen wollte. Brocken aus Beton und Stahl geraten in RUINS (Ruinen, 2005) und CONCRETE

BALL (Betonkugel, 2008) zu brutalen Andenken an einen Modernismus, den Sosnowska 2009 bei ihrem Auftritt in der Berliner Galerie Capitain Petzel subtiler, aber deswegen nicht weniger schlagend umrissen hat: Ein vorfabrizierter Wohnraum explodiert und pervertiert zu verrenkten Möbeln, verwaisten Türen und schlapp an der Wand hängenden Treppengeländern. Es handelt sich um Denkmäler, aber um solche der ruinösen Art, die simultan Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft beschwören. Wie bekannt, identifizierte Robert Smithson diesen Typus der Ruine 1967 im heimatlichen New Jersey: «Diese Bauten zerfallen nicht in Trümmer, nachdem sie gebaut wurden, sondern erheben sich zu Trümmern, bevor sie gebaut wurden».⁶⁾

(Übersetzung: Bernhard Geyer)

1) Italo Calvino, *Die unsichtbaren Städte*, Carl Hanser Verlag, München 1985, S. 62.

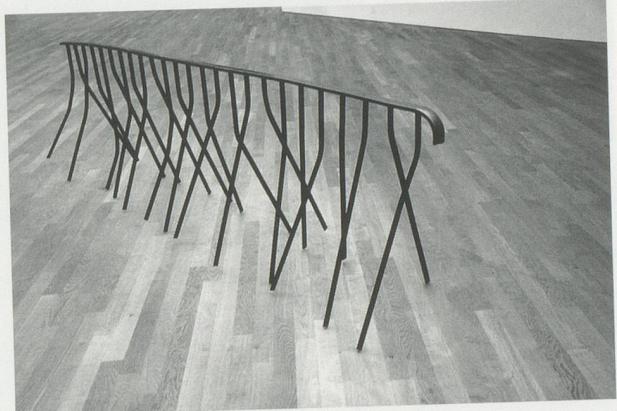
2) Monika Sosnowska, 1:1, Walther König, Köln 2008, S. 45.

3) Steven Connor, «Corridors: a love letter to an unloved place», www.stevenconnor.com/corridors, Zugriff am 4. September, 2012.

4) Georges Perec, *Das Leben. Gebrauchsanweisung*, Rowohlt Taschenbuchverlag, Reinbek 1991, S. 19.

5) Monika Sosnowska. *Fotografien und Skizzen*, hrsg. von Theodora Vischer, Steidl, Göttingen 2008.

6) Robert Smithson, «Fahrt zu den Monumenten von Passaic, New Jersey», in ders., *Gesammelte Schriften*, Walther König, Köln 2001, S. 100.



MONIKA SOSNOWSKA, HANDRAIL / HANDLAUF, 2008,
Schaulager, Basel. (PHOTO: TOM BISIG)

THE CABINET OF DR. SOSNOWSKA

FRANCESCO BONAMI

When you look at the ArcelorMittal Orbit in London, the preposterous result of the hubris of mayor Boris Johnson, you wonder if the authors of the tower—artist and wannabe architect Anish Kapoor and engineer and wannabe artist Cecil Balmond—ever heard of Monika Sosnowska’s work and her inquiries into the failures of the architecture of power and the deluded ambitions of the Constructivist movement. Sosnowska’s reflections on the rise and fall of towers and other buildings, in particular those commissioned to celebrate dictatorships or cement arrogant urban gentrifications, expose the subtle infiltration of authoritarian politics into today’s contemporary democratic urban context.

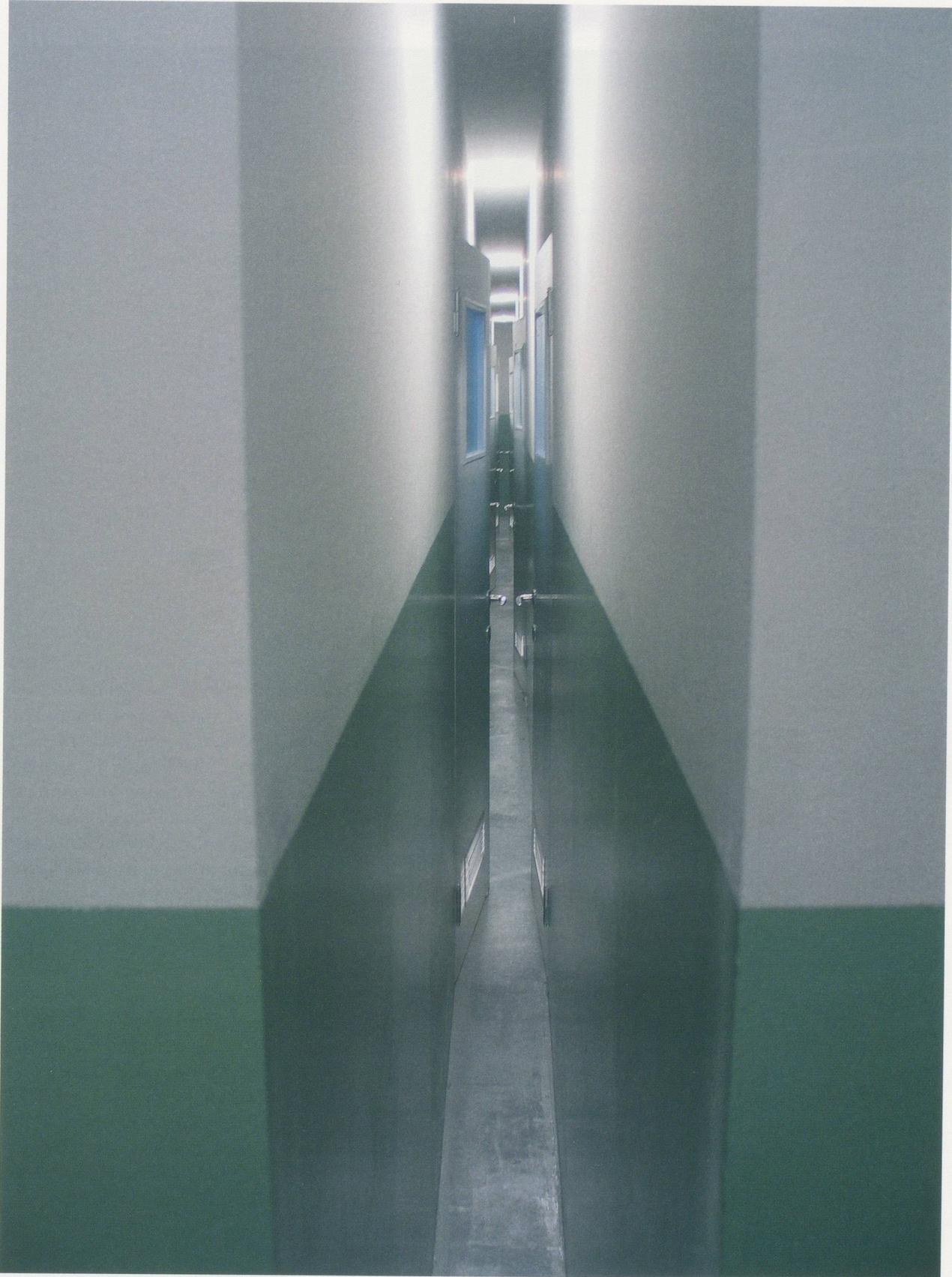
STAIRWAY (2010), a freestanding sculpture installed at the Herzliya Museum outside Tel Aviv, Israel, grows toward the sky like the sprout of a magic bean, aware that it is destined to collapse. Here is revealed the artist’s clairvoyance: She sees the blind greed of human nature, willing to challenge our limitations to the point of making clowns of ourselves, as the Olympic tower demonstrates sadly and clearly. Stairways mount into space as towers soar above the skyline, signifiers of the greed to conquer not simply the clouds above them but the very identity of the urban context. Similarly, Sosnowska creates a sculpture with the rapacity to pierce the ceiling and the museum’s boundaries, imposing its presence beyond its natural limitations. But, as in most of her work, it also contains the antidote to avarice, which is failure and collapse. STAIRWAY, then, is a sculpture of self-awareness.

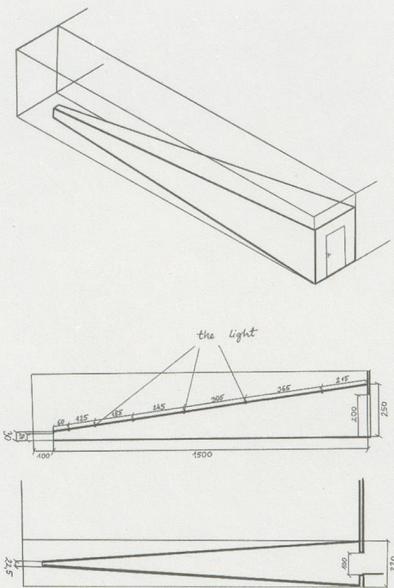
What makes Sosnowska not a political artist—or maybe not simply a political artist—is her capacity to entangle two grammars in her work: the analytical and the magical. Her early works are reminiscent of fairy tales. CORRIDOR (2003) could come straight out of a scene in Alice in Wonderland; RUINS (2005) is like a fragment of a castle cursed by an evil spell. These sculptures are at times too dependent on optical tricks, and Sosnowska soon moved in a different direction; deception is still at the core of the work, but it’s more of an emotional or moral deceit. This shift from the magical to the claustrophobic is reflected in LOOP (2007), a series of passageways that is more Bruce Nauman than Brothers Grimm.

Despite Sosnowska’s objectives, the viewer is never confronted by an obvious statement or declaration of intent when in front of (or inside) her work. Instead, the experience grows

FRANCESCO BONAMI is a curator and writer living in New York.

MONIKA SOSNOWSKA, THE CORRIDOR / DER KORRIDOR, 2003, International Istanbul Biennale. (PHOTO: MONIKA SOSNOWSKA)





MONIKA SOSNOWSKA, THE CORRIDOR /

DER KORRIDOR, 2003, Venice Biennale.

(PHOTO: MONIKA SOSNOWSKA)

slowly and subtly, as the scale and depth of field play different tricks depending on our physical position. As the space changes around us, the artist makes us feel as if we ourselves are transforming in size. We become players within the work, silent characters in the story created around us. I like to refer to Sosnowska's constructions as "Silent Sculpture" because they remind me of silent films and their awkward set designs. I think in particular of a scene from the 1920 German film *The Cabinet of Dr. Caligari*, directed by Robert Wiene, in which the somnambulist Cesare carries the body of a woman atop a skinny wall—the entire Expressionist set could have been created by Sosnowska. Yet another description of her work might be "Hallucinated Minimalism," because as you contemplate her installations you feel like you are looking at Donald Judd's boxes while under the effect of magic mushrooms. THE TIRED ROOM (2005), presented at the Sigmund Freud Museum in Vienna, is the perfect example:

In this "deformed room" (to borrow the artist's own words), viewers felt like french fries in a crumpled paper bag. Sosnowska brilliantly managed to pull out the Freudian idea of the unconscious and mold it into a physical space; after a visit to THE TIRED ROOM, you have no doubt that this is where your dreams are manufactured.

As in dreams, gravity is not relevant in Sosnowska's spaces. Everything seems to float. Tangled fire escapes (FIRE ESCAPE, 2010), crushed cubes (UNTITLED, 2006), and architectural details are ripped from their natural functions and left to drift like flotsam and jetsam in a visual tsunami. The selection of sculptural elements at times seems random, but each choice communicates the artist's angst with monumentality, an architecture whose goal is to make us feel inadequate.

Who are we compared with the great deeds of History? The use of grandiose structures that push the limits of gravity in order to underline the insignificance of the single individual has been normal practice in authoritarian regimes, including that of Sosnowska's Poland. That nation's socialist architecture glorified power, providing material form for a politics that oppressed the individual and denied its humanity. An ideal society was imagined through a supposedly utopian urban plan that was in fact an instrument to manipulate and control the movements of inhabitants. When the Soviet bloc fell apart, this architecture suddenly became just a system of boxes, voided of their ideal function. Sosnowska sees in this failed model an opportunity to open this series of magic



36



MONIKA SOSNOWSKA, *THE LOOP / DIE SCHLAUFE*, 2007, Kunstmuseum Liechtenstein. (PHOTO: MONIKA SOSNOWSKA)

boxes, draining these forms of their ideological structures and saving their organic nature. What was a hard, regimented pattern becomes soft, almost vegetal and organic. Doorways, corridors, stairways, walls, and all those surfaces that make a building stand cannot be more important than people. Sosnowska makes fun of the somersaults of modern and contemporary architecture (and sometimes of contemporary art), exposing its shortcomings.

Egos, big egos, are often challenged by Sosnowska's practice. CORRIDOR, first presented at the Venice Biennale in 2003, confronts viewers with how they misconstrue their scale in the world: As they proceed through the ever-shrinking space, pushed down by the green "passivity line"—an institutional use of color intended to keep a room's occupants seated and non-aggressive—they must surrender and be humbled, eventually ending up in an almost fetal position. The artist warns us—and maybe she warns herself: Our image of ourselves is forced down in scale as the corridor suffocates us, entraps us, and finally collapses over our heads.

Sosnowska's strength resides in her weaving of the political, the romantic, and the conceptual into a unique sculptural language. Here the political is softened by its own parody, the romantic is reinforced with social commentary, and the conceptual is molded into a neo-con-

Monika Sosnowska

structivist attitude. History, stories, and tales are all part of her body of work, combined like a collage of recycled themes. Her sculptures lie somewhere between archeological discoveries from some paleotechnological age and debris found in a scrap-metal yard. She builds details for imaginary churches, for an imaginary gothic socialism. Utopia and abandonment both have a place in Sosnowska's vision.

If Kurt Schwitters's Merzbau was, as he described it, a "Cathedral of Erotic Misery," Monica Sosnowska's world is a "Cathedral of Tender Melancholia." Each work is a small monument to human limitation and daily disappointment. Samuel Beckett famously wrote in *Westward Ho*, "Try again. Fail again. Fail better." Sosnowska's sculptures are a series of endless attempts and controlled failures, which become better and better with each try. We share the same insecurities, the same uncertainties, the same anxiety that the world is collapsing around us. Yet Sosnowska is magically able to reveal the inner resilience of human nature: Ideologies collapse, regimes crumble, dictators are hanged, dreams and illusions sag and soften and wilt—but survive, through the demise of power and its towers. The magic supersedes the political, the imagination overcomes rationality, and we melt slowly into the matter of a dream.

MONIKA SOSNOWSKA, THE LOOP / DIE SCHLAUFE, 2007, Kunstmuseum Liechtenstein. (PHOTO: MONIKA SOSNOWSKA)



DAS KABINETT VON DR. SOSNOWSKA

FRANCESCO BONAMI

Angesichts des ArcelorMittal Orbit im Londoner Olympiapark, dieses grotesken Auswuchses der Hybris von Bürgermeister Boris Johnson, fragt man sich unweigerlich, ob die Erbauer des Turms – Künstler und Möchtegern-Architekt Anish Kapoor und Ingenieur und Möchtegern-Künstler Cecil Balmond – je von Monika Sosnowskas Kunst und ihren Untersuchungen über gescheiterte Herrschaftsarchitektur und die verfehlten Zielsetzungen der Konstruktivisten gehört haben. Sosnowskas Reflexionen zum Aufstieg und Fall von Türmen und anderen Bauwerken – insbesondere solchen, die in Auftrag gegeben wurden, um die Macht eines Diktators zu zelebrieren oder anmassende urbane Gentrifizierungsprozesse zu zementieren – zeigen auf, wie autoritäre Strategien auch heute noch subtil in den demokratischen urbanen Kontext einfließen.

STAIRWAY (Treppe, 2010), eine frei stehende Skulptur, die im Herzliya Museum ausserhalb von Tel Aviv steht, schiesst gen Himmel wie der Keimling einer Zauberbohne, der weiss, dass er keine Zukunft hat. Hier zeigt sich die Hellsichtigkeit der Künstlerin: Sie erkennt die blinde Gier des Menschen, der jederzeit bereit ist, sich zum Narren zu machen, indem er die eigenen Grenzen bis zur Lächerlichkeit radikal in Frage stellt. Der Olympiaturm ist ein trauriger und klarer Beweis dafür. Turmhoch winden sich die Treppen empor und überragen die Skyline als Zeichen einer Gier, die die Hand nicht nur nach den Wolken über sich ausstreckt, sondern auch nach der Identität des urbanen Umfeldes selbst. Ähnlich schafft Sosnowska eine Skulptur, die so raubgierig ist, dass sie Decke und Mauern des Museums durchstösst und sich über ihre natürlichen Grenzen hinaus breitmacht. Doch wie die meisten ihrer Arbeiten, birgt auch diese – in Gestalt des Scheiterns und des Zusammenbruchs – das Gegengift zur Habgier in sich. STAIRWAY ist eine Skulptur der Selbsterkenntnis.

Dass Sosnowska keine politische Künstlerin ist – oder besser keine nur politische Künstlerin –, liegt an ihrer Fähigkeit, in ihrer Kunst zwei Grammatiken miteinander zu verbinden: die analytische und die magische. Ihre frühen Arbeiten haben etwas Märchenhaftes. CORRIDOR (Korridor, 2003) könnte geradezu einer Szene von Alice im Wunderland entnom-

FRANCESCO BONAMI ist Kurator und Autor, er lebt in New York.

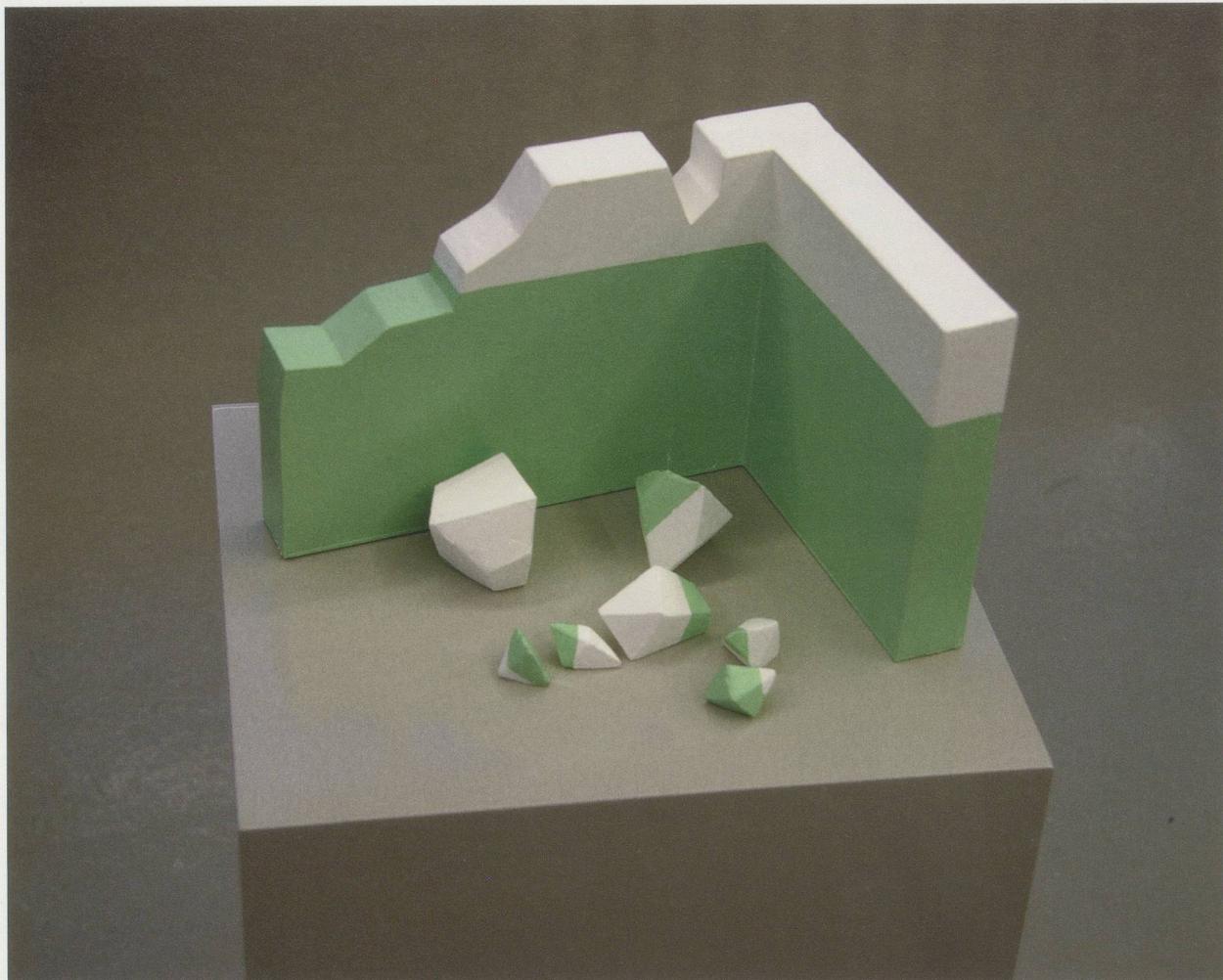


40



MONIKA SOSNOWSKA, FIRE ESCAPE / FEUERLEITER, 2010, Artpace, San Antonio Texas. (PHOTO: TODD JOHNSON)

41



MONIKA SOSNOWSKA, THE RUIN, 2005, model, exhibition display, Foksal Gallery Foundation, Warsaw /
DIE RUINE, Modell, Ausstellungsansicht. (PHOTO: MONIKA SOSNOWSKA)

men sein; RUINS (Ruinen, 2005) wirkt wie das Bruchstück einer mit einem bösen Fluch belegten Burg. Diese Skulpturen leben gelegentlich etwas zu sehr von optischen Tricks, und Sosnowska hat denn auch bald eine andere Richtung eingeschlagen; Täuschung ist nach wie vor ein zentrales Element ihrer Kunst, aber eher in Gestalt einer emotionalen oder moralischen List. Diese Verlagerung vom Magischen zum Klaustrophobischen spiegelt sich in LOOP (Schlaufe, 2007), einer Reihe von Korridoren oder Durchgängen, die mehr an Bruce Nauman erinnern als an die Brüder Grimm.

Trotz Sosnowskas Zielsetzungen sieht sich der Betrachter vor (oder in) ihren Werken nie mit einer klaren Aussage oder Absichtserklärung konfrontiert. Stattdessen verdichtet sich

unsere Erfahrung langsam und subtil, während Massstab und Tiefenschärfe uns je nach Körperposition diverse Streiche spielen: Durch den um uns herum sich verändernden Raum gibt uns die Künstlerin das Gefühl, dass sich unsere eigene Grösse ändert. Wir werden zu Mitspielern in ihrem Werk, stumme Figuren in der Geschichte, die sich um uns herum entspinnt. Ich bezeichne Sosnowskas Konstruktionen gerne als «Stummeskulpturen» (Silent Sculptures), weil sie mich an Stummfilme und deren seltsame Kulissen erinnern. Ich denke dabei insbesondere an eine Szene aus dem deutschen Stummfilm *Das Cabinet des Dr. Caligari* unter der Regie von Robert Wiene, in welcher der Schlafwandler Cesare den Körper einer Frau über die schmale (dachlose) Aussenwand eines Hauses trägt – das gesamte expressivistische Bühnenbild könnte von Sosnowska stammen. Man könnte ihr Werk auch als «halluzinierten Minimalismus» bezeichnen, denn angesichts ihrer Installationen kommt man sich manchmal vor, als würde man Boxen von Donald Judd unter dem Einfluss halluzinogener Pilze betrachten. THE TIRED ROOM (Der müde Raum, 2005), ein Werk, das im Sigmund Freud Museum in Wien gezeigt wurde, ist ein perfektes Beispiel dafür: In diesem «deformierten Raum» (um die eigenen Worte der Künstlerin zu verwenden) kamen sich die Besucher vor wie Pommes frites in einer zerknitterten Tüte.

Es war der Künstlerin glänzend gelungen, die freudsche Idee des Unbewussten hervorzuholen und in einen physischen Raum zu pressen; nach dem Besuch des TIRED ROOM gibt es keinen Zweifel mehr: Hier werden unsere Träume fabriziert.

Wie im Traum spielt die Schwerkraft in Sosnowskas Räumen keine Rolle. Alles scheint zu schweben. Verwirrende Feuertreppen (FIRE ESCAPE, 2010), zerquetschte Kuben (UNTITLED, 2006) und andere architektonische Elemente sind ihrer natürlichen Funktion entledigt und werden wie Strandgut in einem visuellen Tsunami mitgerissen. Die Wahl der skulpturalen Elemente wirkt manchmal zufällig, aber jedes einzelne Stück zeugt vom existenziellen Unbehagen der Künstlerin gegenüber dem Monumentalen, gegenüber einer Architektur, die darauf abzielt, dass wir uns unzulänglich fühlen.

Wer sind wir angesichts der Grosstaten der Geschichte? Der Einsatz grandioser Bauwerke, die gleichsam die Grenzen der Schwerkraft sprengen, um die Bedeutungslosigkeit des einzelnen Individuums hervorzuheben, war in autoritären Regimes gang und gäbe, auch in Sosnowskas Heimat Polen. Die sozialistische Architektur dieses Landes verherrlichte die zeitweiligen Machthaber und sorgte für die materielle Verkörperung einer Politik, die das Individuum unterdrückte und ihm seine Menschenwürde raubte. Eine ideale Gesellschaft war das Ziel eines angeblich utopischen Städtebaus, der in Wahrheit der Manipulation und Kontrolle der Bevölkerung diente. Als der Ostblock zerfiel, wurde diese Architektur mit einem Schlag zu einer Anordnung von Kisten bar jeder ideellen Funktion. Sosnowska erkannte in diesem gescheiterten Modell die Gelegenheit, diese Serie von Zauberkisten aufzubrechen, die Formen von der ideologischen Struktur zu befreien und dadurch ihren organischen Charakter zu retten. Was einst ein hartes, durchorganisiertes Muster war, wird weich, fast vegetativ und organisch. Eingänge, Korridore, Treppen, Wände und alle Elemente, die dafür sorgen, dass ein Gebäude steht, können nicht wichtiger sein als die Menschen. Sosnowska macht sich über die Purzelbäume der modernen und zeitgenössischen Architektur (und manchmal auch der zeitgenössischen Kunst) lustig, indem sie deren Mängel entlarvt.

Egos, grosse Egos, werden in Sosnowskas Arbeiten gern hinterfragt. CORRIDOR, erstmals an der Biennale Venedig 2003 präsentiert, konfrontiert die Betrachter mit ihrer Fehleinschätzung der eigenen Grösse im Verhältnis zur Welt: Während sie sich durch den zusehends schrumpfenden Raum bewegen, müssen sie sich bücken und demütig zeigen, bis hin zu einer



MONIKA SOSNOWSKA, THE HOLE / DAS LOCH, 2006, Museum of Modern Art, New York.
(PHOTO: MONIKA SOSNOWSKA)

schliesslich fast fotalen Stellung. Die Künstlerin warnt uns – und vielleicht auch sich selbst: Unser Bild von uns selbst wird gewaltsam verkleinert, während der Korridor uns erstickt, gefangen nimmt, um schliesslich über unseren Köpfen einzustürzen.

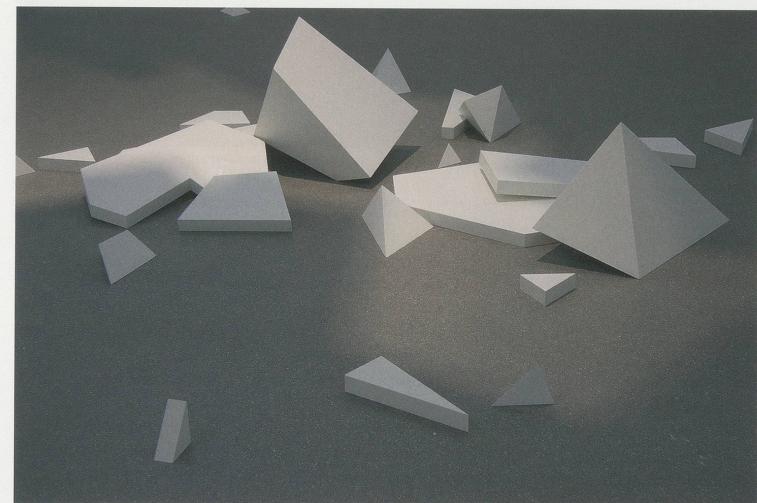
Sosnowskas Stärke beruht auf der Verflechtung von Politik, Romantik und Konzept zu einer einzigen skulpturalen Sprache. Dabei wird das Politische durch seine eigene Parodie gemildert, das Romantische durch gesellschaftliche Kommentare gestärkt und das Konzeptuelle in eine neokonstruktivistische Haltung gefasst. Geschichte, Geschichten und Erzählungen sind allesamt Teil ihres Werkes und fügen sich zu einer Art Collage aus mehrmals wiederaufbereiteten Themen. Ihre Skulpturen sind also irgend etwas zwischen archäologischen Ausgrabun-

gen aus einem paläotechnologischen Zeitalter und Fundstücken vom Metallschrottplatz. Sie baut Elemente für imaginäre Kirchen, für einen imaginären Schauersozialismus. In Sosnowskas Vision hat die Utopie ebenso Platz wie das radikale Auf-sich-Zurückgeworfensein.

Wenn Kurt Schwitters' *Merzbau*, wie er sagte, eine «Kathedrale des erotischen Elends» war, dann ist Monika Sosnowskas Welt eine «Kathedrale der zärtlichen Melancholie». Jedes Werk ist ein kleines Denkmal für die menschliche Begrenztheit und die tägliche Enttäuschung. Samuel Beckett schrieb in *Worstward Ho. Aufs Schlimmste zu* die berühmten Worte: «Wieder versuchen. Wieder scheitern. Besser scheitern.»¹⁾ Sosnowskas Skulpturen verkörpern eine solche Serie endloser Versuche und kontrollierter Fehlschläge, die mit jedem Versuch immer besser werden. Wir teilen dieselben Unsicherheiten, dieselben Ungewissheiten, dieselbe Angst, dass die Welt um uns herum untergeht. Aber Sosnowska versteht es auf magische Weise, die innere Widerstandskraft der menschlichen Natur aufzuzeigen: Ideologien scheitern, Regierungen stürzen, Diktatoren werden gehängt, Träume und Illusionen werden flau und lahm und welken – und überleben dennoch, dank dem Niedergang der Machthaber samt ihren Türmen. Die Magie tritt an die Stelle der Politik, die Phantasie siegt über die Ratio und wir verschmelzen sachte zum Stoff eines Traumes.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Samuel Beckett, *Worstward Ho. Aufs Schlimmste zu*, zweisprachige Ausgabe, übers. v. Erika Tophoven-Schöningh, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1989, S. 7.



The Liquid Modernity of



MONIKA SOSNOWSKA, exhibition view / Ausstellungsansicht, 2012, Galerie Gisela Capitain, Cologne. (PHOTO: LOTHAR SCHNEPF)

Monika Sosnowska has constructed an autonomous language of sculpture out of a catalogue of abstract forms, but it is the imprint of the real that provides the tension within her objects and installations. The shapes her works take are always rooted in motifs drawn from existing buildings or architectural de-

JOANNA MYTKOWSKA cofounded the Foksal Gallery Foundation, Warsaw, in 1997 and was a curator at the Centre Pompidou, Paris, from 2006–08; since 2007, she has been director of the Museum of Modern Art in Warsaw.

tails, with their own nexus of meanings. These rational, functional, and socially useful structures are passed through the filter of artistic sensibility and, while meticulously reconstructed, are subverted, ridiculed, and treated with suspicion.

On several occasions, the artist has divulged her inspiration, reproducing a carefully amassed documentation of architectural artifacts.¹⁾ The images she gathers most often depict vernacular architecture, frequently in states of disrepair and ruin: abandoned buildings, neglected plots of land, vacant lots, ga-

Monika Sosnowska's Sculptures

JOANNA MYTKOWSKA

rages, and workshops; demolitions and degenerations; strange faded colors, alterations and adaptations, dysfunctional solutions. These are often areas of poverty and oblivion, at times merely aesthetic perversity. Although Sosnowska originally focused on spaces in her native Poland, 1970s and '80s Socialist Modernism in decline, in the past few years she has considered temporary constructions in Mexico and the entropy of American cities such as Detroit. In every case, the architecture has been defunctionalized and subjected to processes of disintegration and dereliction, making it uncanny.²⁾

One of Sosnowska's most direct statements on her relationship to the tradition of late modernism is her sculpture RUINS (2005), created for the exhibition "Luna Park, Fantastic Art" at the Villa Manin in Pasarino, Italy. Situated like some ancient fragment on the picturesque grounds of the villa, the sculpture represents the remains of an ordinary modernist building—a small wall with a green coat of paint along the lower portion—making reference to the squandered perfection characteristic of all ruins and to the leftovers of an impoverished modernism in particular. The equivocation can also be transposed to the social project inscribed in modernism. A fascination with standardized construction, readily available and inexpensive (if sometimes shabby), fades into a jeer at its limitations. The same goes for grassroots initiatives or informal architecture (often unlawfully constructed), improvement or beautification, all of which proliferated in the Polish housing projects of the time. In Sosnowska's work, these are transformed with attention and nostalgia, but at times take on grotesque features.

Sosnowska has also created numerous oppressive corridors, architectural constructions within the architecture of the museum. Inspired by Eastern European public buildings—schools, hospitals, prisons—these are unnaturally extended by the artist through perspectival shortening and turned into labyrinthine spaces (always with a green painted band), in a spirit of Orwellian critique. These installations, which bring with them something of a Kafkaesque atmosphere, invoke an architecture marked by trauma. But Sosnowska addresses the misery of "real" Socialism in lighter fashion in her references



MONIKA SOSNOWSKA, *exhibition view / Ausstellungsansicht*, 2012,
Galerie Gisela Capitain, Cologne. (PHOTO: LOTHAR SCHNEPF)

to the makeshift, *Ersatz*, and fake, as in UNTITLED (2006), a sculpture exhibited at Kiasma, in Helsinki, that took the form of a leak, as if from a burst pipe, and dampened the ceiling and floor of the museum. Her interest in things that are impermanent, counterfeit, or impoverished—the difficulty of maintaining their equilibrium and the ease with which they are deformed—leads Sosnowska into zones of the exhausted discourse of modernity. This is also illustrated in a series of falling staircases, the most well known of which—UNTITLED (2010)—adorns the lobby of K21, in Düsseldorf. Meticulously reconstructed, this set of stairs was then crushed and twisted, so that what was a structural element now droops impotently as a merely decorative pattern. Wilted and flagging, it seems to have simply lost its vigor.

The act of translation—although never literal—from the streets to the museum or gallery has provided the artist with a unique arena for playing on and out these levels of meaning. For example, she has borrowed the forms of stalls from the Jarmark

Europa, a bazaar in Warsaw, presenting them in two versions: via literal quotation, which only a change of context rendered abstract (at Capitain Petzel, Berlin, 2009); and in the form of twisted “destructs” (at Galerie Gisela Capitain, Cologne, 2011). With this progression, the artist follows changes in the economy of forms: A stadium during the Communist era, the arena only became a market after 1989; in 2012, it was returned to its original purpose and, in an outburst of nationalist pride, renamed the National Stadium.

The artist employed a similar strategy of transposition in her 2011 exhibition “El Jardín” at Kurimanzutto, in Mexico City. But here architectural elements were not simply reconstructed. Instead, Sosnowska sought to re-create the mechanisms of urban entropy, transforming street lamps and garage doors into fantastic forms. At the same time, she probed the feeble and makeshift techniques that sidestep destruction through recycling, citing tires reconceived as planters and concrete slabs used to block parking spaces. What interests her is process, the unsteady



MONIKA SOSNOWSKA, exhibition view / Ausstellungsansicht, 2012, Galerie Gisela Capitain, Cologne.
(PHOTO: LOTHAR SCHNEPF)

mechanics of such objects. This eponymous garden of extravagant forms, somehow alive, constitutes an analysis of the aesthetics of an imperfect modernism, an economy of means, or the lack thereof.

In two projects developed this year (for the Public Art Fund in New York and the Museum of Contemporary Art in Chicago), Sosnowska references a classic trope of modern architecture, the glass curtain wall. Invented by Martin Gropius, it was implemented for the first time in 1926 in the construction of the Bauhaus school in Dessau. While the original impetus of the glass curtain wall was to foster quick and cheap construction—a goal crucial to the modernist project developed by the Bauhaus—this was quickly modified as it began to be used mostly in commercial buildings, becoming an index of the rapid development of capitalism. The most striking example of this change in spirit is the Seagram building in New York. Designed by Mies van der Rohe and Philip Johnson in the years 1954–58, it employed expensive materials, and the curtain wall was cast in bronze. Sosnowska's models—full-size sculptures were unrealized for technical reasons—replicate fragments of the curtain walls from the school in Dessau and the Seagram building, which are then curled, kinked, and turned down like a lining. Analyzing the history of the architectural motif, the artist teases out the tension between a technological solution and one that is social, semantic, and functional, while inscribing herself in the progression of aesthetic and economic transformations.

The artist's engagement in studying the sources of modernism finds reflection in her working methods, technical solutions, and even in the nature of the firms she hires as fabricators. All of Sosnowska's sculptures and installations are manufactured in workshops engaged in everyday construction and by workers accustomed to producing ordinary architectural details or prefabricated elements, using the same tools and methods. For the construction of *1:1*, her installation at the Venice Biennale in 2007, in which a late modernist standardized residential building was squeezed inside the Polish pavilion—*itself* an example of the national modernist style—she collaborated with a “home factory,” a firm now nearly bankrupt.³⁾ As part of Sosnowska's creative

process, after making a standard element—say, a staircase or a railing—the workers then “destroy” it, under her direction, using equipment such as forklifts and hydraulic presses. Thus, despite the artist's technical drawings and small paper models, the final result involves a great deal of chance. These methods of manufacture contrast with the ultimate effect: highly finished objects seemingly designed with great precision.

In many ways, Sosnowska's work harks back to the concept of modern sculpture delineated by Katarzyna Kobro in 1935:

Sculpture should be approached like an architectural problem, a laboratory-like organization of methods for resolving space, organizing movement, and planning cities as functional organisms, making use of the accomplishments of modern art, science, and technology. It should be guided by a desire to achieve a supraindividual organization of society.⁴⁾

Sosnowska's vision is of a modernism reconciled to its defeat and stripped of its ambitions to create an order of things. Her position is defined as much by a desire for the continuity of the project of modernity as it is for its negation, as she investigates the shoals on which it can founder. Fluid passages between these two poles delineate the discursive field of the artist's interests. But this fluid, liquid modernity is above all tested in the form of sculpture.⁵⁾ Each individual work tests the durability of the forms of modernity.

(Translation: Warren Niesłuchowski)

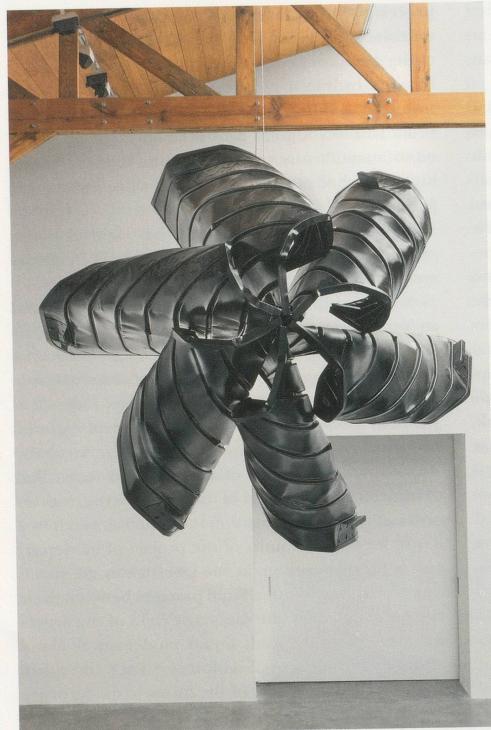
1) See *Monika Sosnowska: 1:1* (Cologne: Walther König, 2007), the catalogue of her work for the Polish Pavilion at the 52nd Venice Biennale (2007), as well as *Monika Sosnowska*, exh. cat. (Basel: Schaulager, 2008).

2) Here one could cite Martin Kippenberger's *Psychobuildings* (Cologne: Walther König, 1988), a book that collects instances of architectural and urban freakishness.

3) Home factories produced prefabricated, reinforced-concrete slabs and other elements needed for the style of residential construction popular in the Eastern bloc in the 1970s.

4) Katarzyna Kobro, “Dla ludzi niezdolnych do myślenia . . .” (For People Incapable of Thinking . . .), in *Forma*, no. 3 (1935), p. 14, reprinted in Katarzyna Kobro. *W setną rocznicę urodzin* (On the Hundredth Anniversary of Her Birth), exh. cat. (Łódź, Poland: Muzeum Sztuki, 1998).

5) The use of the words *fluid* and *liquid* derives from the later writings of Polish sociologist Zygmunt Bauman. See especially his *Liquid Modernity* (Cambridge, England: Polity Press, 2000).



MONIKA SOSNOWSKA, exhibition views /
Ausstellungsansichten, "El Jardín," Kurimanzutto Gallery, Mexico D.F.
(PHOTO: MICHEL ZABÉ / OMAR LUIS OLGUIN)



JOANNA MYTKOWSKA



Die flüchtige Moderne in den Skulpturen von Monika Sosnowska

Aus einem Katalog abstrakter Formen hat Monika Sosnowska eine autonome skulpturale Sprache entwickelt. Es ist der Abdruck des Realen, der den Objekten und Installationen ihre spezifische Spannung verleiht und ein beunruhigendes Spiel der Zeichen in Gang setzt. Immer lassen sich die Formen ihrer Arbeiten auf reale Bauten und architektonische Details – mit ihrem ganz eigenen Bedeutungszusammenhang – zurückführen. Diese rationalen, funktionalen und sozial nützlichen Strukturen werden gefiltert

JOANNA MYTKOWSKA ist Mitgründerin der Foksal Gallery Foundation (1997). Sie war Kuratorin am Centre Pompidou (2006–2008) und seit 2007 ist sie die Direktorin des Museum für Moderne Kunst in Warschau.

durch die Sensitivität der Künstlerin. Und während sie diese minutiös rekonstruiert, wird deren vertraute Bedeutung untergraben, lächerlich gemacht und mit Misstrauen bedacht.

Bei verschiedenen Gelegenheiten hat die Künstlerin ihre Inspirationsquellen preisgegeben, indem sie sorgfältig zusammengestellte Dokumentationen architektonischer Artefakte in Katalogen abdrucken liess.¹⁾ Die Bilder, die sie sammelt, zeigen meist anonyme Architektur, oftmals ist sie baufällig oder bereits verfallen. Verlassene Gebäude, verwahrloste Gelände, leere Grundstücke, Garagen, Lagerhallen, Buden, Werkstätten: Abriss oder Verfall. Eigentlich verblasste Farben, Umbauten und dysfunktionale Lösungen. Meistens sind es Orte der Armut und

MONIKA SOSNOWSKA, exhibition views / Ausstellungsansichten, Capitain Petzel, Berlin 2009. (PHOTO: ROMAN MÄRZ)



des Vergessens, manchmal nur der Vernachlässigung oder ästhetischen Perversion. Obwohl sie sich ursprünglich auf Orte in Polen konzentrierte, mit ihrer charakteristischen, soz-realistischen Endzeitlichkeit (die 70er- und 80er-Jahre), beschäftigt sie sich seit einigen Jahren mit behelfsmässigen Konstruktionen in Mexiko oder der Entropie amerikanischer Städte, wie sie etwa in Detroit sichtbar wird. Überall ist die Architektur ihrer Funktionen beraubt, dem Verfall und der Vernachlässigung überlassen und offenbart ihre eigentümliche Unheimlichkeit.²⁾

Eine von Sosnowskas unmittelbarsten Aussagen zur Beziehung zwischen Tradition und Spätmoderne gelang mit der Skulptur RUINS (2005), die im Rahmen der Ausstellung «Luna Park, Fantastic Art» (Villa Manin, Pasarino) entstand. Nach Art einer antiken Ruine wurde sie im pittoresken Park der Villa errichtet, die Skulptur zeigt die Überreste eines modernistischen, anonymen Gebäudes: eine kleine Mauer, mit einem Streifen grüner Farbe im unteren Bereich – Hinweis auf die verpasste Vollkommenheit, die so charakteristisch ist für Ruinen und für eine armselige Moderne im Besonderen. Diese Faszination für das standardisierte, sofort verfügbare, preiswerte und zuweilen armselige Bauen mischt sich mit dem Spott über dessen Grenzen. Ähnliches gilt für die «Initiativen von unten» und die «Amateur-Architekten», diese typischen Verbesserungen und Verschönerungen, die man in polnischen Neubausiedlungen finden kann. Sosnowska verarbeitet sie in ihren Skulpturen mit Sorgfalt und Nostalgie, manchmal werden sie zu Ungeheuern oder nehmen groteske Züge an.

Sosnowska hat auch zahlreiche beklemmende Korridore entworfen, architektonische Konstruktionen innerhalb der Räume der Museen. Diese Flure sind inspiriert von der Architektur osteuropäischer öffentlicher Gebäude – Schulen, Krankenhäuser, Gefängnisse –, von der Künstlerin unnatürlich erweitert durch perspektivische Verkürzungen und verwandelt in Raumlabyrinth (immer mit dem charakteristischen grünen Band), im Geiste einer orwellschen Kritik. Diese Installationen mit ihrer kafkaesken Atmosphäre evozieren eine Architektur, die vom Trauma gezeichnet ist. Allerdings spricht die Künstlerin das Elend des Realsozialismus auch in spie-



MONIKA SOSNOWSKA, *exhibition views / Ausstellungsansichten, Capitain Petzel, Berlin 2009.*
(PHOTO: ROMAN MÄRZ)

rischen Formen an, indem sie etwa auf Provisorien, Imitationen und Schwindeleien anspielt. In diese Kategorie gehört eine Skulptur in Form von Wasserflecken, wie sie bei einem Rohrbruch entstehen, zu sehen an der Decke und auf dem Bodenbelag im Museum (UNTITLED, 2006, während der Kiasma in Helsinki). Ihr Interesse an unbeständigen, umgearbeiteten und armen Dingen, deren schwer aufrechtzuerhaltende Statik und schnelle Deformierbarkeit führen Sosnowska ins Gebiet eines erschöpften Diskurses über die Moderne. Dies wird sichtbar in einer Serie fallender Treppenhäuser; das bekannteste Beispiel UNTITLED (Ohne Titel, 2010) befindet sich in der Eingangshalle des K21 in Düsseldorf. Die minutiös rekonstruierte Treppe wurde gestaucht und ver-

dreht, die strukturierenden Elemente als dekoratives Muster. Verwelkt und erschlafft hat sie ihren Elan verloren.

Die Künstlerin nutzt diesen Akt der (nicht-wörtlichen) Übersetzung von der Strasse ins Museum oder die Galerie als einmalige Arena für das Spiel auf verschiedenen Bedeutungsebenen. So hat sie zum Beispiel die Formen der Verkaufsstände des Warschauer Jaremark Europa übernommen und in zwei Arbeiten gezeigt: als abstraktes Zitat in einem neuen Kontext (Ausstellung in der Capitain Petzel, 2009) und als verbogene «Destrukte» (Galerie Gisela Capitain, Köln, 2011). Mit dieser Steigerung folgte Sosnowska den Veränderungen der Ökonomie der Form: Ein Stadion aus der kommunistischen Ära wurde nach 1989 zu einem Markt; im Jahr 2012 wird es, in einer Woge von nationalem Stolz, zu einem Nationalstadion.

Eine ähnliche Strategie der Umkehrung wendete sie in der Ausstellung «El Jardín» in Kurimanzutto (Mexico City, 2011) an. Aber dieses Mal wurden die architektonischen Elemente nicht einfach rekonstruiert. Stattdessen versuchte Sosnowska die Mechanismen der städtischen Entropie neu zu schaffen, indem sie Straßenlampen, Garagentore in phantastische Formen verwandelte. Gleichzeitig untersuchte sie die schwachen und behelfsmässigen Techniken, die der Zerstörung durch Recycling entgegenwirken, indem sie Reifen zitierte, die als Blumenkübel verwendet werden, und Betonblöcke, die nun Parkplätze frei halten. Was sie interessiert, ist der Prozess, die unbeständigen Mechanismen, denen diese Objekte unterworfen sind. Dieser Garten der extravaganten, belebten Formen stellt eine Analyse der Ästhetik der unvollkommenen Moderne dar, eine Ökonomie der Bedeutung oder ihres Mangels.

In zwei Projekten, die sie dieses Jahr für den Public Art Found in New York und das Museum of Modern Art in Chicago entwickelt hat, galt ihr Augenmerk einem klassischen Motiv der modernen Architektur: der Vorhangfassade. Erfunden von Martin Gropius, kam sie erstmals 1926 beim Bauhaus in Dessau zur Anwendung. Bald veränderte sich ihre ursprüngliche Bedeutung – als Möglichkeit schnellen und preiswerten Bauens, das so wichtig für das Fortschritts-Projekt des Bauhauses war, wurde sie sehr rasch zu einem Element kommerzieller Architektur, zum Zeichen eines sich rasant entwickelnden Kapitalismus. Das evidenteste Beispiel dafür ist das New Yorker Seagram Building. Entworfen von Mies van der Rohe und Philip Johnson (1954–58), wurden für seine Konstruktion teure Materialien verwendet, so wurde das Skelett der Vorhangfassade aus Bronze gegossen. Sosnowska's Skulpturen in Originalgrösse blieben aus techni-



MONIKA SOSNOWSKA, exhibition views /
Ausstellungsansichten, Capitain Petzel, Berlin 2009.
(PHOTO: ROMAN MÄRZ)

schen Gründen unvollendet, ihre Modelle, präzise nachkonstruierte Fragmente der beiden Fassaden in Dessau und New York, wurden zusammengerollt, geknickt und wie ein Innenfutter nach aussen gedreht. Indem sie die Geschichte eines architektonischen Motivs analysiert, fördert sie die Spannungen zwischen einer technischen und einer sozialen und funktionalen Lösung zutage. Zugleich aber schreibt sie sich ein in die Reihe der ästhetischen und ökonomischen Verwandlungen eines architektonischen Motivs.

Ihre Erforschung der Ursprünge der Moderne reflektiert sich auch in den Arbeitsmethoden, den technischen Lösungen und sogar in der Wahl der

Unternehmen, die ihre Arbeiten umsetzen. Sosnowska's Skulpturen und Installationen entstehen in Werkstätten, die normalerweise Bauelemente herstellen, ausgeführt von Arbeitern, die sonst architektonische Einzelemente oder Fertigteile produzieren, und unter Verwendung der gleichen Werkzeuge und Arbeitsmethoden. Für die Konstruktion ihrer Arbeit *1 : 1* (2007) an der Biennale in Venedig – ein standarisches, modernistisches Haus wurde in den Polnischen Pavillon gequetscht – arbeitete sie mit einer nahezu insolventen «Häuserfabrik» zusammen.³⁾ Der Herstellungsprozess besteht häufig in der Fertigung eines architektonischen Standardelements, zum Beispiel eines Treppenhauses oder eines Geländers.



MONIKA SOSNOWSKA, CONCRETE BALL / BETONBALL, 2008, Schaulager, Basel.

(PHOTO: MONIKA SOSNOWSKA)

Anschliessend werden diese, unter Anleitung der Künstlerin, «kunstvoll» zerstört, zum Einsatz kommen Gabelstapler und hydraulische Pressen. Trotz Sosnowskas technischen Zeichnungen und Modellen aus Papier ist das Produkt vom Zufall geprägt. Diese Herstellungsverfahren stehen im Kontrast zum schlussendlichen Effekt: vollendete, präzise entworfene Objekte.

Sosnowskas Arbeit knüpft ans Konzept der modernen Skulptur an, wie es etwa von Katarzyna Kobro 1935 beschrieben wurde:

Die Skulptur sollte eine architektonische Befragung sein, ein laborartiges Organisieren von Methoden, den Raum zu erschliessen, den Verkehr zu regeln, die Stadt als funktionalen Organismus aus den zeitgenössischen künstlerischen, wissenschaftlichen, technischen Möglichkeiten seiner Realisierung heraus zu planen – sie sollte Ausdruck der Bestrebungen zu einer überindividuellen Organisierung der Gesellschaft sein.⁴⁾

Monika Sosnowskas Vision einer Moderne hat sich gewissermassen mit ihrem Scheitern versöhnt und ist von ihren Ordnungsvorstellungen befreit. Kennzeichnend für ihre Position sind sowohl der Wunsch nach Kontinuität als auch der Einspruch gegen das Projekt der Moderne und die Untersuchung seiner Untiefen. Das Changieren zwischen diesen Polen kennzeichnet das Feld der diskursiven Interessen der Künstlerin. Aber diese fliessende, flüchtige Moderne wird vor allem auf dem Gebiet der Skulptur ausgetestet.⁵⁾ Jede einzelne Skulptur prüft die Formen der Moderne auf ihre Haltbarkeit.

(Aus dem Polnischen von Andre Rudolph)

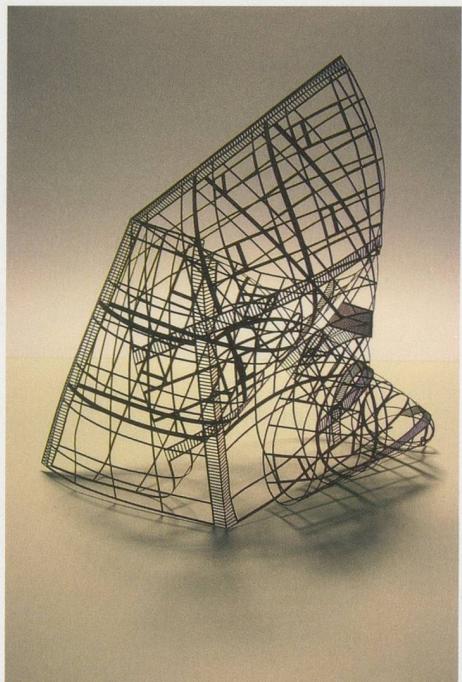
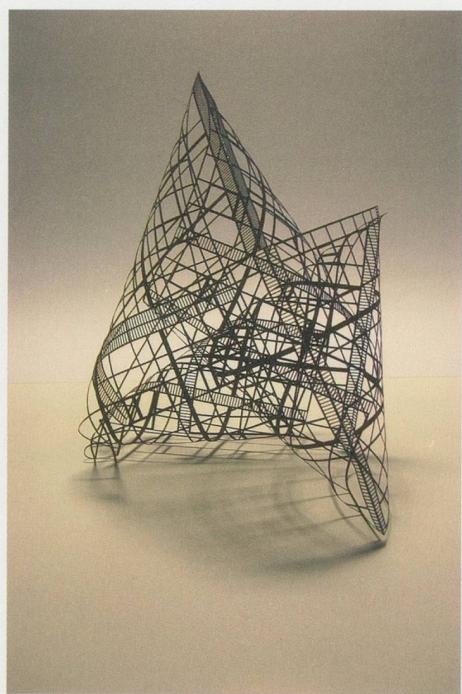
1) Siehe *Monika Sosnowska 1:1* (Walther König, Köln 2007), Katalog im Polnischen Pavillon, Biennale Venedig (2007) und *Monika Sosnowska*, Katalog zur Ausstellung im Schaulager (Basel 2008).

2) Man könnte hier die *Psychobuildings* (Walther König, Köln 1988) von Martin Kippenberger zitieren, ein Buch, das architektonisch-urbane Launen versammelt.

3) «Hausfabriken» stellten vorfabrizierte, betonverstärkte Platten her; beim Bau von Wohnhäusern im Ostblock weit verbreitet.

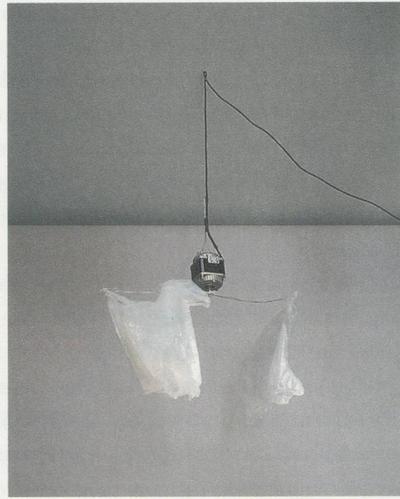
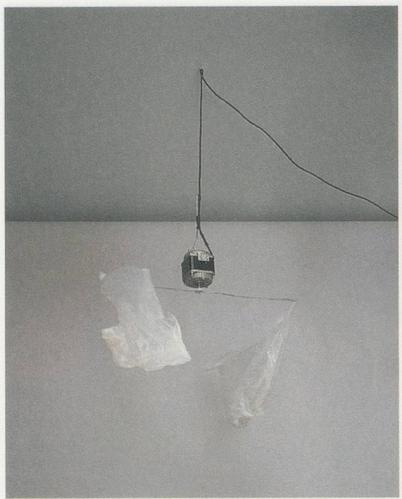
4) Katarzyna Kobro, «Dla ludzi niezdolnych do myślenia ...» [Für zum Denken unfähige Leute ...], in *Forma*, Nr. 3 (1935), S. 14, Nachdruck in *Katarzyna Kobro. W setną rocznicę urodzin* [Zum hundertsten Geburtstag], Ausstellungskatalog (Łódź, Muzeum Sztuki, 1998).

5) Der Gebrauch der Worte *fliessend* und *flüchtig* leiten sich von den späten Schriften Zygmunt Baumans ab, siehe Zygmunt Bauman, *Flüchtige Moderne*, Edition Suhrkamp, Frankfurt 2003.



MONIKA SOSNOWSKA, *THE SKIN*, 2011, model /
DIE HAUT, Modell.

(PHOTO: MONIKA SOSNOWSKA)



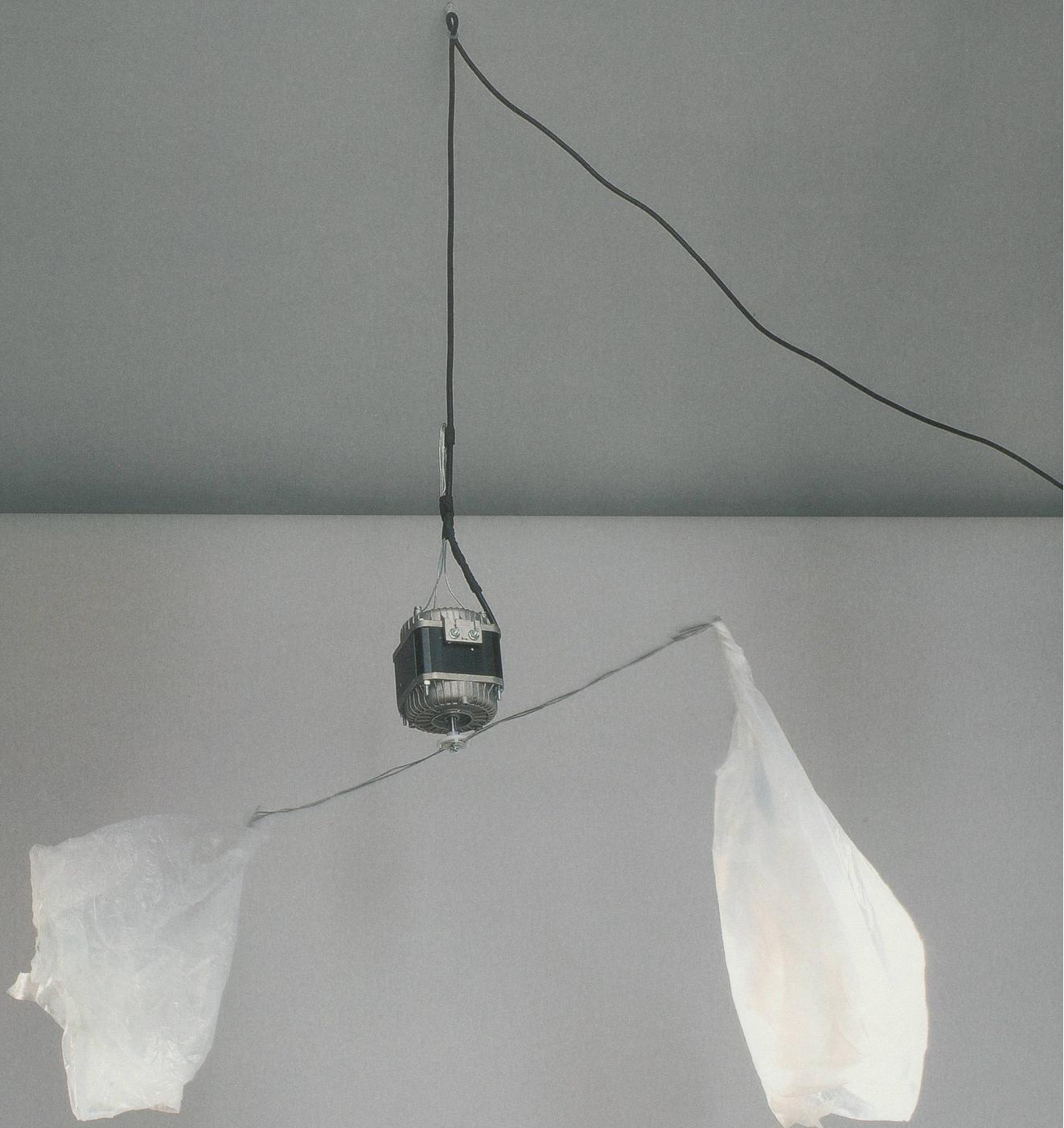
EDITION FOR PARKETT 91

MONIKA SOSNOWSKA

FLY REPELLENT, 2012

Two plastic bags, wire, electric motor, cable,
23 1/2" in diameter, minimal distance to ceiling 13 3/4".
Ed. 35/XX, signed and numbered certificate.

Zwei Plastiktüten, Draht, Elektromotor, Kabel,
Durchmesser 60 cm, minimaler Abstand zur Decke 35 cm.
Auflage 35/XX, signiertes und nummeriertes Zertifikat.



Liu Xiaodong



LIU XIAODONG, TWO PLACID MEN, 2011, oil on canvas, 59 x 55 1/8" / ZWEI RUHIGE MÄNNER, Öl auf Leinwand, 150 x 140 cm.

(ALL IMAGES: COURTESY OF THE ARTIST)

More than Meets the Eye

CHARLES MEREWETHER

Born in 1963, Liu Xiaodong came of age during a time of tremendous artistic and cultural change in China. Although he was trained in the traditional socialist realist style at the Central Academy of Fine Arts in Beijing, Liu finished school on the eve of the Tiananmen Square demonstrations and the exhibition “China/Avant-Garde,” held at Beijing’s National Gallery in February 1989. Organized primarily by critics Li Xianting and Gao Minglu, the show included work by nearly two hundred artists from China, Tibet, and Mongolia. The exhibition represented much of what had happened in the explosive period of the 1980s, as artists challenged the orthodoxy of socialist realism.

For their part, Liu and his generation—which included artists such as Fang Lijun, Liu Wei, and Yue Minjun—more directly tackled academic painting. These artists dismantled the heroic image of farmers tilling the soil, the working class laboring for the nation—an art of propaganda that championed the idea of an emancipated people unified under the leadership of Mao Zedong and the Communist state. By 1990, the era of the paternalist state system was over, and the next decade brought with it a market economy, consumerism, and a sense of individual survival. For these young artists, the concept of realism became defined by the everyday life they observed on the street, the mundanity of existence in urban China.

CHARLES MEREWETHER is director of the Institute of Contemporary Arts Singapore.

LIU XIAODONG, TRAIN, 2002, oil on canvas, $70 \frac{7}{8} \times 94 \frac{1}{2}$ " / ZUG, Öl auf Leinwand, 180×240 cm.



Two primary styles of the period are the Pop art practiced by artists such as Wang Guangyi, and “cynical realism” typified by the paintings of Fang Lijun. The latter feature young men with shaved heads, whose faces suggest uncertainty, anger, and disillusionment. These figures capture the struggle for self-definition in the years after the Cultural Revolution, when individual identity was no longer seen as indivisible from that of the nation. Other paintings of this style are filled with sarcasm and reveal a world reduced to raw animal life, recalling the works of the Neue Sachlichkeit movement in Germany in the 1920s.

While Liu did not identify with either Pop or cynical realism, his early work similarly focuses on the subject of disaffected youth. Depicting empty or wasted lives, his portraits are not in the least heroic. MID-SUMMER (1989), for example, is a finely painted rendering of a couple sitting on a table, staring out blank-faced. By the late '90s, Liu had moved further away from the influence of socialist realism and was painting more freely, with broad strokes



LIU XIAODONG, THREE GORGES: DISPLACED POPULATION, 2003, oil on canvas, $78 \frac{3}{4} \times 315"$ /
DREI SCHLUCHTEN: VERTRIEBENE BEVÖLKERUNG, Öl auf Leinwand, 200 x 800 cm.

of color, and paying greater attention to the naked body. His paintings from this time reflect a life of indolence and leisure: BOYS IN THE BATH HOUSE NO. 5 and BATH HOUSE (both 2000) depict men relaxing in a sauna pool and receiving massages. In FATHER FOR THE STRENGTH OF THE SON (2000), Liu suggests the generational difference between two figures as they consider swimming in a frozen lake. While the title of the painting underlines the stoic attitude of the father, the chubby boy regards the icy water with dismay.

Throughout the '90s, Liu increasingly turned to photography to build a repertoire of images from daily life, a toolbox with which to manipulate and shift the significance of a painted scene.¹⁾ In BURNING MOUSE (1998), a scene of two young men standing beside an urban river is combined with the title image, which intimates the sadistic actions of the figures. The introduction of this element is used by Liu to push against realism as previously conceived: It is no longer manipulated to celebrate life under Communism but to expose the cruelty of daily life and the drastic effects of modernization.

Chinese cinema of the '90s tracked a similar course, moving from the grand historical narratives of the so-called Fifth Generation filmmakers (such as Zhang Yimou and Chen Kaige)

to a focus on the everyday, as seen in the films of what would become known as the Sixth Generation. Liu has been especially close with these filmmakers, beginning with his appearance in a lead role in Wang Xiaosuai's 1993 film *The Days*, alongside his wife, Yu Hong.²⁾ The film depicts the last days in the relationship of a couple, artists who are struggling to make enough money from their work. As Wang himself has stated, "There may not be an obvious story line in *The Days*, but at least it presents the truth about the lives of people from my generation in the wake of the Tiananmen Square tragedy."³⁾

In the past decade, Liu has returned to the national themes once trumpeted by socialist realism. His focus, however, is on the underside of nationalism, as he seeks to reveal the human costs of China's grandiose endeavors. Between 2004 and 2006, Liu devoted numerous paintings to the massive and controversial building project of the Three Gorges Dam. The dam is one of the largest hydroelectric power stations in the world, built to counter the chronic lack of energy in China, but it required the forced removal and relocation of more than a million residents and led to the loss of thousands of antiquities. THREE GORGES: DISPLACED POPULATION (2003) depicts the migrant workers brought in for the dam's construction. The long poles that the workers carry on their shoulders create a broken line that stretches across the painting and gives it a formal cohesion. On the other hand, THREE GORGES: NEWLY DISPLACED POPULATION (2004), portraying people who lost their homes in the flooding of the Yangtze River, includes noticeably disparate elements, such as two

girls dressed for a night out on the town and a bird that hovers in mid-air. The incongruity of these details hints at the disruption that took place and contradicts the propaganda surrounding the project.

The Three Gorges paintings also mark a shift in process: Instead of relying solely on photographs, Liu traveled to the region to work directly on site. In numerous projects since then, he has continued this approach, traversing China to visit far-flung provinces. In 2010, the artist went to Sichuan, the site of a massive earthquake two years earlier in which more than seventy thousand people died, including thousands of schoolchildren.⁴⁾ Liu hired a number of young women from the neighboring city of Chongqing to pose in front of a panoramic view of the devastated area.⁵⁾ In his analysis of the resulting work, *OUT OF BEICHUAN* (2010), cultural historian Eugene Wang argues that the painting is about "how human beings deal with the plight and challenge of surviving disasters... [I]t transcends the immediacy of this particular earthquake and rise[s] to another level... In the face of massive disasters, a typical Chinese response is that there should be some type of regeneration. In other words, the conviction rests on the hope of the young to reproduce."⁶⁾

Contrary to Wang's reading, however, *OUT OF BEICHUAN* is not a picture of optimism. Rather, it creates a disturbing disconnect between the disaster that occurred and the young women from Chongqing. Bringing them together, Liu points to the strange coexistence of different worlds—and the grim fact that few young women remained in Beichuan for the artist to paint.

While these works appear to approach the world solely through observation, they are informed by a critical realism: Liu not only witnesses but reflects upon what he sees. There is more here than meets the eye, a multiplicity of layers in both the formation and significance of the singular moment. Liu's approach is neither celebratory nor simply condemnatory. Instead, he raises numerous questions, emphasizing the significance of the ordinary and everyday as a measure of the contradictory character of contemporary China.

1) See *The Richness of Life: The Personal Photographs of Contemporary Chinese Artist Liu Xiaodong, 1984–2006* (Beijing: Timezone 8, 2008).

2) For an in-depth discussion of the relationship between Liu Xiaodong and the Sixth Generation filmmakers, see Ou Ning, "Liu Xiaodong and the Sixth Generation Films," in *Liu Xiaodong* (Hong Kong: Map Book Publishers, 2006).

3) Michael Berry, "Wang Xiaoshuai: Banned in China," in *Speaking in Images: Interviews with Contemporary Chinese Filmmakers* (New York: Columbia University Press, 2005), p. 167.

4) The Sichuan earthquake became a flash point because of the lack of governmental accountability after shoddy construction was revealed to have led to the collapse of numerous schools. The children who died were never named by the government, and their families were never officially informed of their deaths. The earthquake and its aftermath have been the subject of works by a number of artists and filmmakers, including Ai Weiwei and Du Haibin.

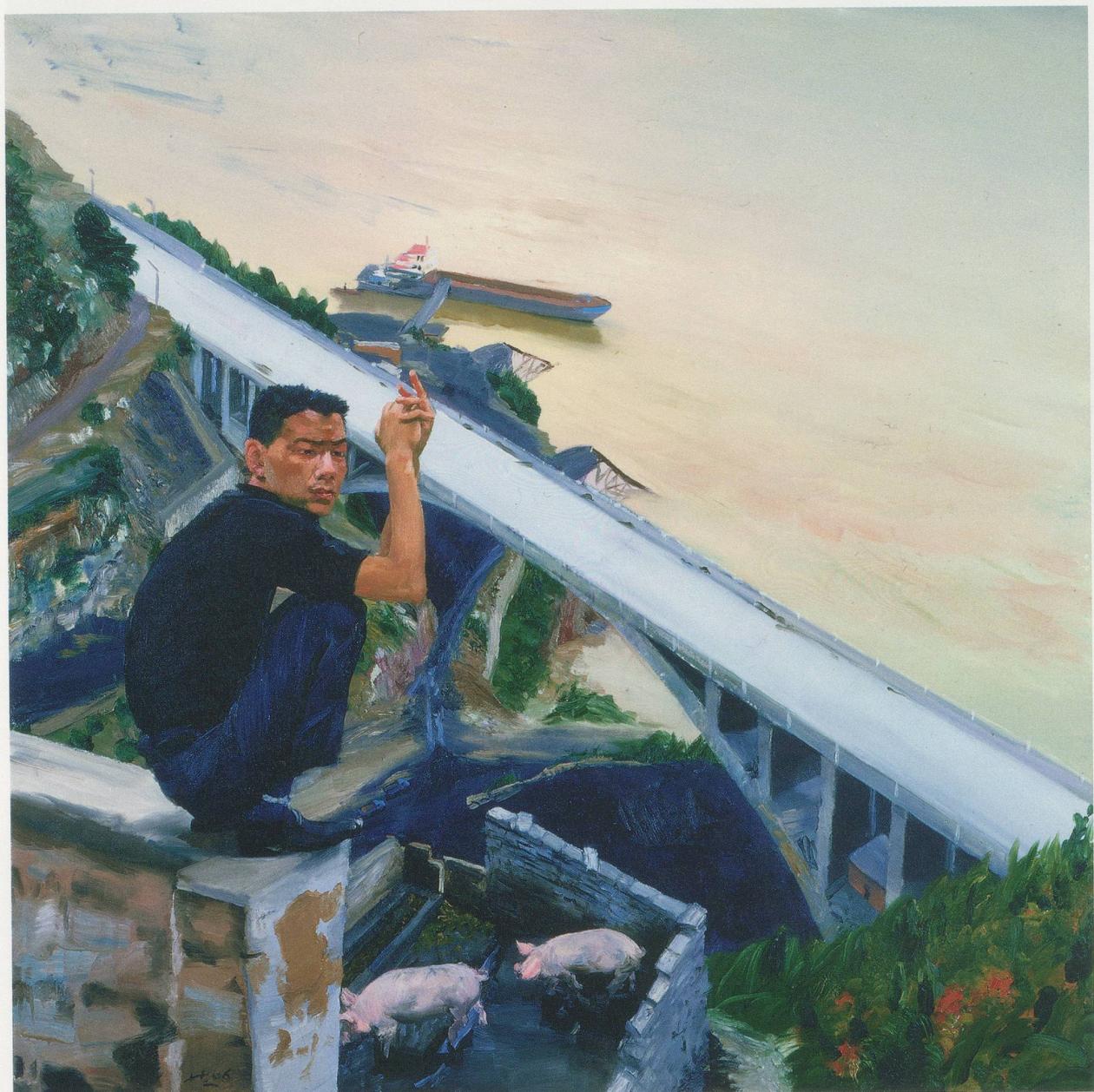
5) Coincidentally, numerous residents displaced by the Three Gorges Dam were resettled in Chongqing.

6) Quoted in Michael Chenkin, "CinemaTalk: Interview with Eugene Wang on Chinese Art and Film," September 25, 2011: <http://dgeneratefilms.com/cinematalk/cinematalk-interview-with-professor-eugene-wang-on-chinese-art-and-film> (link no longer active).



LIU XIAODONG, *OUT OF BEICHUAN*, 2010, oil on canvas, $118\frac{1}{4} \times 157\frac{1}{2}$ /

AUSSERHALB BEICHUAN, Öl auf Leinwand, 300×400 cm.



LIU XIAODONG, ROAD NEXT TO THE RIVER, 2006, oil on canvas, $78 \frac{3}{4} \times 78 \frac{3}{4} "$ /
STRASSE AM FLUSS, Öl auf Leinwand, 200×200 cm.

Auf den zweiten Blick

CHARLES MEREWETHER

Der 1963 geborene Künstler Liu Xiaodong entwickelte seinen Stil in einer Zeit, in der die Volksrepublik China einen gewaltigen künstlerischen und kulturellen Wandel erlebte. An der Pekinger Zentralakademie für Bildende Künste (CAFA) noch im traditionellen Stil des Sozialistischen Realismus ausgebildet, beendete Liu sein Studium just am Vorabend der Demonstrationen auf dem Platz des Himmlischen Friedens und der «China/Avantgarde»-Ausstellung mit dem Titel No U-Turn (Wenden verboten), die im Februar 1989 in der chinesischen Nationalgalerie stattfand. Die vorrangig von den Kunstkritikern Li Xianting und Gao Minglu organisierte Schau umfasste Werke von annähernd 200 Künstlern aus China, Tibet und der Mongolei und stand für vieles, was sich in der explosiven Periode der 80er-Jahre ereignet hatte, als die Kunst mit Macht die Orthodoxie des Sozialistischen Realismus herausforderte.

Liu und seine Generation, darunter Künstler wie Fang Lijun, Liu Wei und Yue Minjun, nahmen die akademische Malerei direkt ins Visier. Sie demonstrierten das heroische Bild vom Bauern, der das Land bestellt, und von der Arbeiterklasse, die sich für die Nation abmüht – jene Propagandakunst also, die die Idee von einem befreiten und unter der Führerschaft von Mao Tse-tung und der Kommunistischen Partei geeinten Volk verfocht. Mit Beginn der 90er-Jahre gehörte das patriarchalische Staatssystem der Vergangenheit an. Es wurde im nun folgenden Jahrzehnt von der Marktwirtschaft, vom Materialismus und von einem Sinn für den Überlebenskampf des Individuums abgelöst. Für die jungen Künstler definierte sich das Konzept des Realismus zunehmend über den Alltag auf der Straße, über die gewöhnliche Profanität des Daseins im urbanen China. Zwei Hauptstilrichtungen dieser Periode sind die politische Pop-Art von Künstlern wie Wang Guangyi und der «zynische Realismus», wie ihn die Gemälde von Fang Lijun verkörpern. Letztere zeigen junge Männer mit kahl rasierten Köpfen und Gesichtern, in denen Ungewissheit, Zorn und Ernüchterung abzulesen sind.

CHARLES MEREWETHER ist Direktor des Institute of Contemporary Arts in Singapur.

Aus diesen Figuren spricht das Ringen um Selbstdefinition in den Jahren nach der Kulturrevolution, als die Identität des Einzelnen nicht länger als eine von der nationalen Identität untrennbare Einheit angesehen wurde. Andere Gemälde im Stil des zynischen Realismus, die an die Neue Sachlichkeit der 20er-Jahre in Deutschland erinnern, sind voller Sarkasmus und enthüllen eine Welt, in der Menschen wieder zu Tieren werden.

Obwohl Liu sich weder mit der chinesischen Pop-Art noch mit dem zynischen Realismus identifizierte, thematisierte auch er in seinem Frühwerk die disillusionierte Jugend. Seine Porträts von leeren oder vergeudeten Existenzien sind nicht im Mindesten heroisch. Im fein gemalten MID-SUMMER (Hochsommer, 1989) zum Beispiel sitzt ein junges Paar mit ausdruckslosem Blick auf einem Holztisch. Ende der 90er-Jahre hatte Liu sich weitgehend vom Einfluss des Sozialistischen Realismus gelöst, malte jetzt freier, setzte breite Farbstiche und schenkte dem nackten menschlichen Körper grössere Beachtung. Seine Gemälde aus dieser Zeit spiegeln ein Leben von Trägheit und Müsiggang wider: BOYS IN THE BATH HOUSE NO. 5 (Junge Männer im Badehaus Nr. 5) und BATH HOUSE (Badehaus, beide 2000) zeigen Männer bei der Massage und beim Entspannen am Saunabecken. In FATHER FOR THE STRENGTH OF THE SON (Ein Vater für die Stärke des Sohnes, 2000) verweist Liu auf den Generationenunterschied zwischen zwei Figuren, die ein Bad im Uferbereich eines zugefrorenen Sees erwägen. Während der Titel des Gemäldes die stoische Haltung des Vaters unterstreicht, betrachtet der dickliche Sohn das eisige Wasser mit Schrecken.

Im Verlauf der 90er-Jahre wandte sich Liu verstärkt der Photographie zu, um einen vielfältigen Vorrat von Bildern aus dem täglichen Leben anzulegen, eine Werkzeugkiste, mit der er



70



71

die Bedeutung einer gemalten Szene würde beeinflussen und verändern können.¹⁾ In BURNING MOUSE (Brennende Maus, 1998) kombiniert er eine Ansicht von zwei jungen Männern an einem betonierten städtischen Flussufer mit dem titelgebenden Bild einer brennenden Maus zu ihren Füßen, aus dem sich das Verhalten der stehenden Figuren erklärt. Liu führt dieses Element ein, um mit früheren Vorstellungen vom künstlerischen Realismus aufzuräumen: Die realistische Darstellung wird nicht länger manipuliert, um das Leben im Kommunismus zu verherrlichen, sondern um die Grausamkeit des Alltagslebens und die drastischen Auswirkungen der Modernisierung herauszustellen.

Das chinesische Kino der 90er-Jahre verfolgte einen ähnlichen Kurs. Auf die grossen historischen Erzählungen der sogenannten Filmemacher der fünften Generation, wie Zhang Yimou oder Chen Kaige, folgten Filme, die den Alltag in den Mittelpunkt stellten und als Werke der sechsten Generation bekannt wurden. Liu stand diesen neuen Filmemachern besonders nah, was sich zuerst in Wang Xiaoshuis Filmdebüt *Wintertage, Frühlingstage* von 1993 ausdrückte, in dem Liu an der Seite seiner Ehefrau Yu Hong eine Hauptrolle spielte.²⁾ Der Film zeigt die letzten Tage in der Beziehung eines Künstlerpaars, das darum kämpft, mit dem Verkauf eigener Werke ein Auskommen zu finden. Wang selbst stellte fest: «*Wintertage, Frühlingstage* hat vielleicht keine offensichtliche Handlung, aber zumindest zeigt der Film

LIU XIAODONG, THREE GORGES: NEWLY DISPLACED POPULATION, 2004, oil on canvas, 118 1/8 x 393 3/4" /
DREI SCHLUCHTEN: KÜRZLICH VERTRIEBENE BEVÖLKERUNG, Öl auf Leinwand, 300 x 1000 cm.

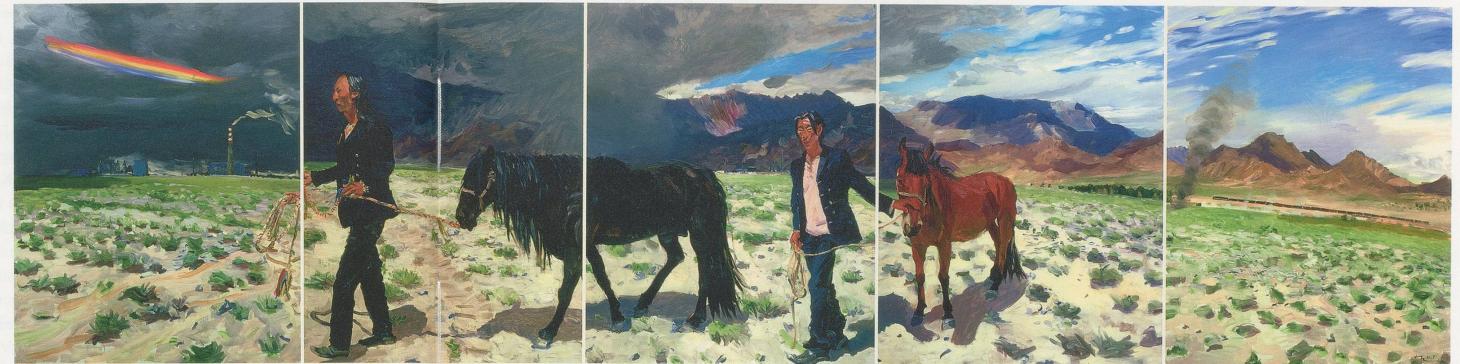
LIU XIAODONG, QING ZANG RAILROAD, 2007, oil on canvas, $98 \frac{1}{2} \times 393 \frac{3}{4}$ /
QING ZANG EISENBAHN LINIE, Öl auf Leinwand, 250 x 1000 cm.

die Wahrheit über das Leben von Menschen meiner Generation im Gefolge der Tragödie auf dem Platz des Himmlichen Friedens.³⁾

In den letzten zehn Jahren ist Liu zu den einst vom Sozialistischen Realismus beschworenen nationalen Themen zurückgekehrt. Sein Augenmerk gilt dabei jedoch der Kehrseite des Nationalismus: Liu versucht, den menschlichen Preis der eindrucksvollen wirtschaftlichen Anstrengungen Chinas offenzulegen. Von 2004 bis 2006 widmete er dem gigantischen wie umstrittenen Bauprojekt der Drei-Schluchten-Talsperre in der Provinz Hubei eine ganze Serie von Gemälden. Die Stauanlage ist eines der größten Wasserkraftwerke der Welt und soll dem chronischen Strommangel in China entgegenwirken. Ihr Bau machte die Zwangsumsiedlung von mehr als einer Million Anwohnern erforderlich und führte zum Verlust von Tausenden von antiken Objekten. THREE GORGES: DISPLACED POPULATION (Drei Schluchten: Vertriebene Bevölkerung, 2003) zeigt die Wanderarbeiter, die für den Bau der Talsperre angeheuert wurden. Der lange Stab, der sich auf den Schultern der Männer quer durch das Werk zieht, verleiht dem Gemälde den formalen Zusammehalt. Demgegenüber enthält THREE GORGES: NEWLY DISPLACED POPULATION (Drei Schluchten: Frisch vertriebene Bevölkerung, 2004), eine Darstellung von Menschen, die ihr Zuhause an den aufgestauten Jangtsekiang verloren haben, auffallend disparate Elemente, wie zwei Mädchen, die sich für einen Abend in der Stadt zurechtgemacht haben, oder eine in der Luft schwebende Ente. Die Ungereimtheit dieser Details spielt auf den tatsächlich stattgefundenen Bruch an und steht im Widerspruch zu der Propaganda rund um das Projekt.

Lius Drei-Schluchten-Gemälde markieren auch eine Veränderung seiner Arbeitsweise: Anstatt sich wie bisher allein auf Photographien zu stützen, reiste Liu in die Region, um direkt vor Ort zu malen. Seither hat er diese Methode in zahlreichen weiteren Vorhaben angewandt und das chinesische Festland bis in die entlegensten Provinzen durchquert. 2010 besuchte er die Provinz Sichuan, zwei Jahre zuvor Schauplatz eines schweren Erdbebens, bei dem mehr als 70 000 Menschen starben, darunter mehrere Tausend Schulkinder.⁴⁾ Er engagierte eine Reihe junger Frauen aus der benachbarten Millionenstadt Chongqing, die ihm vor einer Panoramakulisse der zerstörten Region Modell standen.⁵⁾ Der Kulturhistoriker Eugene Wang argumentiert in seiner Analyse des daraus hervorgegangenen Werks, OUT OF BEICHUAN (Ausserhalb von Beichuan, 2010), das Gemälde handle von der Frage, «wie Menschen mit der Zwangslage und der Herausforderung umgehen, Katastrophen zu überleben. [...] Es überwindet die Unmittelbarkeit dieses speziellen Erdbebens und erreicht eine höhere Ebene. [...] Im Angesicht gewaltiger Katastrophen lautet eine typische chinesische Reaktion, dass es irgendeine Art von Erneuerung geben sollte. Mit anderen Worten: Man setzt voller Überzeugung auf die Hoffnung der Jugend, sich fortzupflanzen.»⁶⁾

Im Gegensatz zu Wangs Interpretation aber ist OUT OF BEICHUAN kein optimistisches Bild. Vielmehr suggeriert Liu eine absichtliche Trennung zwischen dem geschehenen



Unglück und der Anwesenheit der jungen Frauen aus Chongqing. Indem er beides zusammenbringt, macht er uns das seltsame Nebeneinander verschiedener Welten mitsamt der makabren Tatsache bewusst, dass in Beichuan kaum noch junge Frauen übrig waren, die der Künstler hätte malen können. Während diese Werke sich der Welt durch reine Beobachtung zu nähern scheinen, sind sie doch von einem kritischen Realismus durchdrungen: Liu beobachtet nicht nur, sondern reflektiert, was er sieht. Mit seinem weder verherrlichenden noch schlüssig verurteilenden Ansatz wirft er viele Fragen auf und betont die Bedeutung des Gewöhnlichen und Alltäglichen als Masseinheit für den widersprüchlichen Charakter des heutigen China.

(Übersetzung: Kurt Rehkopf)

1) Siehe *The Richness of Life: The Personal Photographs of Contemporary Chinese Artist Liu Xiaodong, 1984–2006*, Timezone 8, Peking 2008.

2) Für eine ausführliche Diskussion der Beziehung zwischen Liu Xiaodong und den Filmemachern der sechsten Generation siehe Ou Ning, «Liu Xiaodong and the Sixth Generation Films», in *Liu Xiaodong*, Map Book Publishers, Hongkong 2006.

3) Michael Berry, «Wang Xiaoshuai: Banned in China», in: *Speaking in Images: Interviews with Contemporary Chinese Filmmakers*, Columbia University Press, New York 2005, S.167.

4) Das Erdbeben von Sichuan sorgte für Unruhe, weil die Regierung jede Verantwortung zurückwies, als heraus kam, dass eine minderwertige Bauweise zum Einsturz zahlreicher Schulen geführt hatte. Die Namen der gestorbenen Kinder wurden von staatlicher Seite nie veröffentlicht und die Familien nie offiziell über den Tod ihrer Kinder unterrichtet. Viele Künstler und Filmemacher, darunter Ai Weiwei und Du Haibin, haben das Erdbeben und seine Folgen in ihren Werken aufgegriffen.

5) Wie der Zufall es will, wurden zahlreiche von der Drei-Schluchten-Talsperre verdrängte Bewohner nach Chongqing umgesiedelt.

6) Zitiert nach Michael Chenkin, «CinemaTalk: Interview with Eugene Wang on Chinese Art and Film», 25. September 2011, <http://dgeneratefilms.com/cinematalk/cinematalk-interview-with-professor-eugene-wang-on-chinese-art-and-film> (letzter Zugriff: 8. August 2012).

TRUTH IN PAINTING DOES NOT EQUAL TRUTH IN REALITY.

LIU XIAODONG & PHILIP TINARI

PHILIP TINARI: First, I want to ask maybe the most basic question of all: How do you see the relationship between painting and reality?

LIU XIAODONG: I believe that painting is built entirely on a system of reality, and that the truth found in this reality stimulates painting. Without the stimulus of reality, there is no truth in painting. This stimulus is extremely important, and yet painting and reality remain two distinct systems of truth. Truth in painting does not equal truth in reality, but the truth in reality constantly provokes new developments in the truth in painting.

PT: Looking at the past three decades of your work, it seems that a very important transition took place after the year 2000. That is when you start working on these major projects that involve painting on-site, projects – like HOT BED (2005) with sex workers in Bangkok, or the THREE GORGES PROJECT (2003–2004), or EIGHTEEN ARHATS (2004–2005), which looked at soldiers in China and Taiwan.

LX: Yes. I feel that sometimes art is a lot like sports: full of competition. In contemporary art, there are

installations, video, and other new techniques and strategies that people find quite attractive. Painting can seem too old in the competitive field of biennials and other large-scale exhibitions, preventing it from entering into the game. So much of human endeavor is basically athletic, structured by relations of competition, with people vying to make their voices heard in the same space. I love painting, but it is hard to use the old ways of painting to enter into this sphere, so I needed to think of a new way to engage, to make people discover that painting still has possibilities. I take social problems as my subject because they have such great power, because they contain so many urgent stories. And my method of storytelling is still through painting, working in places that are atypically strong, sensitive, and unavoidable. This allows me to take part not only in changes in society but in changes in art itself.

PT: What was the first site that really moved you?

LX: Kinmen, Taiwan. The exhibition venue was not a traditional museum but a bunker. If I had painted some small paintings in Beijing and brought them down there to hang, it would have been meaningless. This bunker did not even have lights. I felt that I absolutely needed to create a connection to this place,

PHILIP TINARI is director of the Ullens Center for Contemporary Art in Beijing.



LIU XIAODONG, QIQI, 2007,
oil on canvas, $78\frac{3}{4} \times 78\frac{3}{4}$ /
Öl auf Leinwand, 200 x 200 cm.

that any paintings I showed in this bunker needed to seem as if they had grown out of it like plants, not potted flowers raised in a greenhouse and brought over. That is why I decided I needed to paint on-site, because of this feeling that it would be the only way to do something meaningful.

PT: That project, the “Bunker Museum of Contemporary Art,” which took place in 2004–2005 in Kinmen, was initiated by Cai Guo-Qiang, if I remember correctly. Are you saying that this experience changed your way of working?

LX: Yes. Before that I went to Taiwan for a teaching engagement, which offered some time to adjust. Art education in Taiwan follows the American model, and secondarily the Japanese and European models. All of the teachers have returned from studies

abroad, quite unlike the Mainland, where art education is built on a very realist set of foundational principles, which take a long time to learn. I was like a performer, painting my subjects with observers gathered around me, watching me turn abstract pigments into human forms; there was no need for debate, as this kind of figurative painting is difficult to discuss. I thought it was quite interesting—prior to that, painting had been something I did furtively inside the studio, afraid to let anyone else see; I needed to produce something complete and beautiful before making it public. But in these circumstances I could only paint as people watched, and in the process I revealed many details that were less than perfect. PT: There is a work of yours along these lines that is rarely discussed—an installation you did in 2006 at

the now defunct Xin Beijing Gallery in an old Ming-dynasty granary along Beijing's Second Ring Road. You painted young models directly onto the walls of the gallery, and then at the end of the exhibition, painted them over in white.

LX: Yes, I painted onto the walls, and then at the end of the exhibition, completely destroyed the paintings. This piece had everything to do with the background of that particular moment: In 2006, the art market suddenly exploded.

LIU XIAODONG, 18 NEW DISCIPLES, 2004,

oil on canvas, $8\frac{3}{4} \times 39\frac{3}{8}$ " /

18 NEUE SCHÜLER, Öl auf Leinwand, 200 x 100 cm.

PT: Including the market for your own works.

LX: I was so surprised. But it made me ask myself: Why am I actually painting?

PT: I remember that exhibition so clearly. On the closing evening, you invited a group of guests to watch the paintings, suddenly so valuable, be painted over. It was the night after your THREE GORGES work had sold at auction for what was then a world record for a living Chinese artist. And then everyone was invited next door for a very pricey Peking duck dinner! It was all quite theatrical.

LX: There was an element of theater, but there was also the entire social backdrop of the time. Artists' interactions with society are almost respiratory in



nature: Society exhales, you inhale, you exhale, society inhales. At that particular moment, I felt this was an interesting thing to do. If you can paint whatever you like and sell it for an astronomical price, then working as an artist loses all interest; it becomes too easy. Sometimes if things are more difficult, they are also better.

PT: Following this same idea of the relationship between the artist and society, it is interesting today to look back two decades at the group with whom you first came to prominence, the “New Generation.” This group of artists emerged in the months immediately following the 1989 protests and crackdown, just after the avant-garde heroics of the ’85 Movement had run their course. Where the ’85 Movement looked for inspiration to Western conceptualism, the New Generation was a new direction in realist painting, which aimed the grand figurative lens of the Chinese official tradition at everyday scenes and characters. It was as subversive as anyone could be at that particular moment, when the official guard was up, and it turned out to be a viable long-term position. But do you feel that the New Generation was truly an artistic movement or more of a critical construct?

LX: I think it was the beginning of an unnamed collective consciousness. But I did not actually participate in the exhibition “New Generation,” which took place in the summer of 1991.

PT: Really? And yet it seems you are always associated with this movement.

LX: That is because most of the artists who emerged at that moment ended up labeled as “New Generation.” As soon as anyone tries to place me in any group, I resist and run off. Previously in China, we had always worked in collectives, and it wasn’t easy for an individual to make a name. I was not willing to go back to that. And contrary to popular belief, there was actually a lot going on at that moment outside of painting. There were people working in installation and other media, even after the end of the ’85 Movement.

PT: Painting seems to raise the question of academic inheritance.

LX: Yes, there are lineages because there is a technical aspect to painting, and if you do not master certain technical principles, it is difficult to express

anything. These lineages grow out of the long training period that painting requires of its practitioners.

PT: Your first experience of painting from life must have occurred while you were a student at Beijing’s Central Academy of Fine Arts.

LX: It was even earlier than that. Before entering the academic system, all artists in China have to do this, because the entrance exams are all based on your ability to paint from life. The importance of creativity is quite small; for these exams, the most important skills are drawing, color, and sketching, followed by creativity. Creativity is the fourth most important.

PT: What about traveling to a specific location to paint, like going to the countryside?

LX: As a student I would go to the countryside every year. Painting from life was the basis of every class we took.

PT: I ask this because the most widespread critical gloss on the New Generation is that this was the group who shifted socialist realism’s emphasis on representing “greatness” to the representation of the individual. And it seems from looking at your early work that you were looking for visual possibilities within socialist realism—for example, in strange people and scenes that were somehow able to reveal different phenomena. Of course, there is also an element of randomness, as many of these scenes were things you just came across, things that were simply part of your reality.

LX: Yes, my works are impressions of reality. Painting has a very long history, and as an individual I have always been painting, always looking for things that have not yet been painted—these are the things in which I am most interested. If you look closely, you may notice that I paint more men than women. The simplest explanation is that there are so many female forms throughout art history, so I decided to paint men. There are so many subjects from traditional painting that are now off-limits, and I particularly enjoy working on subjects that have not previously entered painting. This eventually meant that my painterly endeavor became a reflection on both my respect for and dissatisfaction with the history of painting and, more important, on expressing life as opposed to simply researching methodology. We encounter so many unanswerable questions that can

only be expressed through art. I use painting to make these troubles visible; this is the method that is best able to influence my real life.

PT: When you travel to an entirely new place for a painting project, as you did last summer when you went to Austria, or to Rome before that, are there specific differences or challenges compared to working in China?

LX: There are certainly differences. It is interesting to paint things one is familiar with, and quite difficult to paint things one does not know. When you arrive in a new country, with no understanding of the social background, of course painting there is a quite different experience. But I believe the most important thing is to conquer oneself. As a young painter, I was working in the specific context of China, but then fate suddenly drove me to the United States, and I had to ask myself whether I could even continue to paint. So this is one of my most basic work-related fears. If I were a mathematician, it would not matter—a mathematician in China is still a mathematician in the United States. But for artists or writers, it is difficult. When you leave your soil, your familiar political and social surroundings, what does your art have left to say? I travel so much, to the United States, Europe, Africa, and I always ask myself: If I lived here, could I still have become an artist?

PT: Before you go to a new place for a project, what is your research process? For example, for this coming trip to Hotan in Xinjiang, will you spend time going through materials of any sort?

LX: No. If people suggest books, I will read them, but in general, if no one suggests anything, I do not do research, I just go. For Hotan, some friends recommended some books and I read them, but before going to Austria, I did not even look at a map. When I get somewhere, I make discoveries of my own directly, because I live through my eyes. Direct perception is most important.

PT: By now you have seen and participated in exhibitions all over the world. You must realize that your way of working, placed in a global context, is quite distinct.

LX: I have my own way of thinking. I persist in working in a way that everyone knows, but against the background of art today, it takes on a new meaning.

Perhaps it looks like what the Impressionists were doing one hundred years ago when they took their canvases outside, but today painters who do this are seen as “park painters.” And for this reason, my choice is also a very dangerous one, because if I cannot work through it, I become a park painter myself. PT: Your approach is quite different from the strongly analytical painting of the late twentieth century, such as the work of Gerhard Richter.

LX: It is completely different from that. To me, Richter is an entirely different kind of painter, who could even be understood as an abstract painter, because he uses forms and figures to paint something else. Of course, he is amazing. But my expectations of painting are different. I hope that my colors and subjects can live and breathe, and this requires that I go on-site and actively create there. If I were to work entirely from a photograph, I would not know how the subjects depicted in the photograph actually looked. This would not be effective. For example, when I went to Rome, I took photos and brought them back to my studio in Beijing to paint, but nothing happened. It was bullshit, entirely wrong. For a painter like me, it is absolutely necessary to take the easel on-site.

PT: So there is this concept of the site.

LX: Site is key. When you move things on-site, you can solve so many problems immediately. Cultural differences and the foreignness of a particular society seem to disappear.

PT: So when you are there on-site, you work from transient impressions and perceptions?

LX: Transient impressions are first; second is the truth of the site itself. Say I took a photograph of the two foreign ladies eating at the table next to us, and then brought the photo back to my studio to paint—that would be entirely meaningless. But if I brought my easel into the restaurant and painted them here, that would mean something entirely different. The painting would not merely be a composition but a record of a real encounter with them. This way of working gets me beyond my deeply held fears, like I just said, of going to a foreign cultural realm and no longer being an artist. Every artist aspires to transcend national boundaries, and so I use this method to conquer myself.

PT: How do you handle your relationship with your subjects?

LX: For me, painting people is no different from painting objects; both are still life. I do not need too much exchange, relying instead entirely on my eyes and feelings. I do not have any expectations of my subjects; anyone is fine.

PT: But there are also exceptions, like in EIGHTEEN ARHATS, where you asked your subjects to inscribe their names, ages, and hometowns directly onto the canvas. I think the relationship between you and them, in this project at least, was quite subtle.

LX: The painted and the painter are the same. For that project, I felt that the canvas needed their



LIU XIAODONG, HE'S FAMILY, 2009, oil on canvas, $114 \frac{1}{8} \times 102 \frac{3}{8}$ " /
HES FAMILIE, Öl auf Leinwand, 290 x 260 cm.



writing, so I asked them to add it. In the end, I want my subjects to enter into my world in their own way and not merely stand there being painted by me. I am no different from them: me working the canvas with my paintbrush, them working the ground with their hoes; it is very close. Think about it: eagerly cultivating the land and eagerly applying paint—both have the same kind of beauty, and this is the beauty I hope to convey. I like to watch people laboring—planting crops, changing light bulbs, repairing machines. I enjoy watching this. People are beautiful when they work.

LIU XIAODONG, ZHANG'S FAMILY, 2009,

oil on canvas, $114 \frac{1}{8} \times 102 \frac{3}{8}$ " /

ZHANGS FAMILIE, Öl auf Leinwand, 290 x 260 cm.

PT: Today's museum and gallery audiences come from every possible background. Do you find that conveying meaning becomes more difficult in such a complex environment?

LX: Yes. But if you research any artist, you will find that they are naturally conveying their own experience of life. People are so different from one another—different life environments, different person-

alities, different experiences. I place a lot of emphasis on where an artist grew up, because their art is always connected to their environment. Artists all want to be geniuses, but do not forget that artists are also laborers, and that they carry around their memories of every environment they have experienced.

PT: The artist is a by-product of society?

LX: Yes, a by-product of society, and not a solitary genius. If you look at works by artists from the first world next to those of artists from the third world, you can see the differences instantly, because the works contain the artists' experiences of their environments. And so even today the notion of painting people and scenes directly still holds a lot of excitement for me.

PT: You have recently produced several cycles of work about western China.

LX: Yes, and I am not sure exactly why; perhaps this region holds some unspoken allure for me.

PT: But why not, for example, the South?

LX: I like western China because I feel like a laborer there.

PT: It also seems to me that you have chosen places in western China such as Tibet, Xinjiang, and Gansu that retain an air of subversion and tension. These are special places in the context of Chinese politics. And the second you go there as a Han Chinese, you encounter friction and tension—perhaps not of the ideological sort, but nonetheless in these relatively unstable environments perhaps it is more possible to develop new concepts.

LX: Perhaps.

PT: The 2009 Gansu cycle—when you traveled to Yan Guan Town, in this remote region, to paint a Muslim family and a Christian family—was particularly interesting because no one thinks of there being Christians in that part of China.

LX: Yes, and the Christians and Muslims live on the same street, something that seems so unlikely. I think that in these chaotic and complex locations, anything is possible. And I want to find something that is unthinkable, something that exceeds our imagination. You might even say that it is enough just to be in a place like this, that you do not even need to paint, merely to prove that you lived there for six months, and that is enough. But I am a painter, so I use paint-

ing to prove that I spent time there. This place was richer and more complex than anything an artist or novelist could imagine. And living there, even for as little as a month or two, has an indelible influence on who you are. My painting is merely a record of this experience. And so I try to produce ever more materials, things like journals, sketches, and documentary films. I feel that this is a way of letting more people experience what I did, because they will never go there themselves. There is an upper class that rarely even goes to the supermarket.

PT: I want to ask a last question about color, which is perhaps the hardest thing to grasp for those of us who aren't painters. How do you understand the colors you choose to work with?

LX: The first thing about my understanding of color is that I never rule out a particular shade. I will dare to use any color at all. There are a lot of painters who refuse to work with certain colors, but I do not have any concept of which color is beautiful or unattractive, I just have a power of perception. I feel that when colors come together they take on life and voice, but this is a very abstract sense. When colors fail to take on these relationships and look like mud, then I get uncomfortable. It is like Chinese jade: It is difficult to say what color jade is, and there are some pieces that you can look right through, like water. And then there are roof tiles, gray and impenetrable. Simply speaking, I hope that my colors can be seen through. It is tough to think of a more precise metaphor. Of course, there are also artists who try quite hard to paint colors like those of a roof tile, but that is something else, like the difference between Pop art and more traditional art. Pop art takes things you never believed were art and turns them into art—and what can you do?

PT: You don't like that?

LX: I can accept it, but in my heart I know what is jade and what is a roof tile, and the difference between the two.

PT: So you are a poet, not an essayist?

LX: Yes, I am a poet. But I think that poetry is the most difficult of all, because a poet might write his entire life without anyone remembering a single sentence. A lifetime!

(Translation: Philip Tinari)

LIU XIAODONG & PHILIP TINARI

DIE WIRKLICHKEIT DER MALEREI IST NICHT DIE DER REALITÄT.

PHILIP TINARI: Als Erstes möchte ich die wahrscheinlich grundsätzlichste Frage stellen: Wie siehst du den Bezug zwischen Malerei und Wirklichkeit?

LIU XIAODONG: Ich glaube, die Malerei ist gänzlich in einem System der Realität verankert und dass die Wirklichkeit dieser Realität die Malerei antreibt. Dieser Stimulus ist ausserordentlich wichtig und dennoch sind Malerei und Realität zwei verschiedene Systeme dieser Wirklichkeit. Denn die Wirklichkeit der Malerei ist nicht die der Realität, aber die Wirklichkeit dieser Realität bringt ständig neue Entwicklungen in der Wirklichkeit der Malerei hervor.

PT: Wenn ich mir die Entwicklung deines Schaffens in den vergangenen dreissig Jahren anschau, scheint nach dem Jahr 2000 eine ganz grundsätzliche Veränderung stattgefunden zu haben. Von da an hast du grossformatige Arbeiten gemalt, zu denen auch Projekte gehören, die vor Ort entstanden sind, wie etwa HOT BED (Heisses Bett, 2005), mit Prostituierten in Bangkok, das THREE GORGES PROJECT (Drei Schluchten-Projekt, 2003–2004) oder

PHILIP TINARI ist Direktor des Ullens Center for Contemporary Art in Beijing.



THE 18 ARHATS (2004–2005), das Soldaten in China und Taiwan zeigt.

LX: Das stimmt. Meiner Meinung nach ist Kunst manchmal genau wie Sport; Wettbewerb spielt eine grosse Rolle. Während in der zeitgenössischen Kunst grossformatige Installationen, Videos und andere Kunstformen die Aufmerksamkeit auf sich ziehen,

ist Malerei so alt, dass sie am Rennen einer Biennale oder anderer Grossausstellungen kaum mehr mithalten kann. Eigentlich sind viele menschliche Aktivitäten genau wie im Sport mit Konkurrenz verbunden. Die Menschen wettelefern darum, dass ihre Stimme gehört wird. Ich liebe die Malerei, doch die herkömmliche Malerei gelangt kaum noch in diesen Einflussbereich. Ich musste also neue Wege finden, damit die Menschen die Möglichkeiten, die die Malerei immer noch bereithält, entdecken. Ich habe soziale Konflikte zu meinem Thema gemacht, weil sie eine grosse Kraft ausstrahlen und zahlreiche dringliche Geschichten hervorbringen. Meine Art zu erzählen ist immer noch die Malerei, und ich arbeite an jenen Orten, die überraschend stark, sensibel und

einem Bunker. Hätte ich in Beijing einige kleine Bilder gemalt und sie dort aufgehängt, wäre die Ausstellung bedeutungslos gewesen. Im Bunker gab es ja nicht mal Beleuchtung. Die Malerei musste dort unbedingt mit dem Ort in Verbindung treten, so wie eine Pflanze, die dort gewachsen ist, nicht wie eine, die man aus dem Gewächshaus holt. Darum beschloss ich, an Ort und Stelle zu malen. Nur so konnte etwas Sinnvolles entstehen.

PT: Wenn ich mich recht erinnere, wurde das Projekt «Bunker Museum of Contemporary Art» von Cai Guoqiang initiiert. In gewissem Sinne hat diese Erfahrung doch auch dein Schaffen verändert?

LX: Ja. Zuvor hatte ich in Taiwan unterrichtet, das war eine Art Übergangsphase. Die Kunstausbildung

LIU XIAODONG, EAT FIRST, 2008, oil on canvas, 98 1/2 x 393 3/4" /
ZUERST ESSEN, Öl auf Leinwand, 250 x 1000 cm.

gemalt, als wäre es eine Performance, die zeigt, wie man aus abstraktem Farbmateriel gegenständliche Menschen formt. Es waren keine Diskussionen nötig; diese Art figurativer Malerei lässt sich auch schwer diskutieren. Für mich war das sehr interessant, denn zuvor hatte ich immer allein im Atelier gearbeitet und war ängstlich darauf bedacht, dass niemand hereinkam. Ich wollte die Bilder immer erst dann zeigen, wenn sie ihre endgültige Gestalt angenommen hatten. Doch dort im Bunker konnte ich nicht anders als malen, während die Leute zuschauten, und während dieses Vorgangs kamen natürlich auch eine Menge Details zum Vorschein, die noch nicht so perfekt waren.

PT: Eine Arbeit von dir wird selten erwähnt, doch sie passt sehr gut zu dem, was du eben angesprochen hast. Du hast sie 2006 in der inzwischen verschwundenen Beijinger Galerie Xin Beijing gezeigt, in einem Kornspeicher aus der Ming-Dynastie, an der zweiten Ringstrasse. Du maltest die Bilder junger Modelle direkt an die Wand – und am Ende der Ausstellung hast du sie weiß übermalt.

LX: Stimmt, ich habe auf die Wand gemalt und die Gemälde nach der Ausstellung zerstört. Diese Arbeit stand im damaligen Kontext: 2006 sind die Preise auf dem Kunstmarkt förmlich explodiert.

PT: Einschließlich der Preise für deine Werke.

LX: Ich war auch verblüfft. Aber als Künstler frage ich mich: Warum male ich überhaupt?

PT: Ich weiß noch genau, wie du damals am Abend der Finissage mit ein paar Besuchern hineingegangen bist und das Werk – das plötzlich so kostbar war – übermalt hast. Es war die Nacht als dein THREE-GORGES-Gemälde zu einem Rekordpreis verkauft worden. Und anschließend waren alle zu einem kostspieligen Peking-Enten-Essen eingeladen, es war sehr theatralisch.

LX: Gewissermaßen, aber eben vor dem Hintergrund des damaligen sozialen Kontexts. Die Interaktionen eines Künstlers mit der Gesellschaft gleichen den Bewegungen der Atmung: Die Gesellschaft atmet aus, du atmest ein, du atmest aus und die Gesellschaft ein. Unter den damaligen Bedingungen machte eine solche Handlung Sinn. Wenn man alles und jedes zu einem Spitzenpreis verkaufen kann, ist es bedeutungslos, Künstler zu sein. Dann wird es viel zu ein-

fach. Manchmal ist es besser, wenn die Dinge nicht so leicht von der Hand gehen.

PT: Bleiben wir bei der Beziehung zwischen Künstler und Gesellschaft: Es ist interessant, mit einem Abstand von zwei Jahrzehnten auf die Künstlergruppe zurückzublicken, mit der du dir erstmals einen Namen gemacht hast; das war die «New Generation». Sie entstand 1989, unmittelbar nach den Protesten und deren Niederschlagung und folgte auf die 85er-Bewegung. Die Künstler der 85er-Bewegung waren inspiriert von der westlichen Konzeptkunst, während ihr den figurativen Blick des offiziellen China auf das alltägliche Leben warf. Sie war so subversiv, wie es unter den damaligen rigorosen Umständen möglich war, trotzdem hat sie sich als tragfähige Struktur erwiesen. Was denkst du, war die New Generation eine Künstlerbewegung oder ein Konstrukt der Kritik?

LX: Ich glaube, es war der Beginn einer Art kollektiven Bewusstseins. Aber an der «New Generation»-Ausstellung im Sommer 1991 habe ich gar nicht teilgenommen.

PT: Wirklich? Trotzdem taucht dein Name immer wieder in diesem Zusammenhang auf.

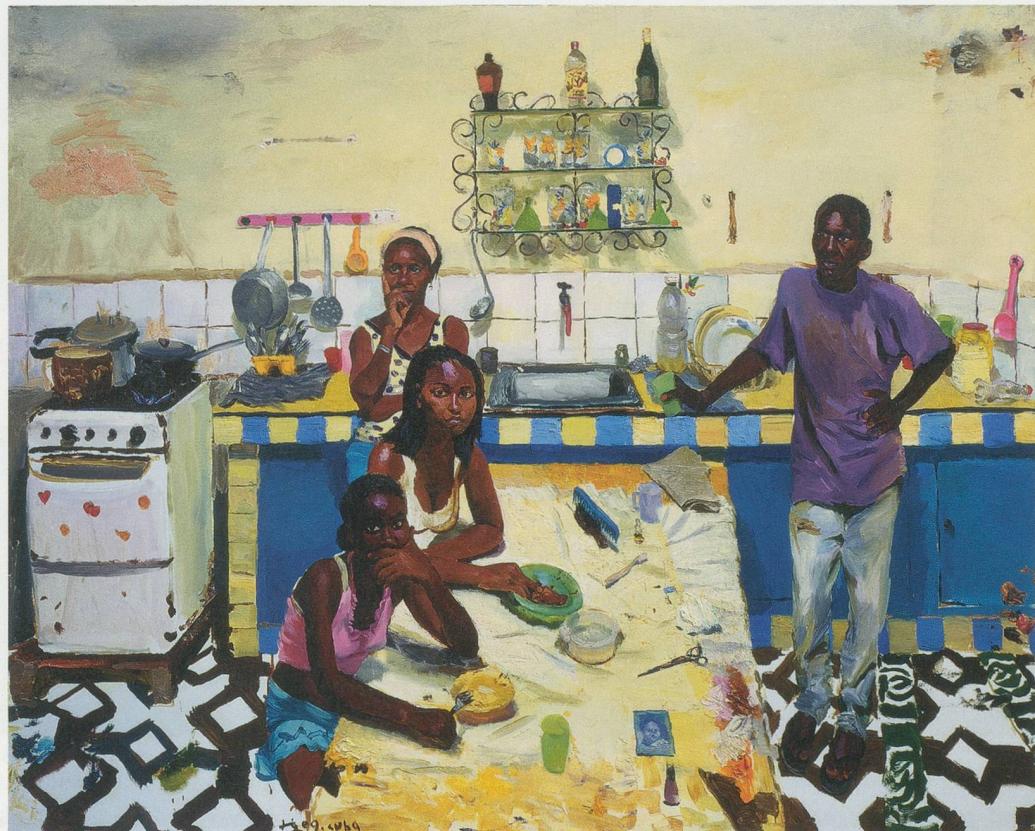
LX: Damals sind viele Künstler erstmals bekannt geworden, und sie alle wurden als New Generation gesehen. Sobald man mich irgendeiner Gruppierung zuordnen will, suche ich das Weite. Andauernd hatten wir im Kollektiv gelebt, und es war denkbar schwierig, sich einen eigenen Namen zu machen, dorthin wollte ich nicht zurück. Abgesehen davon hat es damals eine Menge Künstler gegeben, die außerhalb der Malerei gearbeitet haben. Auch nach der 85er-Bewegung gab es Künstler, die in Richtung Installation und neue Medien gearbeitet haben.

PT: Bei der Malerei herrschte noch die akademische Malweise vor.

LX: Genau, bei der Malerei spielte die Maltradition eine wichtige Rolle, weil es dabei um maltechnische Belange ging. Wenn man nicht über gewisse Grundlagen verfügt, ist es schwierig, etwas auszudrücken. Der Bezug zur Maltradition steckt in der langjährigen Übung.

PT: Deine früheste Erfahrung mit realistischem Malen fand wohl in deinen Studienjahren an der Akademie in Beijing statt?

LIU XIAODONG, ARMANDO'S FAMILY, 2009, oil on canvas, 78 3/4 x 98 1/2" /
ARMANDOS FAMILIE, Öl auf Leinwand, 200 x 250 cm.



LX: Die ersten Studien machte ich früher. Ohne eine gewisse Routine konnte man der Akademie nicht beitreten; die Prüfungen basierten auf dem Arbeiten nach der Natur. Es ging ausschliesslich um die Fertigkeit im realistischen Abbilden; kreatives Arbeiten spielte eine sehr geringe Rolle. Wichtig waren die Fertigkeiten im Zeichnen, Malen und Skizzieren, und schliesslich die Kreativität, die natürlich am wichtigsten ist.

PT: Ich denke eher an das Zeichnen und Malen auf dem Land, wie es damals üblich war.

LX: Ja, während des Studiums sind wir jedes Jahr zum Malen aufs Land gefahren. Alle Studienfächer drehten sich um die realistische Darstellung.

PT: Die verbreitetste Kritik an der «New Generation» ist, dass die Künstler versuchten, die Darstellung des

«Grossartigen», wie es in der sozialistischen Kunstausbildung vermittelt wurde, umzuwandeln in eine Darstellung des «Individuellen». Wenn ich deine Bilder anschaue, sehe ich allerdings auch, wie deine Malerei innerhalb des sozialistischen Realismus neue visuelle Möglichkeiten sucht. Zum Beispiel aussergewöhnliche Menschen oder Orte, die ein bestimmtes Phänomen sichtbar machen. Sicher spielt auch der Zufall eine Rolle, vieles mag aus persönlichen Begegnungen stammen, aus dem Umfeld, in dem du dich bewegt hast.

LX: Ja, das waren alles reale Eindrücke. Die Geschichte der Malerei ist lang, doch ich habe beim Malen immer nach Dingen gesucht, die noch nicht gemalt worden waren – diese haben mich am meisten interessiert. So male ich zum Beispiel mehr Männer



LIU XIAODONG, JINCHENG AIRPORT, 2010,
oil on canvas, $118 \frac{1}{8} \times 157 \frac{1}{2}$ /
FLUGHAFEN JINCHENG, Öl auf Leinwand, 300×400 cm.

als Frauen. Der einfache Grund dafür ist, dass weibliche Formen in der Kunstgeschichte überwiegen; darum habe ich mich entschieden, Männer zu malen. In der traditionellen Malerei gibt es viele Dinge, die man nicht mehr malen kann, und ich habe immer am liebsten das gemalt, was es zuvor in den Bildern nicht gab. Dies bedeutet, dass meine Arbeit gleichzeitig eine Achtung und eine Unzufriedenheit gegenüber der Geschichte der Malerei reflektiert, und was noch viel wichtiger ist: das Leben zum Ausdruck bringt und nicht bloss Methodenforschung betreibt. Wir sind mit so vielen unlösbaren Problemen konfrontiert, die wir nur in der Kunst zum Ausdruck bringen können. Ich setze die Malerei ein, um diese

Schwierigkeiten sichtbar zu machen, das ist die Art und Weise, wie ich auf mein reales Leben am meisten Einfluss nehmen kann.

PT: Wenn du für ein Projekt einen dir unbekannten Ort aufsuchst, wie zum Beispiel im letzten Sommer Österreich, oder zuvor Rom, gibt es da spezifische Unterschiede oder Herausforderungen im Vergleich zu China?

LX: Ja natürlich. Vertrautes zu malen macht mehr Sinn; etwas zu malen, was man nicht gut kennt, ist sehr schwer. Wenn ich in ein neues Land komme, mit dessen gesellschaftlichem Hintergrund ich nicht vertraut bin, wird das Malen zu einer ganz anderen Erfahrung. Ich glaube, das Wichtigste ist, sich zu überwinden. Als Maler kann ich heute zwar in China arbeiten, doch was, wenn mich mein Schicksal zwingen würde in Amerika zu leben? Das ist eine der grundlegendsten Ängste. Als Mathematiker hätte ich dieses Problem nicht, auch in den USA bliebe

ich Mathematiker. Für einen Künstler oder einen Schriftsteller hingegen ist das sehr schwierig. Was kann deine Kunst noch aussagen, wenn du deinen eigenen Boden verlässt, das vertraute politische und gesellschaftliche Umfeld? Ich bin oft auf Reisen, in den USA, Europa oder Afrika, und frage mich immer wieder, ob ich noch Künstler sein könnte, wenn ich dort leben müsste.

PT: Wie gehst du bei der Recherche vor, wenn du für ein Projekt einen neuen Ort aufsuchst? Zum Beispiel für deine kommende Reise nach Hotan in Xinjiang, wirst du dir irgendwelche Informationen beschaffen?

LX: Nein. Falls mir jemand Bücher vorschlägt, werde ich sie lesen. Ansonsten aber sehe ich mir gar nichts an, sondern gehe direkt hin. Zu Hotan haben mir Freunde einige Bücher empfohlen, die ich auch gelesen habe. Aber von Österreich etwa habe ich mir nicht mal eine Landkarte angeschaut. Es reicht, wenn ich hingehe, dann stellen sich die Erfahrungen ganz unmittelbar ein. Schliesslich lebe ich mit meinen Augen. Der unmittelbare Eindruck ist ganz wichtig.

PT: Deine Arbeiten wurden weltweit in Ausstellungen gezeigt. Dir ist sicher aufgefallen, dass der Weg, den du gehst, im globalen Umfeld der Kunst ziemlich einzigartig ist.

LX: Ja. Darüber habe ich mir auch Gedanken gemacht. Ich halte zwar an einer Ausdrucksweise fest, die jeder schon kennt, doch vor dem heutigen Hintergrund erhält das eine neue Bedeutung. Was ich mache, mag an die Impressionisten erinnern, die vor hundert Jahren mit der Leinwand ins Freie gegangen sind. Heute bezeichnet man solche Maler gern schäzig als «Parkmaler». In dieser Hinsicht ist mein Weg auch recht gefährlich, denn wenn ich nicht aufpasse, werde ich selbst ein Parkmaler.

PT: Deine Arbeitsweise unterscheidet sich auch stark von der analytischen Malerei der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts, wie etwa eines Gerhard Richter.

LX: Absolut. Für mich ist Richter ein Maler der ganz anderen Art; man könnte ihn auch als abstrakten Maler verstehen, weil er Formen und Figuren benutzt, um etwas anderes zu malen. Natürlich ist er aussergewöhnlich. Aber meine Ansprüche an die Malerei sind ganz andere. Ich möchte, dass die Far-

ben und das Dargestellte von Leben erfüllt sind, und das kann ich nur unmittelbar an Ort und Stelle erreichen. Würde ich nach einer Photographie malen: Auch wenn sie zeigt, wie die dargestellten Personen tatsächlich aussehen, es wäre wirkungslos. Zum Beispiel, als ich in Rom Photos machte und nach diesen malen wollte: Nichts geschah. Das war Schwachsinn, total falsch. Für einen Maler wie mich ist es unerlässlich, mit der Staffelei vor Ort zu sein.

PT: Der Ort des Geschehens als Konzept?

LX: Der Ort ist entscheidend. Wenn ich meine Sachen an den Ort bringe, lösen sich viele Probleme von selbst. Kulturelle Differenzen und die Fremdheit der spezifischen Gesellschaft scheinen zu verschwinden.

PT: Dann arbeitest du ausgehend von changierenden Eindrücken und Wahrnehmungen?

LX: Flüchtige Eindrücke sind das eine, das andere ist die Realität eines Ortes. Angenommen ich würde jetzt die beiden jungen Ausländerinnen beim Essen photographieren und brächte das Bild dann zum Malen in mein Atelier – das würde absolut keinen Sinn machen. Wenn ich aber die Staffelei direkt hier hinstelle und die beiden an Ort und Stelle male, dann bedeutet das etwas ganz anderes. Das Gemälde wäre nicht nur eine Komposition, sondern das Zeugnis einer tatsächlichen Begegnung. Dieser Vorgang vermag jene Angst, von der ich vorhin gesprochen habe, aufzuheben. Die Frage, ob ich in einer fremden Umgebung überhaupt noch Künstler sein könnte? Jeder Künstler strebt danach, nationale Grenzen zu überwinden, und ich benutze diese Methode, um mich selbst zu überwinden.

PT: Wie handhabst du die Beziehung zu den Modellen deiner Bilder?

LX: Für mich spielt es keine Rolle, ob ich Menschen oder Gegenstände male; beides sind Stillleben. Ich brauche nicht viel Austausch, ich verlasse mich gänzlich auf meine Augen und Gefühle. Im Grunde habe ich keine Ansprüche an mein Gegenüber, es könnte irgendwer sein.

PT: Aber es gibt auch Ausnahmen, etwa in der Arbeit EIGHTEEN ARHATS, wo du die Modelle ihren Namen, ihr Alter und ihre Heimatstadt auf die Leinwand schreiben liestest. Meiner Meinung nach war dies, wenigstens bei diesem Projekt, eine sehr subtile Beziehung.

LX: Das Gemalte und der Maler sind dasselbe. Bei diesem Projekt schien es mir wichtig, ihre Unterschriften auf der Leinwand zu haben. Im Allgemeinen möchte ich, dass mein Gegenüber auf seine Weise in meine Welt eintritt und daran teilhat, nicht nur bloss dasteht und gemalt wird. Ich bin nicht anders als sie: Ich arbeite mit meinem Pinsel auf der Leinwand und sie mit der Hacke auf dem Feld. Das ist ganz ähnlich. Wenn du dir vorstellst, dass du ganz aufmerksam ein Feld bearbeitest oder ganz aufmerksam malst – die Ästhetik ist dieselbe. Und diese Ästhetik ist es, die ich zum Ausdruck bringen will. Es gefällt mir, Leuten beim Arbeiten zuzuschauen, beim Pflügen, beim Wechseln einer Glühbirne, beim Reparieren von Maschinen. Dabei zuzuschauen, ist ein Genuss; Menschen sind schön, wenn sie arbeiten.

PT: Heutzutage stammen die Museums- und Galeriebesucher aus allen möglichen sozialen Kontexten. Glaubst du, dass es schwieriger wird, in einem derart komplexen Umfeld eine Bedeutung zu transportieren?

LX: So ist es. Bei jedem Künstler, mit dem man sich näher beschäftigt, kann man sehen, dass er ganz spontan sein eigenes Verständnis des Lebens vermittelt. Das ist von Mensch zu Mensch völlig unterschiedlich, je nach Umgebung, Charakter und Erfahrung. Darum ist es mir immer sehr wichtig, zu wissen, wo ein Künstler aufgewachsen ist, denn seine Kunst steht zweifellos in Bezug zu seinem Umfeld. Jeder Künstler möchte ein Genie sein, doch man darf nicht vergessen, dass er im Grunde auch Arbeiter ist, der die Erinnerung an die Umgebung, in der er sich bewegt, in sich trägt.

PT: Er ist ein Nebenprodukt der Gesellschaft?

LX: Genau, und kein singuläres Genie. Wenn du Arbeiten von Künstlern aus der Dritten Welt neben solchen aus der Ersten betrachtest, dann sind die Differenzen augenfällig: Ihre Lebensumstände manifestieren sich in den Arbeiten. Aus diesem Grund ist das direkte Malen von Menschen und Gegenständen aufregend geblieben.

PT: Mehrere deiner neuesten Werkgruppen beschäftigen sich mit dem Westen Chinas.

LX: Ja, ich kann auch nicht konkret sagen, warum, vielleicht hält diese Region etwas Unausgesprochenes für mich bereit.

PT: Warum gehst du nicht in den Süden?

LX: Ich mag Westchina, weil ich mich dort wie ein Arbeiter fühle.

PT: Mir scheint, die von dir dort ausgewählten Regionen wie Tibet, Xinjiang oder Gansu stehen unter einer Art von Spannung – Subversion. Innerhalb der chinesischen Politlandschaft sind dies Ausnahmeorte. Wenn du sie als Han-Chinese aufsuchst, wirst du mit Brüchen und Spannungen konfrontiert. Nicht dass es viel mit Ideologie zu tun hätte, aber wahrscheinlich ist es in relativ instabilen Gesellschaftsstrukturen einfacher, neue Konzepte zu entwickeln.

LX: Das kann sein.

PT: Die Serie aus Gansu von 2009 finde ich in dieser Hinsicht besonders spannend: Du fuhrst in diese abgelegene Region, um eine muslimische und eine christliche Familie zu malen – verblüfft hat mich die Tatsache, dass in Gansu Christen leben.

LX: Ja, Christen und Muslims leben an derselben Strasse. Ich glaube, an diesen chaotischen und komplexen Schauplätzen ist alles möglich. Ich suche genau jenes Unvorstellbare, etwas, das die eigene Vorstellungskraft übertrifft. Manchmal reicht es, dass ich dort bin, eigentlich müsste man gar nicht malen, sondern nur auf irgendeine Art beweisen, dass man ein halbes Jahr dort gelebt hat. Das wäre schon genug. Weil ich Maler bin, beweise ich die dort verbrachte Zeit mit Malerei. Diese Region war reicher und komplexer als alles, was ein Künstler oder Schriftsteller sich hätte vorstellen können. Und dort zu leben – sei es auch nur für einen Monat oder zwei – hinterlässt einen unauslöschlichen Eindruck. Meine Malerei ist hauptsächlich ein Protokoll dieser Erfahrung. Darum produziere ich nach Möglichkeit auch andere Dinge, zum Beispiel Tagebücher, Skizzen, Filmdokumentationen. So kann ich das Publikum noch besser an meiner Erfahrung teilhaben lassen, weil es diese Erfahrung niemals selber machen wird. Die «Upper class» geht ja nicht mal in den Supermarkt.

PT: Zuletzt möchte ich noch eine Frage zu deinen Farben stellen. Für jemanden, der nicht malt, ist das oft am schwierigsten zu verstehen. Was ist deine Auffassung der Farben, mit denen du arbeitest?

LX: Mein Verständnis von Farbe – was soll ich sagen, erst einmal kenne ich keine Tabus; ich traue mich an jede Farbe heran. Viele Künstler haben bestimmte

Farben, die sie niemals benutzen. Ich habe kein Konzept, welche Farbe schön ist oder nicht, ich habe nur die Kraft der Wahrnehmung. Ich fühle das Leben und die Stimmung, die Farben annehmen, wenn sie zusammenkommen, aber das ist eine abstrakte Empfindung. Wenn zwischen den Farben kein Klang entsteht und sie aussehen wie Lehm, dann wirkt es auf mich sehr unangenehm. Das ist meine einzige Forderung an die Farbe. Zum Beispiel die Farbe der chinesischen Jade ... schwierig sie zu beschreiben, aber es gibt Stücke, die sind klar wie Wasser. Und dann gibt es Dachziegel, grau und undurchdringlich. Kurz gesagt, ich möchte, dass man durch meine Farben hindurchschauen kann. Es ist schwer, das konkreter zu beschreiben. Natürlich gibt es Künstler, denen es gerade um Farben geht, die so wirken wie Ziegel,

aber das ist etwas anderes, wie der Unterschied zwischen Pop-Art und traditioneller Kunst. Die Pop-Art machte aus Dingen, die man nicht dafür hielt, Kunst. Und dann?

PT: Heisst das, du magst sie nicht besonders?

LX: Ich kann sie akzeptieren, doch in meinem Herzen weiss ich, was Jade ist und was ein Dachziegel, und ich kenne den Unterschied zwischen beiden.

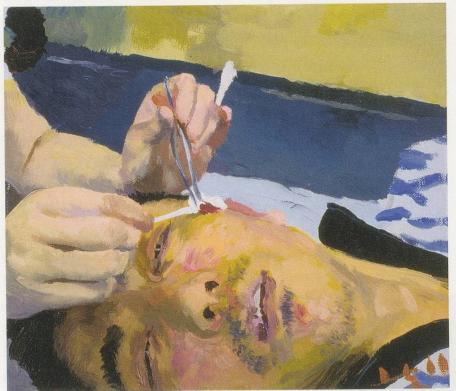
PT: Dann bist du ein Dichter und nicht ein Essayist?

LX: Ja, ich bin ein Poet. Dichter zu sein ist meiner Meinung nach am schwierigsten. Denn ein Dichter kann ein Leben lang Gedichte schreiben, und am Ende bleibt vielleicht keinem auch nur ein Wort in Erinnerung. Ein Leben lang!

(Aus dem Chinesischen von Eva Lüdi Kong)

LIU XIAODONG, FLORAL BED, 2006, oil on canvas, 35 1/2 x 39 3/8" /
GEBLÜMTES BETT, Öl auf Leinwand, 90 x 100 cm.





LIU XIAODONG, CHAOTIC MESS, 2011,
oil on canvas, 13 x 15" /
CHAOTISCHES DURCHEINANDER,
Öl auf Leinwand, 33 x 38 cm.



LIU XIAODONG, MAJJIANG PARLOR, 2012,
oil on canvas, 35 1/2 x 39 1/8" /
MAH-JONGG ZIMMER,
Öl auf Leinwand, 90 x 100 cm.

The *Strategy* of *Proximity*

HOU HANRU

At a time when artworks have become luxury objects and art institutions are increasingly a part of the entertainment industry, Liu Xiaodong's career proves that it is still possible for painting to remain a significant medium of social engagement and intervention. Nowhere is this more evident than in his recent "Hotan Project" (2012), in which I was involved as chief curator. Yet this is only the latest step in a continuously evolving practice that concerns itself with the necessity of proximity between painter and painted.

In 1978, when Liu was a teenager, a national debate took place on the proposition that "practice is the sole criterion for testing truth." This theoretical debate was part of a power struggle between those who supported the orthodoxy of Mao Zedong's continuous revolution and war of class—the Cultural Revolution—and those in favor of a pragmatic modernization and opening up of the country. Deng Xiaoping's victory meant that the last ideological obstacle to a market economy was overcome. Throughout the late '70s and early '80s, as an extension of this debate, discussions on the notion of reality, truth, and their representation in the arts deeply changed the nation's cultural life. Thanks to this debate, the arts

HOU HANRU is a San Francisco- and Paris-based critic and curator. He is curating the Fifth Auckland Triennial, opening in May 2013.



Liu Xiaodong, Hotan Project, 2012, Xinjiang.

community and society in general gained a great deal of freedom of expression. For the first time, an avant-garde movement came to the fore in China's cultural landscape.

Liu caught up with this climate shift in his own way, inventing his own realistic approach to painting. Instead of pursuing glorious and heroic scenes, the

official socialist-realist model of the truth, he opted to focus on the banal life of his schoolmates, friends, and family. His subject matters were chosen based on immediacy and even intimacy. In addition, Liu was influenced by other traditions of realism, such as the paintings of Lucian Freud, photorealism, and, especially, the cinematic languages of Italian neorealism and the French Nouvelle Vague. His paintings signified a crucial turn away from the top-down model of representation imposed by the state ideological machine to a grassroots, bottom-up model that came close to the real lives of real people. A whole generation of artists was part of this revolution in *Weltanschauung*, but, without a doubt, Liu was amongst the most remarkable pioneers in this adventure.

In the late 1990s, Liu's focus expanded to cover a larger social spectrum as he became more and more interested in life beyond his own circle. He reached out to diverse social classes, especially people living in rural areas that were experiencing urbanization. Accordingly, he developed new methods of painting that favored improvisation, fluidity, and fragmentation. Instead of creating perfectly finished works, Liu emphasized process, incompleteness, and movements of light and color. Drawing and painting from life (*Xiesheng* in Chinese) started to occupy a central position in his practice, and his paintings were often accompanied in exhibitions and catalogues by diaries and photographs. These paintings also featured a new mood of uncertainty and anxiety. In fact, Liu was capturing the general feeling of helplessness that had taken over individuals in China as they faced dramatic social change—from the reforms of the '80s to the post-Tiananmen crackdown that closed the decade of idealism to the rise of materialism that accompanied market-oriented Socialism à la chinoise. All of this led to collective cynicism amid the schizophrenia of the nation's values.

The next decade saw yet another shift in the artist's social engagement. Liu began traveling to regions where the most spectacular yet controversial projects in China's frenetic economic development were taking place, such as the construction of the Three Gorges Dam and the Great Development of the western regions (Tibet, Xinjiang, and Qinghai). Instead of presenting grand pictures of social prog-

ress, Liu met with migrant workers, farmers, suburban youths, and retired laborers in order to record faithful portraits of the lower class.

Where in the past diaries and photographs had served to record his painting process, now Liu turned to film. A longtime friend and collaborator of numerous filmmakers, he worked with film crews to document his conversations with his subjects and the development of his works. In other words, the act of painting shifted from the simple production of still images on a canvas to a process of building memory and narrative, both personal and collective, through interactions and the flux of living experiences. The composition of these paintings is thus often like a sequence of film stills rather than the self-contained and self-sufficient structure of conventional works. Some have panoramic formats with life-size figures, while others incorporate the scroll format of Chinese painting. These strategies aim to involve viewers more intensely, in an almost physical participation. At the same time, the hand of the artist can always be sensed, as Liu stages his models carefully, lending a slightly theatrical feeling to the composition; this creates a kind of Brechtian *Verfremdungseffekt* (distancing effect).

For the "Hotan Project," Liu immersed himself further than ever before in the unfamiliar domain of the "other." In the spring of 2012, the artist and a few assistants moved to Hotan, in Xinjiang, in multicultural western China. Once a famous hub along the Silk Road, the area is now a hotbed of religious, ethnic, and cultural conflicts. Here Liu planned to develop a series of portraits of local Uyghur jade mine workers. Indeed, many artists from inland China have been seduced by this remote region and have sought to explore and represent the "beauty" of this "exotic" region and its peoples. A kind of Han Orientalism has dominated the modes of perception and representation, and the outcomes are often superficial and apolitical, following the clichés of official propaganda. These works ignore the complicated relationship between the central Chinese government and the local population, and avoid the area's history of violence between different ethnic and cultural groups and conflicts between imposed modernization and traditional culture.

Liu settled among the inhabitants and participated in direct conversations with the local miners. He set up a tent in the jade mining area, in the middle of the Yurungkax River, which served as both a meeting point and a painting studio. He was no longer an artist from outside pretending to "represent" the local people; rather, he sought to understand the environment and paint what he saw, within the limits of the conditions—the challenging climate (in summer, the area is prone to sandstorms) and difficulty of communication (the Uyghur speak their own language). As in the past, a group of young filmmakers worked closely with Liu (and writer Ah Cheng) to produce a documentary film on his time in Hotan.

Inspired by Liu's project, curator Ou Ning and I organized a parallel and complementary component focused on the rich local scene of art, crafts, music, literature, and architecture. Months of research involved interviewing local artists, writers, scholars, musicians, architects, and craftsmen from various ethnic, linguistic, religious, and social origins as well as collecting materials to archive. A two-day sympo-

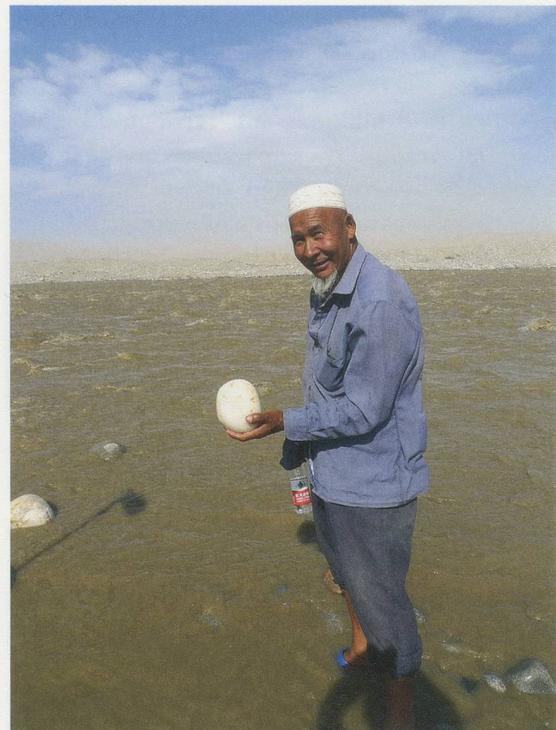
sium was held alongside Liu's recent exhibition at the Exposition Palace of Urumqi, the capital of the Xinjiang Uyghur Autonomous Region, and further events will accompany his show next year at Beijing's Today Art Museum.

Liu himself created four paintings and a number of small sketches, along with diaries and photographs. As the artist wrote in one such diary:

There is little time. The situation is complicated. It's impossible for me to comprehend such a complicated situation. I should never summarize another's life. I can only deal with this river, the people on the riverbank, a tree, a rock. I spend two months painting them. I should focus on a very small point and let the message be open. I should become a part of the painted people and landscape and never sit above them.

Liu's attitude and process—the strategy of proximity—are an attempt to eliminate the boundary between the self and the other. This results in paintings that are intense, vivid, and powerful—like the exhalation that occurs right before the arrival of a sandstorm.

Liu Xiaodong, Hotan Project, 2012, Xinjiang.



Strategie der Nähe

HOU HANRU

In einer Zeit, in der Kunstwerke zu Luxusartikeln werden und Kunstinstitutionen immer mehr auf Unterhaltungswerte setzen, beweist das Œuvre von Liu Xiaodong, dass die Malerei als Medium der sozialen Aktion und Veränderung noch nicht ausgedient hat. Nirgendwo tritt das deutlicher zutage als in seinem «Hotan Project» (2012), an dem ich als Chefkurator beteiligt war. Freilich handelt es sich hierbei nur um die neueste Station einer langen künstlerischen Entwicklung, die sich mit der Notwendigkeit der Nähe zwischen Maler und Gemältem auseinandersetzt.

Die These «Die Praxis ist das einzige Kriterium zur Überprüfung der Wahrheit» löste 1978 – Liu Xiaodong war damals gerade 15 Jahre alt – in ganz China heftige Debatten aus. Hinter ihr verbarg sich ein Machtkampf zwischen den Anhängern von Mao Tse-tungs Dogmen der permanenten Revolution und der Kulturrevolution und jenen, die einer pragmati-

HOU HANRU ist Kritiker und Ausstellungsmacher, er lebt und arbeitet in San Francisco und Paris. Er ist der Kurator der 5. Auckland Triennale (Eröffnung im Mai 2013).



Liu Xiaodong, Hotan Project, 2012, Xinjiang.

schen Modernisierung und Öffnung des Landes das Wort redeten. Der Sieg Deng Xiaopings beseitigte die letzte ideologische Hürde auf dem Weg zur Marktwirtschaft. Infolge dieser Debatten formierte sich in den späten 70er- und frühen 80er-Jahren ein Diskurs über Wirklichkeit, Wahrheit und deren Darstellung in den Künsten, der das chinesische Kulturleben tief greifend veränderte. Kunst und Gesellschaft gewannen ein bisher unbekanntes Mass an Ausdrucksfreiheit und zum ersten Mal konnte in China eine Avantgarde-Bewegung Fuß fassen.

Als Antwort auf diesen Umbruch konzipierte Liu Xiaodong einen individuellen realistischen Malstil, der anstelle glorreicher, heroischer Szenen, wie es die offizielle Version des sozialistischen Realismus vorschrieb, den Alltag von Studienkollegen, Freunden und Familienmitgliedern ins Bild setzte. Die gewählten Motive strahlten eine Unmittelbarkeit, ja eine Vertrautheit und Innigkeit aus. Auch andere realistische Traditionen übten stilistische Einflüsse aus, etwa die Gemälde Lucian Freuds und der Fotorealismus, besonders aber auch die Filmsprache des

italienischen Neorealismus und der französischen Nouvelle Vague. In Liu Xiaodongs Bildern manifestiert sich die entschiedene Abwendung von jenem autoritären Darstellungsmodus, den die staatliche Ideologemaschine verordnete, hin zu einem egalitären Blick auf das wirkliche Leben wirklicher Menschen. Eine ganze Künstlergeneration arbeitete gemeinsam an diesem Perspektivwechsel, aber Liu Xiaodong zählte fraglos zu den Pionieren.

Gegen Ende der 90er-Jahre suchte der Künstler, seinen sozialen Horizont über den eigenen Freunden- und Bekanntenkreis hinaus zu erweitern. Er nahm Kontakt mit anderen Gesellschaftsschichten auf, speziell mit der von der Urbanisierung betroffenen Landbevölkerung. Aus malerischer Sicht verlangte dieser Schritt ein stärkeres Augenmerk auf Improvisation, Flexibilität und Fragmentierung. Künstlerisches Hauptziel waren nicht länger perfekt vollendete Werke, sondern der Prozess, das Unvollendete sowie die Bewegung von Farbe und Licht. Das Malen und Zeichnen nach der Natur (chin. *xie-sheng*) gewann zentrale Bedeutung. In Ausstellungen und Katalogen waren die Gemälde häufig von Tagebucheinträgen und Photographien begleitet. Eine bedrohliche, angsterfüllte Atmosphäre machte sich in den Bildern breit. Sie spiegelte das Gefühl der Hilflosigkeit, das grosse Teile der chinesischen Bevölkerung angesichts des radikalen sozialen Wandels empfanden – von den Reformen der 80er-Jahre über die Repressalien nach dem Tian'anmen-Massaker, mit dem ein Jahrzehnt voll idealistischer Hoffnungen zu Ende ging, bis zum Aufstieg des Materialismus, der die sozialistische Marktwirtschaft nach chinesischer Art begleitete. All diese Faktoren liessen inmitten des schizophrenen Umgangs mit nationalen Werten einen kollektiven Zynismus aufkommen.

Im folgenden Jahrzehnt wechselte das soziale Engagement Liu Xiaodongs erneut seine Richtung. Reisen in Regionen, in denen die spektakulärsten und zugleich umstrittensten Projekte des chinesischen Wirtschaftsbooms stattfanden, führten ihn unter anderem zur Baustelle der Drei-Schluchten-Talsperre und in die westlichen Entwicklungsregionen Tibet, Xinjiang und Qinghai. Anstatt Bildmonumente des sozialen Aufschwungs zu liefern, traf der Künstler sich mit Arbeitsmigranten, Bauern, Vorstadtjugend-

lichen und Rentnern, um die Unterschicht in wirklichkeitstreuen Porträts abzubilden.

Während er den Malprozess bisher in Tagebüchern und Photographien protokolliert hatte, wandte sich Liu Xiaodong nun dem Film zu. Er hatte schon seit Jahren freundschaftliche und künstlerische Beziehungen zu mehreren Filmemachern gepflegt und begann, seine Gespräche mit den Modellen und die Entstehung seiner Werke auf Film zu bannen. Der Malakt beschränkte sich somit nicht mehr auf die Produktion unbewegter Leinwandbilder, er geriet zum schrittweisen Aufbau persönlicher wie kollektiver Erinnerungen und Geschichten durch den Fluss und die Wechselwirkung gelebter Erfahrungen. Kompositionell lösen sich diese Gemälde von der autonomen, selbstbezogenen Struktur konventioneller Werke und implizieren Filmstandbildern gleich eine sequentielle Ordnung. Manche sind monumentale Panoramen mit lebensgrossen Figuren, andere folgen dem Rollenformat der chinesischen Malerei. All diese Strategien zielen darauf ab, den Betrachter zu einer fast körperlichen Teilnahme zu bewegen. Desse[n] ungeachtet bleibt stets die Hand des Künstlers spürbar. Die genau kalkulierten Posen der Modelle erzeugen eine theatralische Wirkung nach Art des Brecht'schen Verfremdungseffekts.

Für sein «Hotan Project» vertiefte sich Liu Xiaodong mehr als je zuvor in die Sphäre des «Anderen». Im Frühjahr 2012 übersiedelte er mit einer Handvoll Assistenten nach Hotan in Xinjiang, einem autonomen Gebiet im multiethnischen Westchina. Einst ein bedeutender Umschlagplatz an der Seidenstrasse ist die Region heute von religiösen, ethnischen und kulturellen Konflikten gezeichnet. Ursprünglich plante Liu Xiaodong eine Porträtserie uigurischer Bergarbeiter in den Jademinen. Viele Künstler aus dem chinesischen Kernland suchten diese entlegene Gegend auf, um die «exotische Schönheit» ihrer Landschaft und Bewohner zu erkunden und zu dokumentieren. Da die Wahrnehmungs- und Darstellungsweisen dieser Künstler von einer Art Han-Orientalismus geprägt waren, fielen ihre Kunstwerke eher oberflächlich und unpolitisch aus und wiederholten vielfach die Klischees der staatlichen Propaganda. Die komplexen Beziehungen zwischen der chinesischen Zentralregierung und der örtlichen Bevölkerung

wurden ebenso ignoriert wie die anhaltenden gewalt-
samen Konflikte zwischen ethnischen und kulturel-
len Gruppierungen und das Aufeinanderprallen von
Tradition und forcierte Modernisierung.

Liu Xiaodong lebte mit den Menschen der Region und führte direkte Gespräche mit den Bergarbeitern. Ein Zelt, das er inmitten des Jadeabbaugebiets am Mittellauf des Yurungkash-Flusses aufschlug, diente sowohl als Treffpunkt als auch als Malatelier. Er war kein von aussen kommender Künstler, der vorgab, die Einwohner zu «repräsentieren». Vielmehr unternahm er den Versuch, die Gesamtsituation zu verstehen und so zu malen, wie sie ihm unter den gegebenen Bedingungen – Wetterlage (häufige Sandstürme im Sommer) und Verständigungsschwierigkeiten (uigurische Sprache) – erfahrbar war. Wie schon bei früheren Projekten produzierte Liu Xiaodong in enger Zusammenarbeit mit einer Gruppe junger Filmemacher (und mit dem Schriftsteller Ah Cheng) einen Dokumentarfilm über seinen Hotan-Aufenthalt.

Angeregt von Liu Xiaodongs «Hotan Project» organisierten der Kurator Ou Ning und ich ein Begleitprogramm, das dem reichen lokalen Angebot an Kunst, Kunsthandwerk, Musik, Literatur und Architektur gewidmet war. In monatelanger Arbeit sammelten wir Material und sprachen vor Ort mit Künstlern, Kunsthändlern, Autoren, Musikern,

Architekten und Wissenschaftlern verschiedenster ethnischer, sprachlicher, religiöser und sozialer Zu-gehörigkeit. Während Liu Xiaodongs Schau im Ausstellungszentrum von Ürümqi, der Hauptstadt des Uigurischen Autonomen Gebiets Xinjiang, fand ein zweitägiges Symposium statt. Für seine Ausstellung im kommenden Jahr im Pekinger Today Art Museum sind weitere Veranstaltungen geplant.

Neben Tagebüchern und Photographien wurden vier Gemälde und zahlreiche Skizzen realisiert. Der Künstler notierte in sein Tagebuch:

Ich habe nicht genug Zeit. Die Situation ist kompliziert. Eine derart komplizierte Situation lässt sich nicht völlig verstehen. Man darf das Leben anderer Menschen nicht vereinfachen. Ich kann mich nur mit diesem Fluss befassen, den Menschen am Ufer, einem Baum, einem Stein. Ganze zwei Monate habe ich sie gemalt. Es ist besser, sich auf einen kleinen Punkt zu konzentrieren und die Bedeutung offenzulassen. Ich muss Teil der Menschen und der Landschaft werden, die ich male, und darf mich nie höher stellen als sie.

Liu Xiaodongs Ansatz und Prozess – seine Strategie der Nähe – sollen die Grenze zwischen dem Ich und dem Anderen auflösen. Dadurch entstehen Gemälde voll Intensität, Vitalität und Kraft – wie ein tiefes Durchatmen, ehe der Sandsturm über uns hinwegfegt.

(Übersetzung: Bernhard Geyer)



Liu Xiaodong, Hotan Project, 2012, Xinjiang.

the same time, the government has been unable to provide the basic services that people expect. This has led to a sense of hopelessness and despair among many citizens. The lack of opportunities for employment and education has forced many young people to leave the country in search of better lives elsewhere. The government's failure to address these issues has contributed to the growing discontent and frustration among the population.

The government has also faced challenges in maintaining its grip on power. In recent years, there have been several instances of political unrest and protests against the government's policies. These protests have been organized by various opposition groups and have often turned violent, resulting in injuries and deaths. The government's response to these protests has been mixed, with some instances of peaceful negotiations and others of harsh crackdowns. The ongoing conflict between the government and the opposition groups has created a sense of instability and uncertainty for the future of the country.





EDITION FOR PARKETT 91

LIU XIAODONG

TWO BOYS (FROM HOTAN PROJECT, XINJIANG, CHINA), 2012
LINE (FROM HOTAN PROJECT, XINJIANG, CHINA), 2012

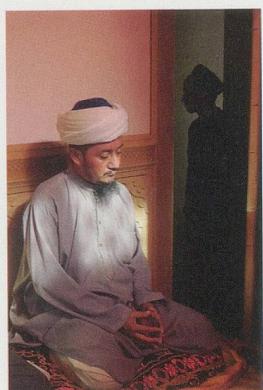
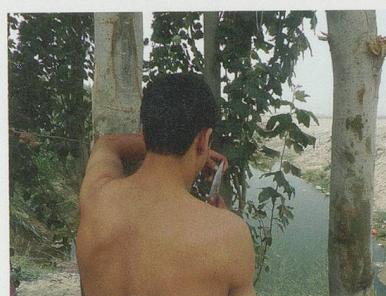
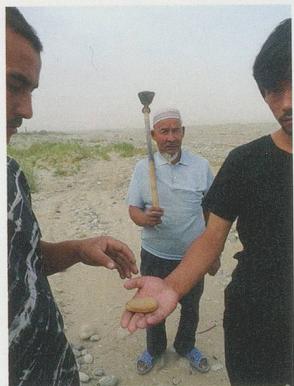
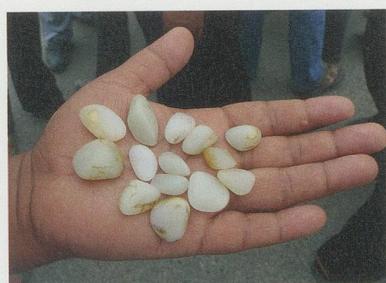
Overpainted photographs, acrylic, photo paper, approx. 15 x 20 ½".
From a group of forty unique acrylic paintings on photo paper, signed.
(See following pages)

Übermalte Photographien, Acryl, Photopapier, ca. 38 x 52 cm.
Aus einer Gruppe von vierzig Acrylmalereien auf Photographien, Unikate, signiert.
(Siehe folgende Seiten)

27 of 40 photographs to be individually overpainted by Liu Xiaodong.
(See preceding pages)

27 der 40 Photographien, die von Liu Xiaodong individuell übermalt werden.
(Siehe vorherige Seiten)



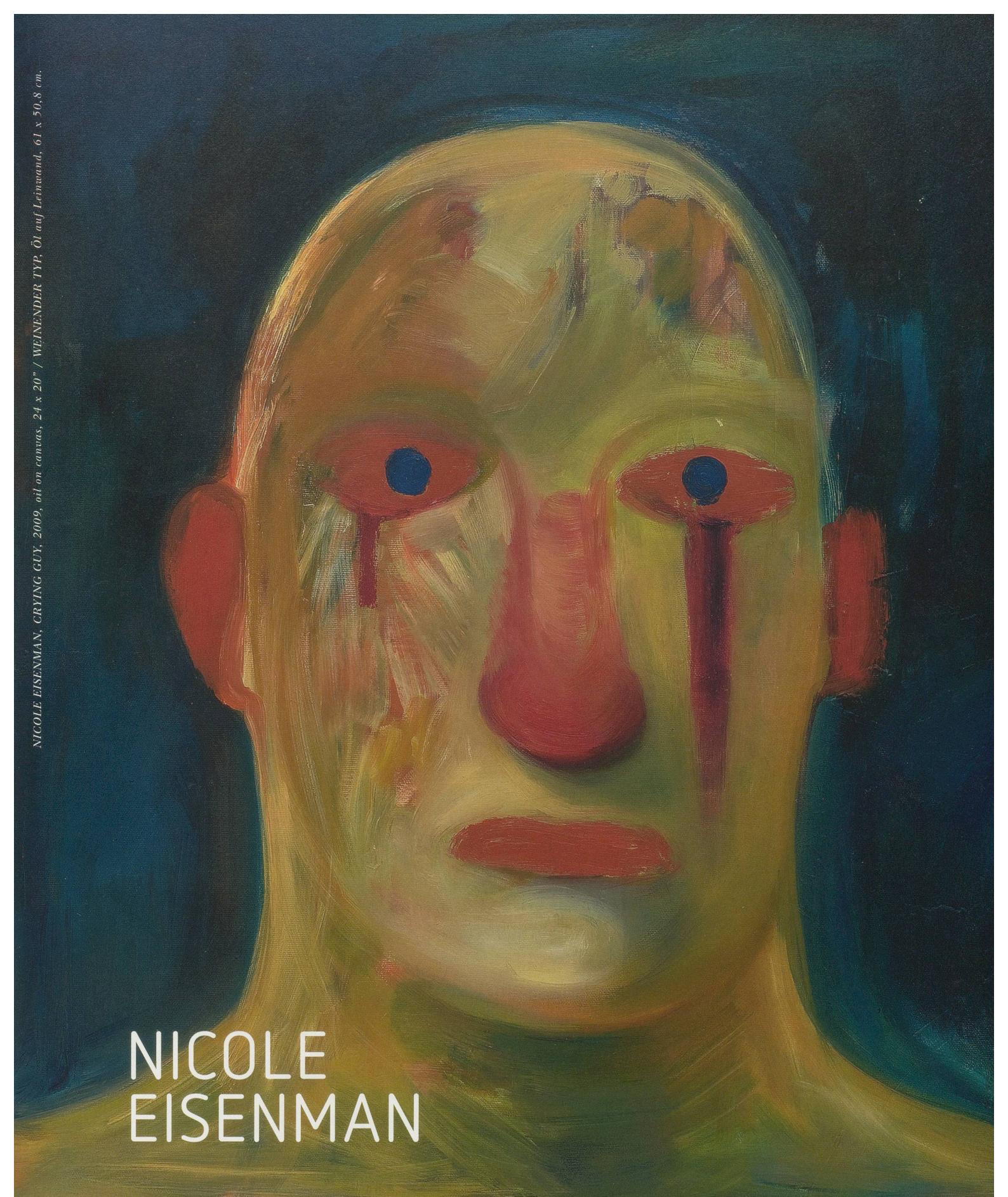




NICOLE EISENMAN, *BREAKUP*, 2011, oil on canvas, 56 x 43" / TRENnung, Öl auf Leinwand, 142,2 x 109,2 cm.

(ALL IMAGES: COURTESY OF THE ARTIST, SUSANNE VIELMETTER, LOS ANGELES PROJECTS, AND LEO KOENIG INC., NEW YORK)

NICOLE EISENMAN, CRYING GUY, 2009, oil on canvas, 24 x 20" / WEINENDER TYP, Öl auf Leinwand, 61 x 50,8 cm.



A painting of a man's face in profile, facing right. He has a distressed expression with large, watery eyes. His skin is a pale yellow-green color, and his hair is a mix of orange and yellow. He is wearing a red shirt. The background is dark blue. The painting is done in an expressive, painterly style with visible brushstrokes.

NICOLE
EISENMAN

Something Inside Me

ARIANA REINES

I want to lie down on my belly
Be seen by nobody
When I extend my heart across this city
Not to feel for it ever again the way I used to
There was a sensation in me I thought I'd gotten rid of
Now it is back again and bigger
It is here
I open a beer

Out of the cradle endlessly rocking
The moon rose laughing and ochre
I gave the boy at the Duane Reade register my number
He handed me the costly thing I'd put down on the counter
I'd lost the nerve to shoplift it but then he started showing me his tattoos
You forgot something he said the manager by his side amused
So I acted happy; cocky. Threw the thing in my bag. Sauntered out trying to teach myself
A lesson: You brood on wounds Ariana but they are not it. What it is is the light they emit

A blonde woman kissed me hard outside the party
I was so depressed and ugly. It was time to nullify my identity
You're sexy she said who are you
I'm lost I thought as I ran down the stairs
There is this strange insistence in brilliant women that is so differently sexual but anyway

ARIANA REINES is the author of *Mercury*, *Cœur de Lion*, *The Cow*, and the Obie-winning play *Telephone*.

NICOLE EISENMAN, UNTITLED, 2012, monotype, 23 x 17 1/2" / OHNE TITEL, Monotypie, 58,4 x 44,5 cm.



I am illegible asshole is what I'd like my eye to say and sometimes it does
When it speaks its impossible sorrow to the world it sees
I want to be hidden like the scroll in the ark and come out only on God's day

Not true. But I want to hide like a gold statue in the belly of the holy of holies
Or else I risk mirroring you
I do. I really really do. And it hurts that I can't tell the difference
When you stick your finger in me just to see if I'm there
When I tell you you can put your finger in me if it will make you believe that you're there
Like the deaf boy I met last night on Bogart Street. I'm deaf
He said and held out his BlackBerry. What's your name he typed.
He was wearing prayer beads. We can't help but love what gives us life, even bad life

I guess. Like love the street I mean. My heart melted. My heart is rubber and blind
From everything I've seen through the glasses on my head
In front of my eyes that touch the world that can be seen
When I look at a painting on my laptop that shines back at me
When I drag my little brother through the Egyptian Wing
You should project your body into ancient times somebody I love recently advised me
I already do I said. And the idea of Europe devolves into a Teutonic moment in Brooklyn
In which we got to be Jews in a beer garden and got shitfaced and it was others who died

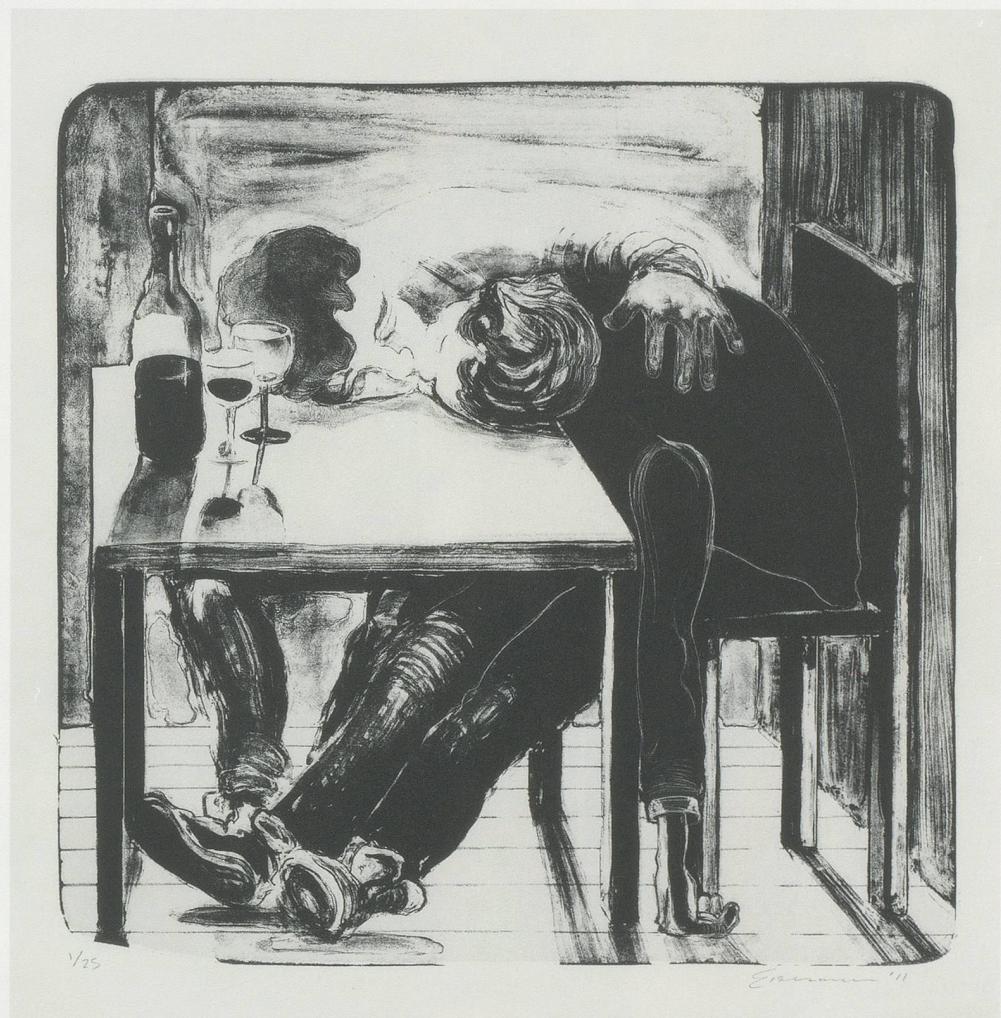
Not us. It is the look of love that still scalds
My heart which is why the visible world reflected in art
Even though I shit on art is the only truth
Whatever lives inside me can bear of the visible world some days. Today. Something
Inside me that can and did love a wrecking ball
And quiver in harmony with the planet wobbling
Upon its axis. To paint is manual
As Thomas might have known had he painted. To conflate the eye with the hand

A lot's changed in the way I regard
You and that scares the shit out of me I almost wrote
Someone just now. The sun is seen in parts of the flotilla and glances
Off my horns. The air is wet with heat. Where I end
And you begin is your problem not mine as soon as I set
This down. The hand goes dark
All the way up the genital ripped through my belly
My back against the building last night in a neighborhood I never knew as an actual one

Which is already unrecognizable. Hélas the human heart with respect to the city bla bla bla
But I never even loved this place. Did I. Well I knew it. To know. To love. I'll stay
A little longer I've resolved. Because last night I had a sweet feeling in an uncherished
Place. What if I learned to cherish what is before me for the simple reason
That it is truly before me. To love like that. Us; here. Didn't I decide in these times
I am not allowed to die artistic deaths. Even though all my loves come here to die.

Even though I do not doubt that the stasis of action that walks down the street
Here is a timeless errancy that is also an error. It could be nineteen fifty

Or twenty fifty in the street when we walk down it I mean like we are the foam of the cream
Of the world passing through here to be seen and touched. To be persons, a haze, an aura
Of gazes full of temples, palaces, and shitholes. Suppose it were for each other we came here
With mystical ears and subtle hearts in a dismal smear of something so human it's nude
And shines lustrous and killing in the eye and believes it won't die
For what it merely is but is willing to die *for what it believes*. And live by it. I mean us
In attitudes of competition and self-composure and nobility and collapse
Naked and willing to try. I could love differently. I could



NICOLE EISENMAN, SLOPPY BAR ROOM KISS, 2011, 2-color lithograph from stone, $12\frac{5}{8} \times 13"$ /
SCHLAMPIGER BAR-KUSS, 2 Farben Lithographie vom Stein, $32,1 \times 33$ cm.



NICOLE EISENMAN, BROOKLYN BIERGARTEN II,
2008, oil on canvas, 65 x 82" /
Öl auf Leinwand, 165,1 x 208,3 cm.

Etwas in mir

ARIANA REINES

Ich möchte mich auf den Bauch legen
Von niemandem gesehen werden
Wenn ich diese Stadt ganz ins Herz fasse
Um sie nie wieder so zu spüren wie früher
Da tauchte ein Gefühl auf das ich für verschüttet hielt
Jetzt ist es zurück und noch stärker
Es ist hier
Ich öffne ein Bier

Aus der endlos schaukelnden Wiege
Stieg lachend und ocker der Mond
Ich gab dem jungen Kassierer im Drogeriemarkt meine Nummer
Er reichte mir das teure Ding das ich aufs Band gelegt hatte
Zum Klauen fehlte mir plötzlich der Mut aber dann zeigte er mir seine Tätowierungen
Sie haben etwas vergessen sagte er der Filialleiter neben ihm war amüsiert
Ich stellte mich glücklich; frech. Warf das Ding in die Tasche. Schlenderte hinaus und er-
teilte mir selbst
Eine Lektion: Du betastest ständig deine Wunden Ariana aber auf die kommt's gar nicht an.
Das Licht das sie ausstrahlen auf das kommt es an.

Eine Blondine küsst mich hart draussen vor der Party
Ich war so deprimiert und hässlich. Zeit meine Identität auszuradieren
Du bist sexy sagte sie wer bist du
Ich bin verloren dachte ich als ich die Treppe runterlief
Prächtige Frauen lassen nicht locker auf merkwürdig anziehende Art naja
Ich bin ein verzwicktes Arschloch sollen meine Augen sagen und manchmal tun sie's auch

ARIANA REINES ist die Autorin von *Mercury*, *Cœur de Lion*, *The Cow*, ihr Stück *Telephone* gewann den Obie Award.

NICOLE EISENMAN, KISSING PEOPLE, 2009,
oil on canvas, 12 x 12" / MENSCHEN KÜSSEN,
Öl auf Leinwand, 30,5 x 30,5 cm.



Wenn die unmögliche Trauer über die Welt die sie sehen aus ihnen spricht
Ich will verborgen bleiben wie eine Thorarolle im Schrein und nur am Sabbat herauskommen

Stimmt nicht. Aber ich will mich verbergen wie eine Goldstatue im Bauch des Allerheiligsten
Sonst werde ich dein Spiegel
Echt. Ich mein's ernst. Und es schmerzt mich dass ich keinen Unterschied spüre
Wenn du deinen Finger in mich steckst nur um zu sehen ob ich da bin
Wenn ich dir sage steck deinen Finger in mich falls es dir hilft zu glauben dass du da bist
Wie der taube Junge letzte Nacht auf der Bogart Street. Ich bin taub
Sagte er und hielt mir sein BlackBerry entgegen. Wie heisst du tippte er
Er trug Gebetsperlen. Wir müssen lieben was uns Leben gibt, sogar mieses Leben

Oder? Ich meine die Strasse lieben. Mein Herz schmolz. Mein Herz ist aus Gummi und blind
Von all dem was ich durch die Gläser vor meinem Gesicht gesehen habe
Vor meinen Augen die die sichtbare Welt berühren
Wenn ich auf meinem Laptop ein Gemälde betrachte das mich anstrahlt
Wenn ich meinen kleinen Bruder durch die Ägyptische Sammlung schleppen
Du solltest deinen Körper ab und zu in die Vergangenheit versetzen riet mir unlängst jemand
den ich liebe
Mach ich doch gerade meinte ich. Und die Idee Europas entartete zu einem teutonischen
Augenblick in Brooklyn
Indem wir Juden im Biergarten sein durften. Wir besoffen uns und die anderen starben

Nicht wir. Der Blick der Liebe verbrennt noch immer
Mein Herz und deshalb ist die in der Kunst reflektierte sichtbare Welt
Obwohl ich auf sie scheisse ist Kunst die einzige Wahrheit
Der sichtbaren Welt die das Irgendwas das in mir lebt ertragen kann an manchen Tagen.
Heute. Etwas
In mir das eine Abrissbirne lieben kann und geliebt hat
Und in Harmonie zittert mit dem Planeten der um seine Achse
Eiert. Malen ist Handarbeit
Wie Thomas gewusst hätte hätte er gemalt. Auge und Hand verschmelzen

Es hat sich geändert mein Bild von
Dir und das macht mir Schiss. Ich schrieb fast
Jemandem eben jetzt. Die Sonne sprenkelt die Flottille und blitzt
Auf meinen Hörnern. Die Luft schwitzt vor Hitze. Wo ich aufhöre
Und du beginnst ist dein Problem nicht meins sobald ich das
Niederschreibe. Die Hand wird finster
Bis ganz nach oben durchstieß das Genital meinen Bauch
Mein Rücken gegen die Wand letzte Nacht in einer Gegend die ich nie für wirklich hielt

Die schon nicht mehr erkennbar ist. Das menschliche Herz im Verhältnis zur Stadt bla bla.
Aber ich habe diesen Ort nie geliebt. Habe ich. Ich habe ihn gekannt. Zu kennen. Zu lieben.
Ich bleibe
Ein bisschen länger habe ich beschlossen. Denn gestern Nacht hatte ich ein süßes Gefühl an
einem ungeliebten
Ort. Was wäre wenn ich lernte das zu lieben was vor mir ist aus dem einzigen Grund
Dass es wahrhaft vor mir ist? So zu lieben. Uns, hier. Habe ich nicht beschlossen dass es mir
in diesen Zeiten
Verboten ist, künstlerische Tode zu sterben? Obwohl alle meine Geliebten hierherkommen
um zu sterben.
Obwohl ich nicht bezweifle dass die Stasis der Aktion die hier die Strasse
Runtergeht ein zeitloser Irrtum ist und zugleich ein Fehler. Es könnte neunzehn fünfzig

Oder zwanzig fünfzig auf der Strasse sein wenn wir sie runterspazieren ich meine wir sind
der Schaum
auf der Creme der Welt wenn wir hier gehen um gesehen und berührt zu werden. Um Perso-
nen zu sein, ein Dunst, eine Aura
Von Blicken voll von Tempeln, Palästen und Dreckslöchern. Nehmen wir an, wir wären für-
einander hierhergekommen
Mit mystischen Ohren und feinfühligen Herzen in einem jämmerlichen Geschmier von etwas
das so menschlich ist dass es nackt ist
Und im Auge schillernd und mörderisch blinkt und glaubt dass es nie sterben wird
Für das was es bloss ist aber es ist bereit zu sterben *für das was es glaubt*. Und danach zu leben.
Ich meine uns
Wie wir uns geben in Rivalität und Selbstbeherrschung und Würde und Scheitern
Nackt und bereit es zu versuchen. Ich könnte anders lieben. Ich könnte

(Übersetzung: Bernhard Geyer)

Four GARDENS

It's best not to think too much.

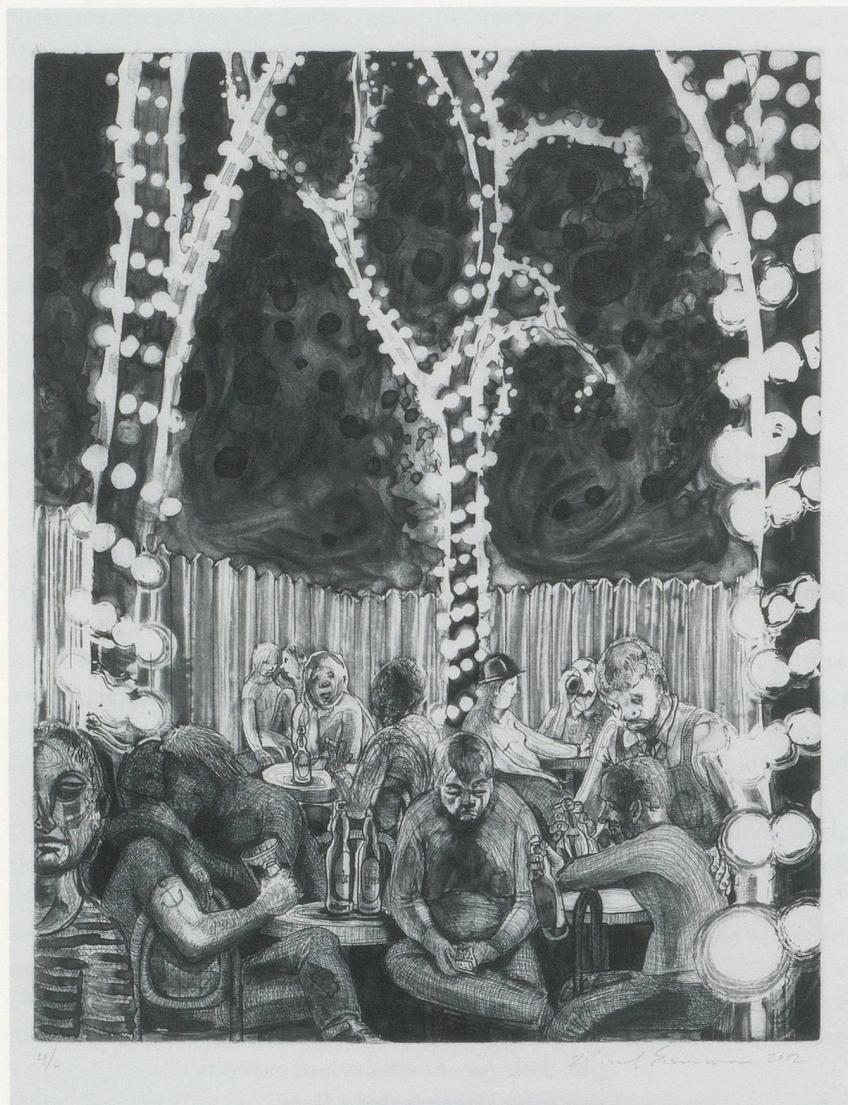
—John Wieners

I try to write
something in the library
but wind up in the park
reading Moravia's *Boredom*—
only an Italian could concoct
a heroine with pale adolescent torso
and brown womanly breasts—
up in my office masturbate
flat on the carpet in the dark,
it's so deserted in summer,
rustle of tissue and clanky
refastening of my belt,
the afternoon spent, meet Ben,
our dynamite idea is couples therapy
for friends, I'll be obliged to process
drinking before my own, across town,
take a guilty shit with five minutes
to spare, everything's confidential here
unless one poses a danger to others
or oneself—i.e. the blistering crux.
Alone eat salmon and avocado rolls,
drops of mercury in clouds, a woman
reads *Anna Karenina*, my iPod
juggles hits along 1st, aboard the L,
and up Bedford where cars pass close
like all the everyday desperation
that passes so close the breeze from it
lifts your collar and smooths your eyebrows.

MATT LONGABUCCO's recent work has appeared
in *Clock*, *Conduit*, and *The Death and Life of American Cities*.

MATT LONGABUCCO

At Spuyten Duyvil mosquitoes graze
on ankles, internet dates are underway—
trips to China, intuitive interfaces—
Andrew comes, we're on a little date of our own,
his new haircut "Polish and severe," there's not
not the twilight, the pretty scene, the crunch
of gravel, the lights that vine the trees,
restless walk to Lucky Dog where
out back Andrew rolls deft smokes,
a guy who needs a light warns us
never to flush cocaine from the septum
with water, the resultant mixture scalds,
all the dingy siding in Williamsburg,
the night—though going—far from gone,
white dog in the middle of the garden
like a white wolf, poets we know
and their recent efforts and exploits,
also John Wieners, Jean Day,
Mario Santiago Papasquiaro,
Nicole and Litia in Central Park
hearing Ariana read poems and not answering
my texts, I think of Nicole's drawings,
especially of beer gardens and their denizens
whose bodies side by side in textures
rendered as hash, grid, or contour
bespeak our strangeness to one another
without precluding, if not in fact hinting at
the elemental source of the attraction
whose consummation in transitory union
she depicts as a dead-drunk kiss.
Another bar, another smoke out back,



NICOLE EISENMAN, THE MET, 2012,
etching, $15\frac{3}{16} \times 12\frac{1}{4}$ " / DIE MET,
Radierung, $38,6 \times 31,1$ cm.

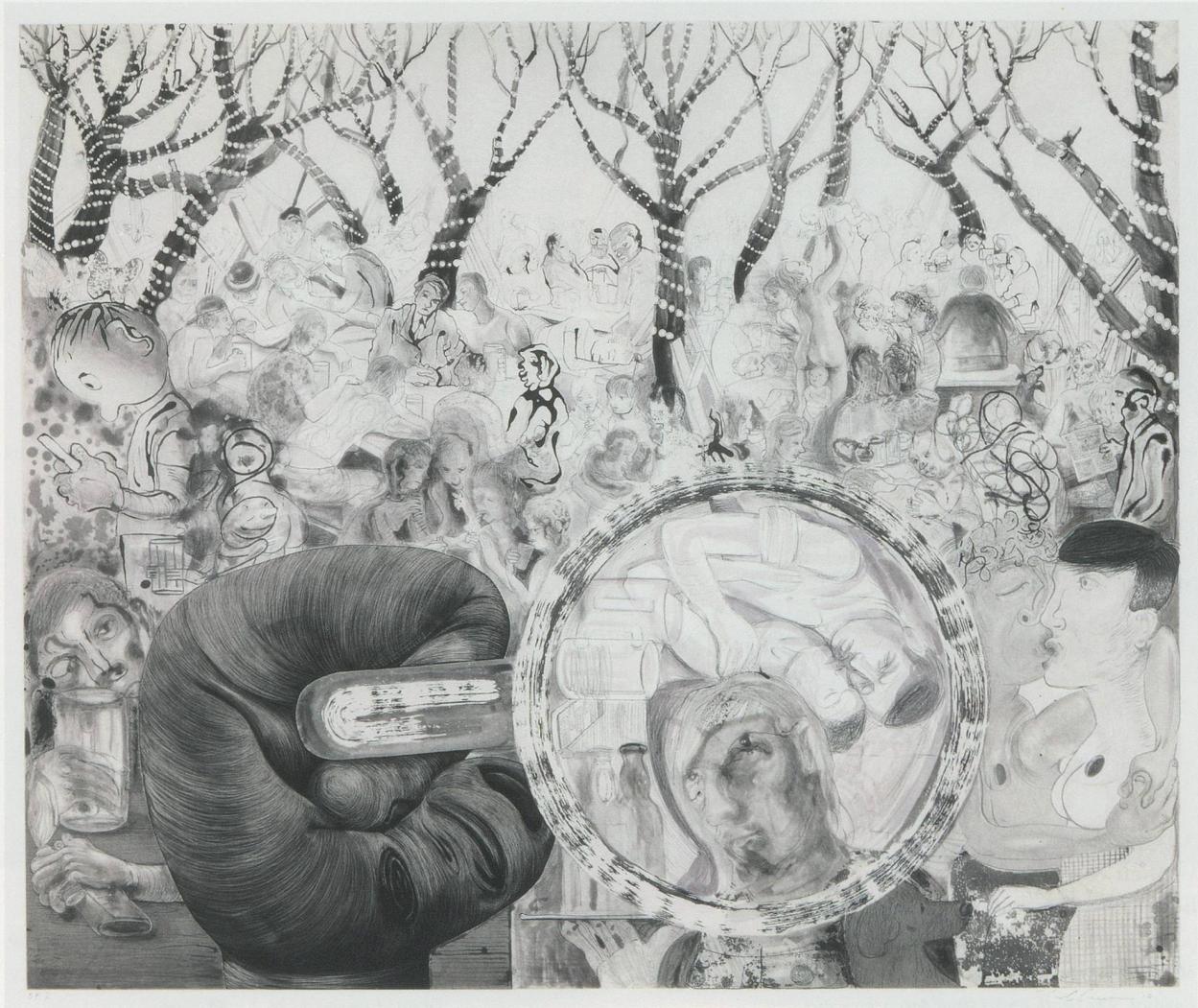
vodka, beer, shots, the boys try to convince
two women to miss the last commuter train
while nail-biter, teeth-grinder, I notice
one's shoulder has by the hard leather
strap of her purse been rubbed raw
and out of tender solidarity suggest
with soft voice and mimed gesture
she move it to her other arm—
but embarrassed she withdraws
to revenge some brighter corner of the tapestry,
I'm older, I try to buy these kids' drinks but

draw the line at springing for half the cab
some just-met recent grad and I split,
grateful the latter half of the ride to watch
the park go by through the window
and think again about people in gardens,
in the crowd the face or she sketches
the face of death through whose visor,
after your absorption, you may watch,
when he moves invisibly
but palpably among the living,
to see what the world will look like

without you in it—uncanny
as a vast blue sky in which the sun
is nowhere to be found, or else it's there
but gives off no heat, is paint. I'm so drunk
I crawl under the fitted sheet,
put my cheek against the mattress,
huddle against the chilly room,

NICOLE EISENMAN, BEER GARDEN
WITH BIG HAND, 2012, etching, 40 x 48" /
BIERGARTEN MIT GROSSER HAND,
Radierung, 101,6 x 121,9 cm.

beside me Carley dreams of a spell
she's on the verge of casting, my daughter
in the next room's still as the frame around
an image, I'm her reality, she's mine—
“Is the moon gonna see us?”—at dawn
I wake to work a shift and find
my therapist working hers,
the city's not anonymous
it's wide open like the gate
my secrets wandered out
and now I'll spend
the whole sore day
rounding them up.



Vier GÄRTEN

Am besten denkt man nicht zu viel.

—John Wieners

MATT LONGABUCCO

Ich versuche in der Bibliothek
etwas zu schreiben
lande jedoch im Park
Moravias *La Noia* lesend –
nur ein Italiener kann sich eine Heldin
mit bleichem jugendlichem Torso
und braunen fraulichen Brüsten ausdenken –
mir im Büro oben einen runterholen
auf dem Teppich liegend, im Dunkeln
es ist so verlassen im Sommer,
Stoffgeraschel und ein Klicken
beim Schliessen des Gurts,
der Nachmittag ist gelaufen, Ben treffen,
unsere Bombenidee ist Paartherapie
für Freunde, ich muss ein paar Drinks
genehmigen vor meiner eigenen, auf dem Weg durch
die Stadt,
und reumütig kacken, mir bleiben noch
fünf Minuten, hier ist alles vertraulich
solange man keine Gefahr für andere darstellt
oder für sich selbst – das ist die mörderische Krux.
Alleine Lachs- und Avocadoröllchen essen,
Wolken von Quecksilbertropfen, eine Frau
liest *Anna Karenina*, mein iPod dudelt

MATT LONGABUCCOs Texte sind erschienen in *Clock, Conduit, The Death und Life of American Cities*.

Hits entlang der First Avenue, auf dem L-Train,
dann die Bedford Avenue hinauf, wo die Autos dicht
vorüberflitzen
wie die ganze Alltagsverzweiflung,
die so nah vorbeijagt, dass der Fahrtwind
dir den Kragen hebt und die Brauen plättet.
Im Spuyten Duyvil naschen Mücken
an Fussgelenken, Internet-Dates sind im Gange –
Reisen nach China, intuitive Kontakte –
Andrew kommt, wir haben unser eigenes kleines
Date,
sein neuer Haarschnitt «polnisch und streng», es gibt
kein Zwielicht, keine hübsche Szene, kein Knirschen
im Kies, keine lichterumwundenen Bäume,
ein hastiger Gang zu Lucky Dog, wo
Andrew hinter dem Haus flink ein paar Kippen rollt,
ein Typ, der Feuer braucht warnt uns davor,

*NICOLE EISENMAN, DEATH AND MAIDEN, 2009,
oil on canvas, 14 1/4 x 18" / TOD UND MÄDCHEN,
Öl auf Leinwand, 36,2 x 45,3 cm.*



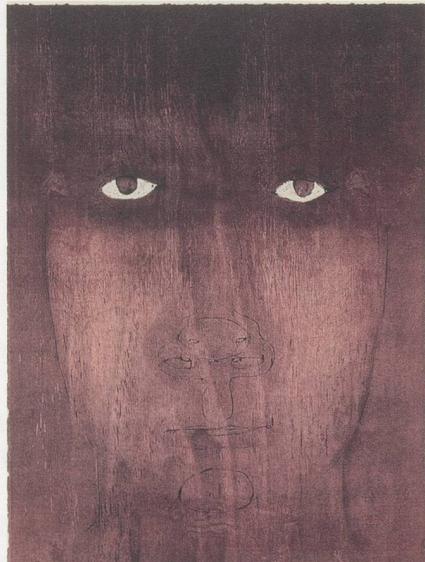
Kokain mit Wasser aus der Nase zu spülen, die Mischung brennt, all die schäbigen Fassaden in Williamsburg, die Nacht – neigt sich – ist aber noch lange nicht zu Ende, ein weisser Hund mitten im Garten wie ein weisser Wolf, Dichter, die wir kennen, samt ihren jüngsten Versuchen und Grosstaten, auch John Wieners, Jean Day, Mario Santiago Papasquiaro, Nicole und Litia im Central Park, die Ariana bei einer Gedichtlesung zuhören und meine Texte nicht beantworten, ich denke an Nicoles Zeichnungen, besonders an die Biergärten und ihre Stammgäste, deren Leiber – Seite an Seite, schraffiert, gerastert oder als Umriss wiedergegeben – verraten, wie fremd wir einander sind, ohne die elementare Quelle der Anziehung auszublenden, ja diese tatsächlich aufzeigend; deren Vollzug in der temporären Vereinigung stellt sie als stockbesoffenen Kuss dar. Eine weitere Bar, ein weiterer Joint im Hinterhof, Wodka, Bier, Schnäpse, die Jungs versuchen zwei Frauen zu überreden, den letzten Zug zu verpassen, während meinem nägelkauenden, zähneknirschenden Ich auffällt, dass die Schulter der einen vom harten Lederriemen ihrer Tasche wundgescheuert ist, sodass ich ihr aus zartem Mitgefühl mit sanfter Stimme und beredter Gestik vorschlage, sie auf der anderen Seite zu tragen – doch sie zieht sich verwirrt zurück, um eine lichtere Ecke des Bildteppichs zu rächen. Ich bin älter, spendiere diesen Halbwüchsigen Drinks, ziehe jedoch die Grenze bei der Hälfte fürs Taxi, ein frisch hinzugekommener Neuabsolvent und ich bin weg, für den Rest der Fahrt dankbar, durchs Fenster zu schauen, und den Park vorüberziehen zu sehen und wieder über Menschen in Gärten nachzudenken, das Gesicht in der Menge, oder sie skizziert das Gesicht des Todes, durch dessen Visier

du nach deinem Verschlucktwerden zuschauen kannst, wenn er sich unsichtbar, aber spürbar unter den Lebenden bewegt, um zu sehen, wie die Welt ausschauen wird ohne dich – unheimlich wie ein weiter blauer Himmel, an dem keine Sonne scheint, oder sie scheint, gibt aber keine Wärme ab, ist aus Farbe. Ich bin so betrunknen, dass ich unter das gestraffte Leintuch krieche, meine Wange auf die Matratze lege, mich in den kühlen Raum kuschle, neben mir träumt Carley von einem Zauber, den sie gerade wirken will, meine Tochter im Zimmer nebenan ist reglos wie der Rahmen um ein Bild herum, ich bin ihre Realität, sie ist meine – «Wird der Mond uns sehen?» –, beim Morgengrauen stehe ich auf, um meine Schicht anzutreten, und suche meine Therapeutin auf, die ihre Schicht antritt, die Stadt ist nicht anonym sie steht weit offen wie das Tor, durch das meine Geheimnisse davongezogen sind, und nun verbringe ich den ganzen qualvollen Tag damit, sie wieder zusammenzutrommeln.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

La Gueule de Bois

JESS ARNDT



NICOLE EISENMAN, UNTITLED, 2012, woodcut, 29 5/8 x 22 3/8 / OHNE TITEL, Holzschnitt, 75,2 x 56,8 cm.

In the city whose sole monument is a comically upturned syringe and whose light is not like gauze but is, it was as if I'd borrowed all my language from an obsolete guidebook. I kept saying things like:

"I understand only station."

"My dear Mr. Singing Club! I have pig."

And most often, for no reason that was clear to me—

"Stay on the carpet."

Still, these expressions allowed my transit and the strangers who I was always meeting seemed to accept them with good humor. Actually, they completely ignored my lingual botch jobs. I was sure they knew I was talking nonsense, but since they stubbornly refused to admit it, I was left alone in a strange cloud

of non-meaning that smelled, of all things, like linden trees.

In fact, for the last week everywhere had smelled like linden trees. The blossomy funk was inside the clubs where I'd been hiding out, all the way down to the pervasive dark rooms, and back up, along the river, clinging to my skin and to each particle of wet air. It was summer now, the trees were telling me. Did I care? I was interested only in all-night parties.

But this morning, suddenly, something was wrong. I flopped up from my mattress and crawled to the nearby mirror. My hands were pale screens. My hair had remnants of old fruit in it from some bacchanalia or another. Oh no, I moaned, looking.

I'd woken up with the wooden face.

JESS ARNDT is a fiction writer and coeditor of New Herring Press.

I regarded the mirror again. There was no getting around it. A flat broad block—it must have been five inches deep, a foot wide, a foot high—was my only expression. To make it worse, there was no grain in the wood at all. It was only thick and smooth and hard and hot. But what had I been doing with my face, I panicked, that caused this deadened result? My heart was racing. Only, my memory, like my face, was entirely blank.

I did my best to get dressed. Nothing would stretch over the wood slab. I sat at the bare window, completely unformed, squeezing a glass of water. Below, near the falafel shop, squat dogs sped turds onto the ground.

Does it go on like this? I thought. On and on forever? It was hard to tell the hour. Here the sun was a flea jumping out of the night's thin batter; it never stayed down for long.

I turned away from the sill. All over my tiny apartment that I rented weekly, beer and wine bottles hunched. I believed they'd accumulated over time, but then again, was it possible there'd been a party? I wasn't sure. Luckily, I'd discovered a metal box on my corner, whose symbols led me to believe that it was a recycling bin. Simple enough. Open the slot and toss your bottle down the hole.

I shoveled myself into a duffel coat and picked up the nearest glass armful. See, I could still participate, be useful. I stepped onto the third-floor landing. Near the banister, an old stove nestled as if vagrant—it too removed from its home. Suddenly I was pushing my foot against it.

And that's for loving me! I said, bashing away. And that's for not!



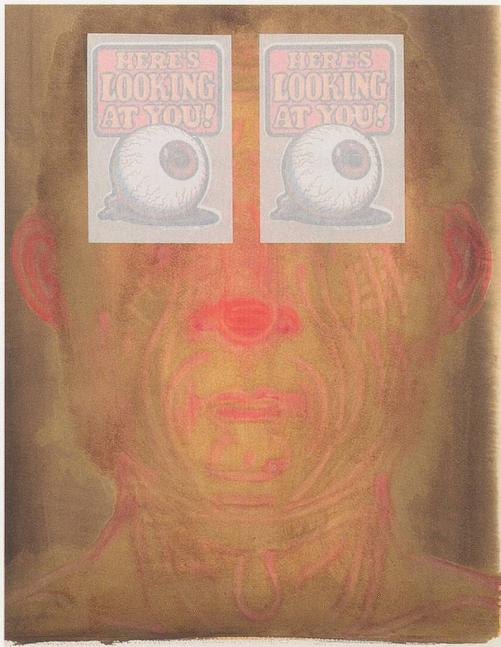
Behind me, the door to my flat lunged closed, locking me out.

Never mind, I insisted.

I pounded down the mazelike stairs and kept on, doggedly, out onto the street. I could quickly tell it wasn't morning, but here it never is. Here morning is like an unkempt relative who we never visit. Sure, they want us to! But who likes visiting?

At the corner, I opened the slot and tossed in the first bottle. As it passed my fingers I

NICOLE EISENMAN, UNTITLED, 2011, monotype, 23 x 18" /
OHNE TITEL, Monotypie, 58,4 x 45,7 cm.



NICOLE EISENMAN, UNTITLED, 2012,
monotype, $23\frac{1}{8} \times 17\frac{3}{8}$ " /
OHNE TITEL, Monotypie, $58,7 \times 44,1$ cm.

luted flat overlooking the canal, I'd been fixated on one thing only: to avoid pain at all cost.
Was this, that?

Now I glanced in King Falafel's window with fresh hope: *be gone*. But between the cone of shaved meat and my reflection, the plank was still there all right. A big chunk of hard wood clamped onto my shoulders and underneath it, the rest of my body seemed gumbylike by comparison, barely there.

Just then a man passed me beneath the lindens, a man who I may have recognized. I set down my load, smoothing my jacket.

Hey, was it you? I called out. I was sure that with this added obstruction, I was speaking only more gobbledegook and that he would continue on.

To my shock, he stopped and strolled back to me. I leaned my weight against the metal box that held the bottomless hole.

Yes, it's me, he said.

Me, me. And who was that? His eyes were small oceans and the skin around them was fiery red.

As you can see, I have the wooden face, I said.

I touched the surface, rapping my knuckles to demonstrate.

He paused thoughtfully and as he did, he turned sideways. Meeting the wall of his lake-tanned neck, I was struck with a squall of recognition. How could I forget that last night he and I had been in that bouillon pot of a swimming pool (itself housed in a makeshift club), that between the synth beats he'd grabbed my ankle and laughed . . .

We're all so happy! he'd said, as his urine ran down my legs. We're all so happy, we're peeing in the pool!

The memory swam up from the chlorine abyss and I felt a something tugging beneath it. The peeing had only been at the night's start . . .

There's nothing wrong with your face, he said now, interrupting my memory's possible rebound. Albeit you look a little puffy from this party you had.

Gold light clung peachlike underneath the swarming clouds. This was the clearest conversation I'd had in months. I wished I was anywhere else, walking along the canal. I shifted feet and my toe clodded into a bottle that fell, bursting.

I'm not here by accident, he continued, forcing my gaze. I left my cat in your apartment and I'm here to pick it up.

But now I was adamant. I could feel my chin bobbling, or trying to, through the uniform block.

My face, I said, hey pal! What gives!

It was *impossible* to me that he could not see it. I was sure, suddenly, with absolute certainty, that the wooden face is what I had been searching for all along. That it was the necessary scaffolding for my mushlike feelings that would not recede, even here—an entire Atlantic away—but kept always slopping forth.

Chi Chi, he said. My cat.

I scanned backward. Impossible, a cat. And I was locked out of my flat anyway! At last I had found a boundary and could be firm.

But he hauled closer to me still, brushing gooseflesh onto my arm, and as he did my stomach gouged and I felt us skirting around that club through a high-fenced, pitch-black park, pausing under a linden tree whose low-hanging buds . . . his fingers on my sodden thigh . . . my lips troughing out sideways . . . the megacosm shearing past us at mock speed and spunklike green linden smell of yeast and caving in, of being fucked all the way up the middle . . . a river the color of currywurst that I kept . . .

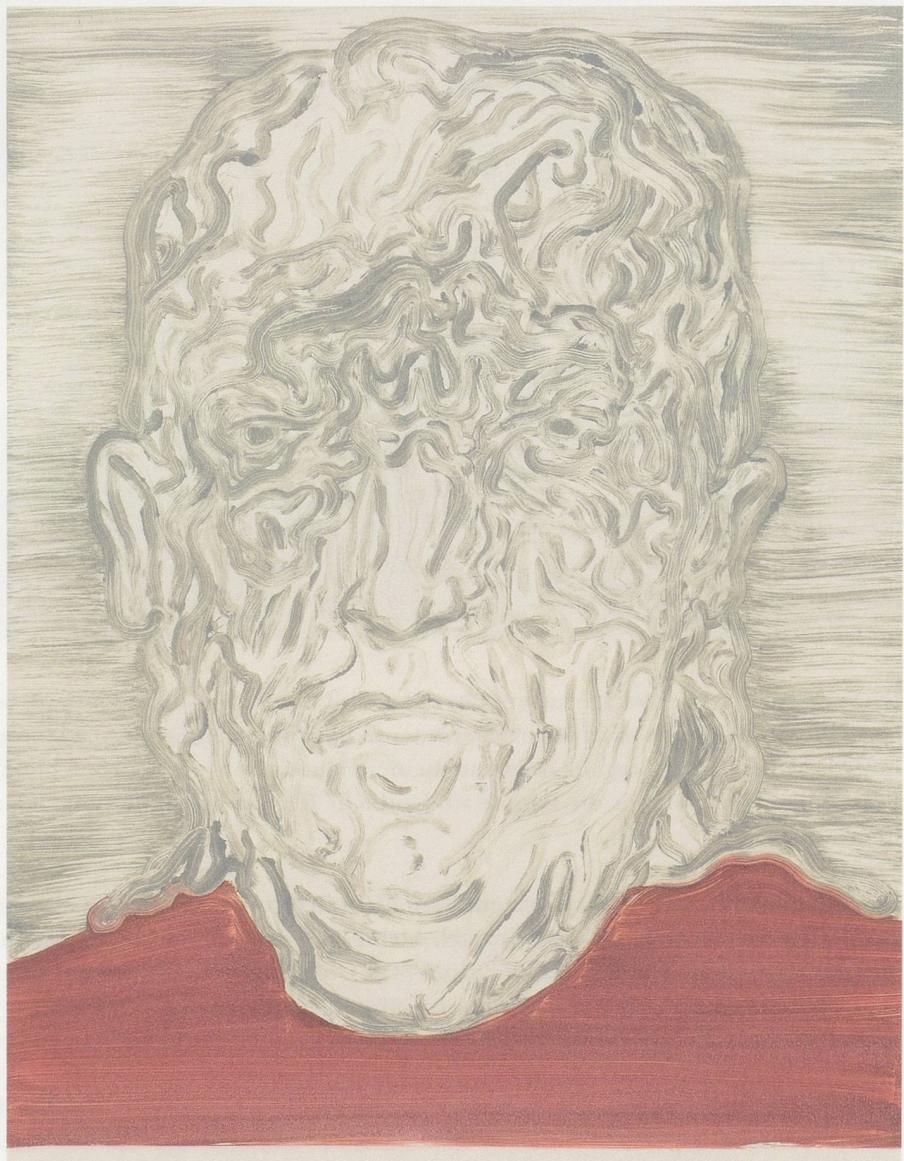
I wanted to be another person.

Come with me, he said, trying to gather me toward King Falafel. At least a beer.

But my head had begun to throb and my vision swirl. There were grains now, too many of them to count, as if I was looking through tissue. Around us it was growing dark. I saw that out on the street, in clumps or pairs, many others were having this same conversation.

A beer? A beer. A beer? Yes. A beer.

I knew then that I would have to travel home.



NICOLE EISENMAN, UNTITLED, 2011,
monotype, 19 x 20" / OHNE TITEL,
Monotypie, 48,3 x 50,8 cm.

La Gueule de Bois

JESS ARNDT

In der Stadt, deren einziges Denkmal eine komisch nach oben zeigende Spritze ist und deren Licht nicht wie Gaze ist, sondern wirklich Gaze ist, war es, als hätte ich mir meine ganze Sprache aus einem veralteten Reiseführer geborgt. Ich sagte Sachen wie:

«Ich verstehe nur Bahnhof.»

«Mein lieber Herr Gesangsverein! Ich habe Schwein.»

Und am häufigsten, aus keinem mir bekannten Grund:

«Bleib auf dem Teppich.»

Was soll's, ich kam mit diesen Phrasen durch und die Fremden, die ich traf, schienen sie wohlwollend aufzunehmen. Ehrlich gesagt, sie haben mein Kauderwelsch total ignoriert. Ich bin sicher, die merkten, dass ich Blödsinn quatschte, aber da sie sich standhaft weigerten, es zuzugeben, liessen sie mich allein in einer Wunderwolke des Nicht-Sinns, die ausgerechnet nach Linden roch.

Ich sag's euch, letzte Woche roch es überall nach Linden. Der Blütengestank verfolgte mich bis in die Clubs, wo ich mich verkroch, runter in die unvermeidlichen Darkrooms und wieder rauf, das Flussufer entlang. Er klebte an meiner Haut und an jedem Tröpfchen feuchter Luft. Es ist Sommer, riefen mir die Bäume zu. Und ich? Ich war nur an durchgefeierten Nächten interessiert.

Doch heute Morgen, plötzlich, stimmte was nicht. Ich rollte von meiner Matratze und kroch am Boden das kurze Stück zum Spiegel. Meine Hände schimmerten blass. In den Haaren klebten Fruchtrester von irgendeiner Orgie. Oh Gott, entwischte es mir vor dem Spiegel.

Ich bin mit einem Holzgesicht aufgewacht.

Noch einmal starrte ich in den Spiegel. Nein, da gab's nichts dran zu rütteln. Mein Gesichts-

JESS ARNDT ist Schriftstellerin und Mitherausgeberin der New Herring Press.



NICOLE EISENMAN, BEER GARDEN WITH A.K., 2009, oil on canvas, 65 x 82" /
BIERGARTEN MIT A.K., Öl auf Leinwand, 165 x 208,3 cm.

ausdruck bestand aus einem flachen, breiten Klotz: zirka 10 cm dick, 30 cm lang und 30 cm breit. Schlimmer noch, das Holz hatte keine Maserung. Es war nur dick und glatt und hart und heiss.

Ich geriet in Panik. Was hatte ich nur angestellt, um eine derart fiese Fratze verpasst zu bekommen? Mein Herz raste. Aber mein Gedächtnis blieb so blank wie mein Gesicht.

Ich zog mich an, so gut es eben ging. Der Holzklotz war zu sperrig, um etwas drüberzuziehen. Völlig ausser mir sass ich vor dem kahlen Fenster und klammerte mich an ein Glas Wasser. Unten beim King Falafel knallten fette Hunde Scheisshaufen auf den Asphalt.



Geht das ewig so weiter?, dachte ich. Immer und ewig? Wie spät es war, liess sich schwer sagen. Die hiesige Sonne ist ein Floh, der aus der dünnen Panade der Nacht springt, sie bleibt nie lange unten.

Ich wandte mich ab von der Fensterbank. Überall in meiner winzigen Wohnung (Wochenmiete) lungerten Bier- und Weinflaschen. Ich dachte, die hätten sich mit der Zeit angesammelt, aber es war nicht ganz auszuschliessen, dass hier eine Party stattgefunden hatte. Ich war mir nicht sicher. Zum Glück hatte ich an meiner Strassenecke eine Metallkiste entdeckt, mit Zeichen drauf, die nahelegten, es handle sich um einen Recycling-Container. Kinderspiel. Klappe auf, Flasche ins Loch, fertig.

Ich zwängte mich in einen Dufflecoat und schnappte mir einen Armvoll Flaschen. Sieh einer an, ich bin doch noch ein nützliches Mitglied der Gesellschaft. Ich trat hinaus auf den Flur. Beim Treppengeländer stand ein alter Herd, auch so ein obdachloser Exilant. Ehe ich mich's versah, hatte ich ihm einen Fusstritt verpasst.

NICOLE EISENMAN, THE TRIUMPH OF POVERTY, 2009, oil on canvas, 65 x 82" /
DER TRIUMPH DER ARMUT, Öl auf Leinwand, 165,1 x 208,3 cm.

Das ist dafür, dass du mich liebst! fluchte ich weiterretend. Und das dafür, dass du mich nicht liebst!,

Hinter mir fiel die Tür zu. Ich war ausgesperrt.

Nicht weiter schlimm, beruhigte ich mich.

Ich polterte das Treppenlabyrinth hinunter und ohne zu bremsen hinaus auf die Strasse. Es war nicht Morgen, das merkte ich sofort, aber Morgen ist es hier sowieso nie. Die Tageszeit ist hier wie ein aussätziger Verwandter, den keiner besucht. Klar, er hätte es gern, aber wer will schon?

An der Ecke öffnete ich die Klappe und liess die erste Flasche hineinsausen. Während sie durch meine Finger glitt, sah ich das Etikett. Mysteriös – ich hatte die Marke nie gesehen, geschweige denn gekauft. Wenn ich *das* getrunken hatte, na dann ... Beunruhigt lehnte ich mich nach vorn, weiter und weiter, bis meine Holzvisage fast im Container steckte.

Was soll dieses verrückte Loch?, rief ich hinein.

Mir ging die Luft aus. Dabei wollte ich doch nur das himmlische Geläut hören, wenn die mysteriöse Weinflasche zerdeppert. Stille.

Das gibt's doch nicht!, schrie ich.

Oder wollte ich zumindest schreien. Aber irgendwas an diesem gähnenden Abgrund sagte mir, dass ich meine Notlage falsch verstand. Was wusste ich schon über dies und jenes, über Definitionen und Zusammenhänge. *La gueule de bois* – die Holzfresse. Das harte Brett vor meinem Kopf. Könnte das nicht auch «Gesicht des Waldes» bedeuten? Klingt doch luftiger. Bei diesem Gedanken begann ich wieder in kurzen Stößen zu atmen. Mir war, als wüchse weiche Rinde auf meinen Backen, und die Vorstellung eines Elchkalbs, offenbar ein Symbol des erhobenen Hauptes, x-beinig zwischen meinen Stämmen ...

Ich holte noch einmal Luft. Als ich von New York in dieser merkwürdigen Stadt ankam und mich in meinem mit Flaschen vollgerammelten Miniapartment mit Kanalblick niederliess, hatte ich nur eines im Sinn: Schmerz zu vermeiden um jeden Preis.

War das das?

Jetzt blickte ich mit frischer Hoffnung ins Fenster des Falafel-Königs: *weg damit*. Aber zwischen dem rundgesäbelten Fleischturm und meinem Spiegelbild prangte noch immer das Brett. Ein solides Stück Hartholz klemmte auf meinen Schultern. Im Vergleich dazu wirkte der Rest meines Körpers wie eine Strichfigur, schemenhaft.



Genau in dem Augenblick kam unter den Linden ein Mann vorbei, ein Mann, den ich womöglich kannte. Ich setzte meine Last ab und glättete meinen Mantel.

Hey, bist du's?, rief ich. Ich war sicher, dass ich mit dem Brett vor dem Kopf noch mehr ungereimtes Zeug schwafle als sonst und dass er einfach weitergehen würde.

Zu meiner Überraschung blieb er stehen und kam zu mir herüber. Ich lehnte mich an den Metallcontainer mit dem Loch ohne Boden.

Ja, ich bin's, sagte er.

Ich, ich. Aber wer ist dieses Ich? Seine Augen waren kleine Ozeane und die Haut drumherum war feuerrot.

Wie du siehst, hab ich ein Holzgesicht, sagte ich.

Ich trommelte zum Beweis mit den Handknöcheln aufs Brett.

Denkpause. Er drehte sich zur Seite. Als ich auf die Wand seines seegebräunten Halses starrte, blitzte eine Erinnerung auf. Wie konnte ich das nur vergessen? Vergangene Nacht war ich mit diesem Kerl in einem suppentassengrossen Swimmingpool gewesen (Teil eines improvisierten Clubs) und er hatte mich zum Synth-Beat am Knöchel gefasst und gelacht ...

Wir sind alle so gut drauf!, hatte er gesagt, während sein Urin meine Beine runterrannte. Wir sind alle so gut drauf, wir pinkeln in den Pool!

Die Erinnerung tauchte aus der chlorigen Tiefe auf, und ich spürte unter ihr etwas, was zupfte und zog. Mit dem Pinkeln hatte die Nacht begonnen ...

Dein Gesicht ist ok, sagte er jetzt und sabotierte dadurch die vollständige Rückgewinnung meiner Erinnerung. Nur ein bisschen aufgedunsen von der Party.

Goldenes Licht hing pfirsichgleich unter den treibenden Wolken. Das war das vernünftigste Gespräch seit Monaten. Ich wünschte, ich wäre woanders, auf einem Spaziergang am Kanal. Von einem Fuss auf den anderen tretend stiess meine Zehe an eine Flasche, die umfiel und zerbrach.

Ich bin nicht zufällig gekommen, fuhr er fort und blickte mir in die Augen. Ich habe meine Katze in deiner Wohnung vergessen und möchte sie jetzt wieder abholen.

Aber ich schaltete auf stor. Ich spürte, wie mein Kinn sich durch das Brett rappeln wollte.

Mein Gesicht!, knurrte ich. Was ist los!

Es schien mir *unfassbar*, dass er nicht sah, was los war. Dann fiel plötzlich der Groschen. Das Holzgesicht war genau das, was ich schon immer gesucht hatte! Die Stützmauer für meine schwammigen Gefühle, die nie verebbten, sondern – sogar hier, wo doch ein ganzer Atlantik dazwischenlag – ständig hervorschwappten.

Chi Chi, sagte er. Meine Katze.

Ich blätterte zurück. Eine Katze, unmöglich. Ausserdem war ich ausgesperrt! Wenigstens hatte ich eine feste Rückzugslinie.

Trotzdem kam der Typ näher und strich Gänsehaut auf meinen Arm. Mein Magen revoltierte und mir schwante jetzt, wie wir um den Club herumgehen, durch einen pechschwarzen, eingezäunten Park, Pause unter den Linden, den tief hängenden Blüten ... seine Finger auf meinem nassen Schenkel ... meine Lippen schwellen rundum ... der Megakosmos schleift an uns vorbei mit höhnischem Tempo und grüner Sperma-Lindengeruch wie Hefe, wie Kollaps, wie gefickt werden rauf bis zur Mitte ... ein Fluss in der Farbe von Currywurst, den ich behielt ...

Ich wollte jemand anderer sein.

Komm mit!, sagte er und versuchte, mich in Richtung King Falafel zu bugsieren. Wenigstens ein Bier.

Doch mein Kopf hatte begonnen zu pulsieren. Meine Augen flimmerten. Da waren Körner wie Sand am Meer, als blickte ich durch ein Papiertaschentuch. Um uns wurde es finster. Ich sah, dass viele andere draussen auf der Strasse in Gruppen oder Paaren dasselbe Gespräch führten.

Ein Bier? Ein Bier. Ein Bier? Ja, ein Bier.

In diesem Moment wurde mir klar, dass ich zurück nach Hause musste.

(Übersetzung: Bernhard Geyer)



BEING DRAWN

WHO LOOK AT ME?

—June Jordan¹⁾

1. Split

There is a difference—and it is not small—between the ways she looks at me when she is drawing.

Once (it was her birthday) she arranged me on the sofa: limbs spread, fingers down. No apologies dribbled from her mouth while she worked, and no reserve at all was in her eyes as she pushed into my crevices with her looking. She took in the creases of my knee joints, the heft of my toes, saw geometry in knucklebones. nostrils, even, were examined that day, as she molded my parts to suit the skeleton of a figure she had seen already in her mind. I saw her face anew then, an expression on it of claim unsheathed that I had not seen before. And when I remember her eyes taking me in, the word that comes to mind is *dominion*.

But that was only once.

Far more frequently (on days that were not birthdays), we cast uncertain lines out to each other to watch them tangle up; and then we enjoyed the knottness that comes from two selves intertwining. We brought our own patterns to this play, and then we

watched our patterns interweave, sinking slow hooks into one another that started early on and did not come out quickly. On these days, we came together. And then—my pattern—sleep would spin its threads around me, leaving me in its cocoon even as I lay with limbs entwined in lover's. Her pattern emerged then too and fit seamlessly into the tangle. My eyes would drift open to find her there: moving only barely, having quieted all her shifting, even the scrape scratch of her pencil on paper somehow silenced, as it left my image in its wake. Her eyes hovered then, carefully, not wanting to tousle even a strand of my stillness with her looking. She drew.

She drew me: sleeping.

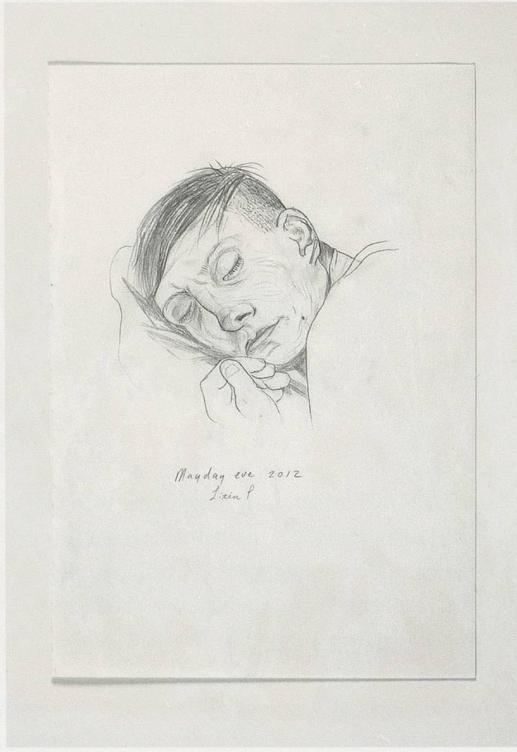
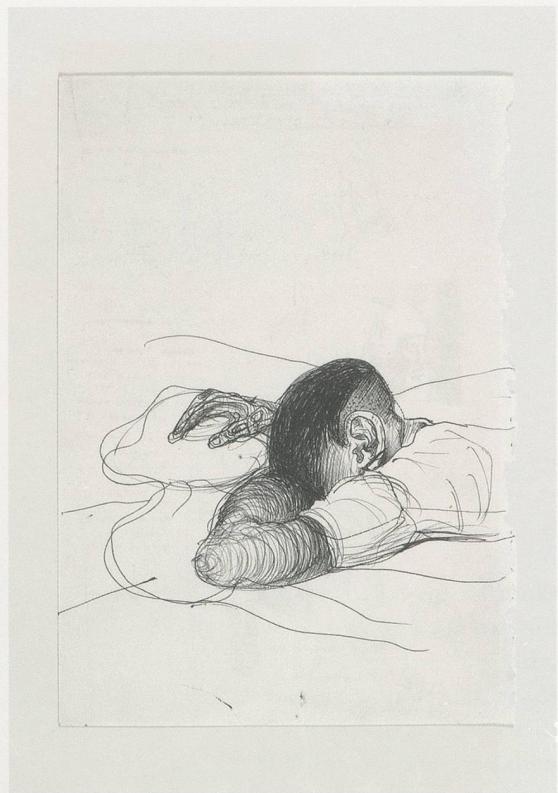
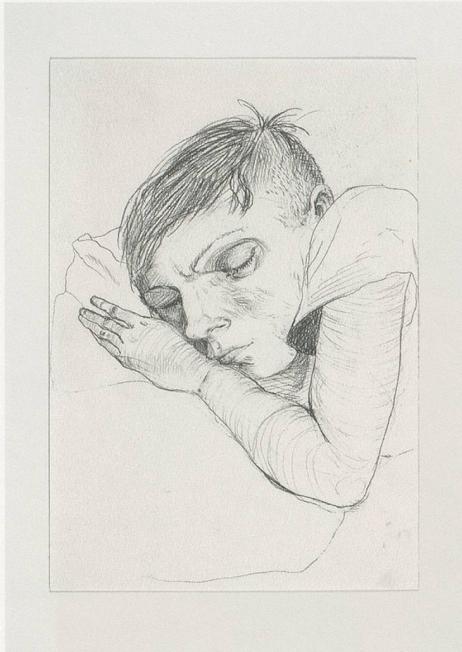
2. Aphonia

If you reach back into the passages of time, looking for the words of women whose likenesses fill art books and museums, you will find a strange scarcity. Along with this scarcity, you will find anecdotes and histories, arguments and revisions, so much discussion that the scarcity itself might recede from notice altogether. But if you are like me and you toss these aside to search doggedly through the pile for words—recorded words—that actually came from the mouths, letters, journals of the thousands of women whose

LITIA PERTA's recent work has appeared in the *Brooklyn Rail* and *Girls Like Us*.

NICOLE EISENMAN, UNTITLED, 2012, monotype, 23 x 17 1/2" / OHNE TITEL, Monotypie, 58,4 x 44,5 cm.





clockwise from top left / im Uhrzeigersinn von links oben
NICOLE EISENMAN, UNTITLED, 2012, graphite on paper,
 $9 \times 6 \frac{1}{4}$ " / OHNE TITEL, Graphit auf Papier, $22,8 \times 15,9$ cm.
NICOLE EISENMAN, UNTITLED, 2012, graphite on paper,
 $11 \frac{1}{2} \times 8 \frac{1}{4}$ " / OHNE TITEL, Graphit auf Papier, $29,2 \times 20,9$ cm.
NICOLE EISENMAN, UNTITLED, 2012, graphite on paper,
 $11 \frac{1}{2} \times 8 \frac{1}{4}$ " / OHNE TITEL, Graphit auf Papier, $29,2 \times 20,9$ cm.

bodies cover canvases and swathes of paper the world over, you will find tiny grain-sized gems in vast seas of silence.

It is a summer day, and I am in a college library in upstate New York with a pile of musty-smelling books laid out before me. My scanty Internet search has proved too thin, so I have come here, looking for these women's words. Nicole is sitting opposite me (I have captured her curiosity), and she is making me a list to search through later: the names of the women who frequent the work of Pablo Picasso. She becomes absorbed in a large-format book of photographs of the artist and his family. Muttering through the captions that explain each photo's contents, she lets crestfallen murmurs leak from her mouth as she catalogues the woes of the women Picasso worked



NICOLE EISENMAN, TWELVE HEADS, 2012, detail, etching,
18 x 12 1/8" / ZWÖLF KÖPFE, Detail, Radierung, 45,7 x 30,8 cm.

from and wooed. I thumb through all the books until I open one that finally yields these words: *I am more strange than ugly*². They come from a letter written by Berthe Morisot to her sister after seeing a painting of herself by Edouard Manet in the Paris Salon of 1869. The line is buried in the social news of the day so the letter offers only this single, arresting reflection. But in weeks of spotty searching, these are the words I find.

Strange: unfamiliar, foreign, outside of, queer.

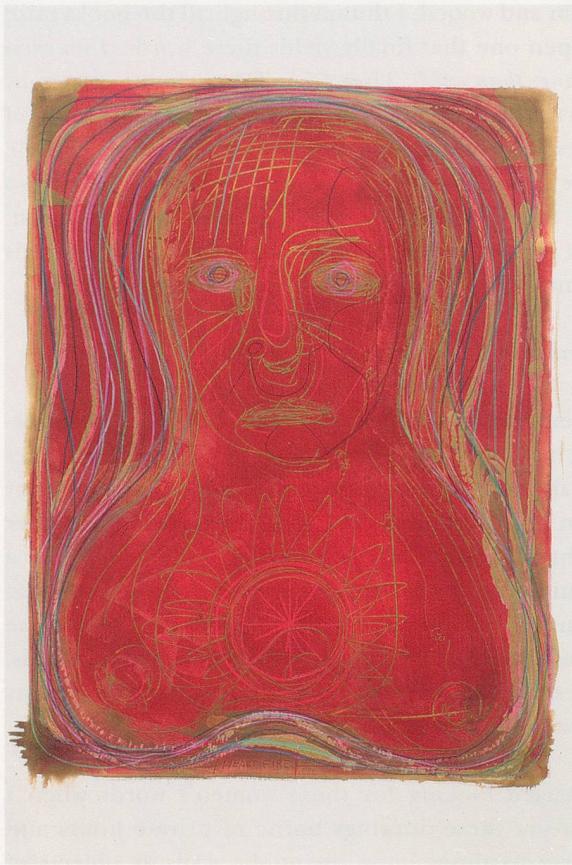
There is something undoubtedly peculiar about seeing my face, my tears, my form, through the eyes of another—filtered through a sight that is not my own but that is close. So close, in fact, that this other sight—this sight of the other, *her* sight—feels like a honing in. It is attentiveness, fueled by feeling, that transmutes itself first into her gaze and then into the small lines she makes on paper, the private details, the ones that only someone close enough to feel my breath could see.

I started looking for these women's words when I first saw these drawings borne of private hours and secret pastimes hung on public walls as objects of art and commerce. I wanted to know what the many thousands of women who came before me had to say about the gulf that opens up between the closeness of being seen in just this way and the accompanying dissociated quality of having countless, unknown others see it too.

But as is true in so many of History's chapters that have to do with women, I was not met with a plethora of their recorded perspectives when I walked into the archive. What I found instead were embers, glowing their way around sparse, dark records. Voices, mostly lost.

3. Monstrare

The flyer for her spring show is a reproduction of a black-and-white rectangular piece made up of twelve small-sized panels. At the bottom on the left, a frame



NICOLE EISENMAN, UNTITLED, 2012, *monotype*,
24 x 18 1/2" / OHNE TITEL, *Monotypie*, 61 x 47 cm.

holds the head and arm of a sleeping figure, blanket pulled to chin, back of the hand resting on cheek, mouth. On the side of the figure's head are the tiny dashes, dots, that have come to signal me in her work: Nicole's way of marking my haircut's close shave. I see this for the first time on the last day her show is open (Nicole hands me a pile, encouraging me to save some). It jars me. She usually tells me when I've been drawn—and she does not usually show the ones where I am sleeping.

There are two kinds of portraits she makes of me. One comes from memory: I am not even there when she makes them. The other arises out of the ties we bind together, when I fall asleep and she draws.

These come from living, breathing, closeness: They show pores, furrows, slack jaw. They are studies: awkward, sometimes inelegant. And they come from lost hours: stretches of time I don't remember, stretches of time when I am tangled in her, when looking feels like touching not like looks. She tells me these are how she learned my face: hours of drawing someone barely moving, someone not awake to distract or protest. It is like life drawing, but not.

The memory portraits hang in public places: In them, my eyes are open. Sometimes I am shown with tears, sometimes I am shown with her. The other kind live inside the folds of two sketchbooks filled with other drawings, notes to herself, pages of conversation between voices I do not know and cannot hear. Strangely enough, it is the ones she does from memory that are easiest to recognize, as if somehow the abstracted details of a likeness come closer to the thing by virtue of not trying to be it; because instead they are birthing something else, something new, something other. The private portraits are filled with lines: They take in details that are there but that do not signal, the kind of details of a face we learn to forget in order to recognize it—lines we learn not to see so that we can know. There is something tender in these drawings: tender, misshapen, sometimes monstrous.

In these, I am more strange than ugly too.

4. Lethe

She is not the only one by whom I have been drawn. It happened once before: a babysitter my mother hired, I do not know her name. I was eight, maybe nine, and in the unmanned wreckage of what would become my teenage years, dysmorphia had its nails already dug in deep. I remember looking at the sketch and seeing myself as if for the first time. No mirror or photograph could have shown me that: my countenance, through the eyes of another—someone who did not see me ugly. I explained this to myself as her deficiency, her not being so great at drawing. But the image stayed, latent, and was the first shudder up against the imperfections of what it means to see,

against how coiled our own stories can be around the things we think we know.

That was the first time, Nicole was the second: brushes with a particular kind of sight, one that would make me see too, but only later.

5. Being Drawn

The verb *to draw* is more complicated than it may at first seem. If you look in the *Oxford English Dictionary*, you will find seventy-five different definitions, many of which are further divided into lettered shades of nuance. A single, shared etymology traces the word's history through Old Saxon, Old High German, Old Norse—to a root that means "to pull, to carry, to bear." A book she gave me for my birthday yields another origin also based on the term's root, *dh(e)ragh*, which means "to drink"—as in, to draw or pull in (like a draught), mingling with the sense for drunk, drunken, and drown.³⁾ To be drawn is more than to be represented by a line across a page. To be drawn also means to be pulled, attracted, allured. The term has an underbelly as well, a darker sense: to be splayed, opened, spread.

What is it that draws one body to another? What is it that then draws a body to pull out a pen and try to trace what it sees, record the figure before it in line or stroke? There is a way in which the smattering of drawings that now exist of me in the world make me feel like she was trying to metabolize something—to be inside an experience but move it through, pull it in so that it might convert, and eventually pass outside of her. She draws me: The lines that comprise my face now exist in her hands like muscle memory. She has pulled them into her fingers and now knows them without having to look. And when these lines pass through her onto the page, one queer body draws another—while at the same time, she lets herself be drawn.

There is a story of Gertrude Stein sitting for a portrait by Picasso only to have him finish and show her a painting that did not look much like her. He fa-

Nicole Eisenman

mously declared that it would, knowing the power he had to make an image. There is a lesser-known story of Emily Dickinson sending her poems off to the editor of the *Atlantic Monthly* only to have him respond by requesting of her a picture. She sent back a remarkably alive description of herself in words and asked, *Would this do just as well?* I have spent my most sustained scholarly efforts considering the powers of invisibility, the power that lies in remaining unmarked, unseen, unrepresented. It is not a popular position, and the irony of this does not escape me now, as my likeness is brushed into a vehicle of vision and visibility that preceded me and that will, no doubt, outlast.

She recently told me she wishes she did not know my face so well. *Drawing*, here, returned to its origins: as something to carry, something to bear. She does not do it anymore, some shield has gone up. Now, when I chance to fall asleep before her, I wake to find her watching, but she has no pen in hand.

1) June Jordan, *Directed by Desire: The Collected Poems of June Jordan* (Port Townsend, Washington: Copper Canyon Press, 2007), p. 18.

2) Anne Higonnet, *Berthe Morisot* (Berkeley, CA: University of California Press, 1990), p. 57.

3) Joseph T. Shipley, *The Origins of English Words: A Discursive Dictionary of Indo-European Roots* (Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1984), p. 69.



GEZEICHNET WERDEN

WER SCHAUT MICH AN?

– June Jordan¹⁾

1. Spaltung

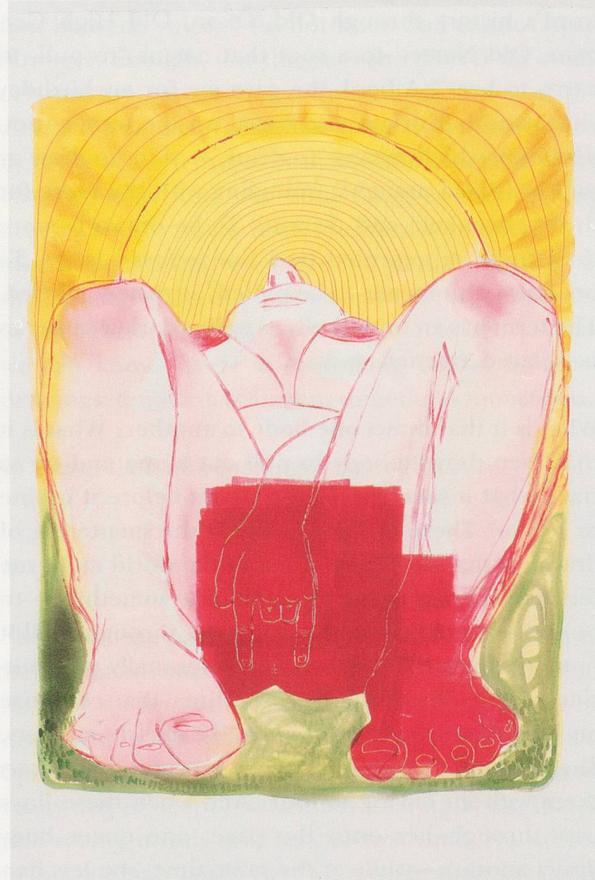
Wenn sie mich zeichnet, gibt es in ihrer Art zu schauen – nicht unerhebliche – Unterschiede.

Einmal (an ihrem Geburtstag) liess sie mich auf dem Sofa liegen: alle Viere von mir gestreckt, Finger nach unten. Aus ihrem Mund floss keine Entschuldigung, während sie arbeitete, und in ihren Augen war überhaupt keine Berührungsangst, als ihr Blick meine Körperhöhlungen ausforschte. Sie nahm die Falten in meinen Kniegelenken wahr, das Gewicht meiner Zehen, sah die Geometrie meiner Knöchel. Sogar die Nasenlöcher wurden an diesem Tag begutachtet, als sie meine Körperteile dem Skelett einer Figur anpasste, die sie bereits im Kopf hatte. Ich sah ihr Gesicht damals neu, es liess einen Anspruch erkennen, den ich bisher nie wahrgenommen hatte. Und wenn ich daran zurückdenke, wie ihre Augen mich erfassen, kommt mir unweigerlich das Wort *Herrschaft* in den Sinn.

Aber das war nur dieses eine Mal.

Weitaus häufiger (an Tagen, die keine Geburtstage waren) warfen wir einander probeweise Zeilen zu, um zu sehen, wie sie verfingen; und dann freuten wir uns an der Verzwicktheit, die entsteht, wenn sich zwei

LITIA PERTAs neue Texte sind in *Brooklyn Rail* und *Girls Like Us* erschienen.



NICOLE EISENMAN, UNTITLED, 2012, monotype,
 $23\frac{1}{4} \times 17\frac{1}{2}$ " / OHNE TITEL, Monotypie, $59,1 \times 44,5$ cm.

NICOLE EISENMAN, *THREESOME*, 2012, 2-color lithograph, 32 x 25" / DREISAM, 2-Farben-Lithographie, 81,3 x 63,5 cm.



Ichs verflechten. Wir brachten unsere je eigenen Muster ins Spiel und sahen zu, wie sie sich verwebten, indem sie langsam Haken ineinanderschlügen, die rasch eindrangen und sich nicht so bald wieder lösten. An diesen Tagen fanden wir zusammen. Und dann – mein Muster – spann der Schlaf seine Fäden um mich und hielt mich in seinem Kokon selbst noch gefangen, als meine Glieder in liebender Pose verstrickt waren. Da trat auch ihr Muster zutage und fügte sich nahtlos in das Gewirr. Wenn meine Augen sich öffneten, war sie da: Sie bewegte sich kaum noch, all ihre Bewegungen waren stiller, selbst das Schaben und Kratzen ihres Stifts auf dem Papier, als dessen Spur sich mein Bild abzeichnete, war irgendwie gedämpft. Ihre Augen schwebten dann, behutsam, um ja keine Strähne meiner Stille mit ihrem Blick zu zerzausen. Sie zeichnete.

Sie zeichnete mich: schlafend.

2. Aphorie

Wenn man in diese Zeitalüfe zurückgreift, um nach den Worten jener Frauen zu suchen, deren Bildnisse Kunstdbücher und Museen füllen, ist die Ausbeute befremdend spärlich. Neben dieser mageren Ausbeute stößt man auf Anekdoten und Geschichten, Argumente und Revisionen, auf eine so breite Diskussion, dass darob die Spärlichkeit selbst der Aufmerksamkeit leicht entgehen könnte. Aber wenn jemand, wie ich, alles beiseiteschiebt, um den ganzen Stoss stur nach den – schriftlich belegten – Worten zu durchsuchen, die tatsächlich aus den Mündern, Briefen, Tagebüchern jener Frauen stammen, deren Körper zu Tausenden die Leinwände und Papierbögen dieser Welt bedecken, so wird er oder sie schliesslich in Meeren aus Schweigen ein paar winzige Perlentörner aufspüren.

Es ist ein Sommertag und ich sitze in einer College-Bibliothek im Bundesstaat New York, einen Stoss modrig riechender Bücher vor mir. Meine flüchtige Internetrecherche hat sich als zudürftig erwiesen, also bin ich hierhergekommen, um nach den Worten dieser Frauen zu suchen. Nicole sitzt mir gegenüber

(ich habe ihre Neugier geweckt) und macht mir eine Liste, die ich später durchsuchen werde: die Namen der Frauen, die im Werk von Pablo Picasso auftauchen. Sie vertieft sich in ein grossformatiges Buch voller Photographien des Künstlers und seiner Familie. Murmelnd geht sie die Legenden Bild für Bild durch und ihrem Mund entweichen betrübte Laute, während sie die Leiden der Frauen verzeichnet, die Picasso inspirierten und von ihm umworben wurden. Ich durchblättere all die Bücher, bis ich schliesslich eines aufschlage, das folgende Worte preisgibt: *Ich bin eher sonderbar als hässlich.*²⁾ Sie stammen aus einem Brief von Berthe Morisot an ihre Schwester, nachdem sie im Pariser Salon von 1869 ein Bild von sich gesehen hat, das Edouard Manet gemalt hatte. Die Zeile ist unter lauter gesellschaftlichen Tagesaktuallitäten versteckt, der Brief enthält also nur diese eine atemberaubende Feststellung. Doch nach Wochen sporadischen Suchens sind es diese Worte, die ich finde.

Sonderbar: unvertraut, fremd, jenseits, andersrum. Es ist zweifellos seltsam, mein eigenes Gesicht, meine Tränen, meine Gestalt durch die Augen eines anderen zu sehen – gefiltert durch einen Blick, der nicht mein eigener ist und mir doch sehr nahe. Tatsächlich so nahe, dass dieser andere Blick – diese Sicht des anderen, ihre Sicht – mir wie ein schärferes Bild vorkommt. Es ist eine von Feingefühl angetriebene Aufmerksamkeit, die sich zuerst in *ihrer* Blick verwandelt und dann in die feinen Linien, die sie zu Papier bringt, die intimen Details, die nur jemand sehen kann, der mir so nahe ist, dass er meinen Atem spürt.

Ich begann nach den Worten dieser Frauen zu suchen, als ich die – in intimen Stunden und als geheimer Zeitvertreib entstandenen – Zeichnungen als Kunst- und Handelsobjekte an öffentlichen Wänden hängen sah. Ich wollte wissen, was die abertausend Frauen vor mir über den Abgrund zu sagen hatten, der sich auftut zwischen der Tatsache, aus solcher Nähe gesehen zu werden, und dem davon völlig losgelösten Begleitphänomen, dass völlig Unbekannte dies auch zu sehen bekommen.

Doch wie in so vielen Kapiteln der Geschichte, in denen es um Frauen geht, fand ich auch hier bei

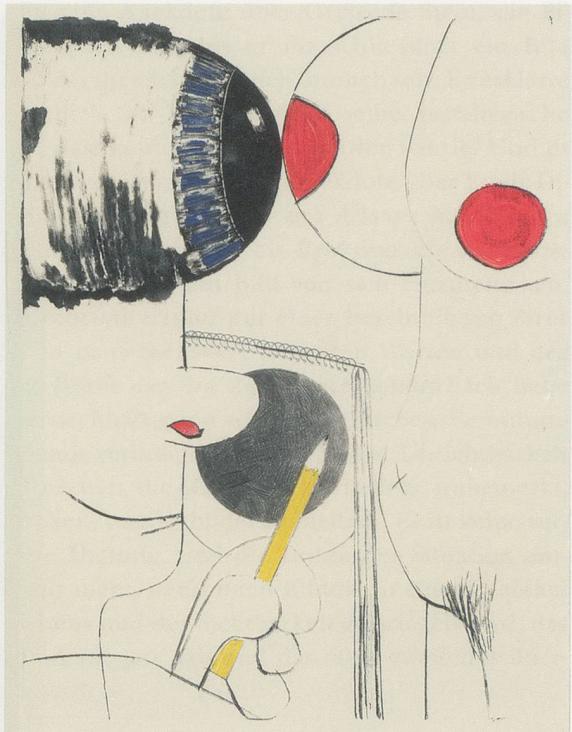
meinem Gang in die Archive keine Fülle an überlieferten Blickwinkeln vor. Was ich fand war lediglich glimmende Asche, die um rare, dunkle Sätze herumglühte. Stimmen, die grösstenteils verloren gegangen waren.

3. Monstrare

Das Faltblatt für ihre Frühjahrsausstellung zeigt die Reproduktion einer schwarz-weißen rechteckigen Arbeit auf zwölf kleinformativen Tafeln. Unten links umfasst ein Rahmen Kopf und Arm einer schlafenden Figur, das Bettluch bis zum Kinn hochgezogen, der Handrücken auf Wange und Mund liegend. Neben dem Kopf der Figur sind die winzigen Striche und Punkte zu sehen, die in ihrer Arbeit auf mich verweisen: Nicoles Art, meinen extremen Kurzhaarschnitt anzudeuten. Ich sehe das erstmals am letzten Tag ihrer Ausstellung (Nicole übergibt mir einen ganzen Stoss solcher Zeichnungen und ermuntert mich einige aufzuheben). Das irritiert mich. Gewöhnlich sagt sie mir, wenn sie mich gezeichnet hat. – Und gewöhnlich stellt sie die Zeichnungen, auf denen ich schlafe, nicht aus.

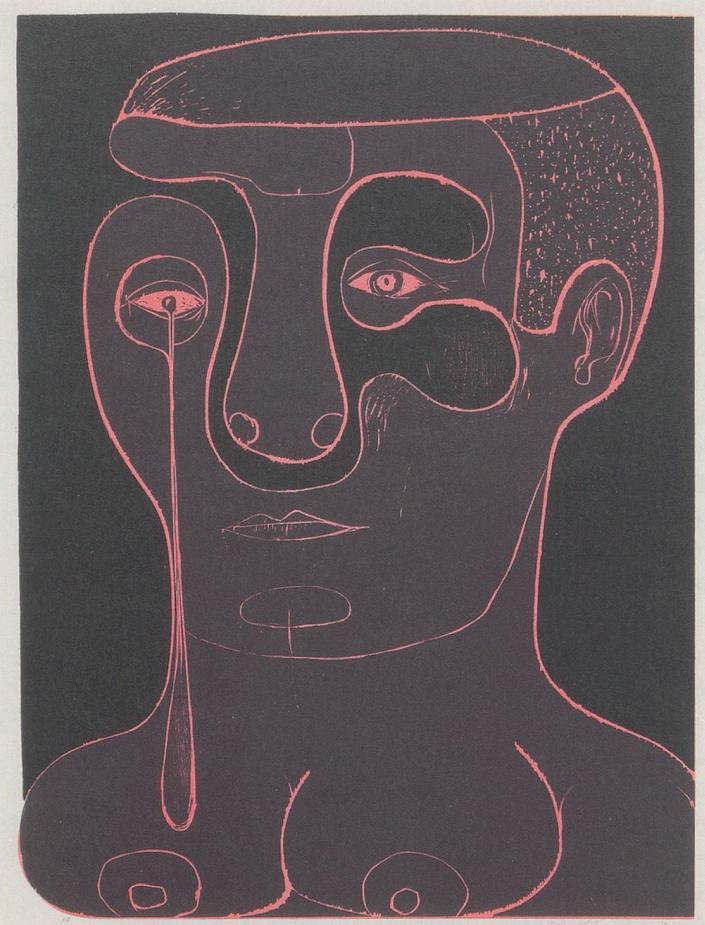
Sie macht zwei Arten von Porträts von mir. Die einen aus dem Gedächtnis: Ich bin nicht einmal anwesend, wenn sie diese zeichnet. Die anderen entstehen aus den Banden, die wir knüpfen, wenn ich einschlafe und sie zeichnet. Diese entspringen dem Leben, dem Atmen, der Nähe: Sie zeigen Poren, Furchen, hängende Kinnladen. Es sind Studien: unvorteilhaft, manchmal unelegant. Und sie entspringen verlorenen Stunden: Zeitspannen, an die ich mich nicht erinnere, Phasen, in denen ich in ihr verfangen bin, wenn sich Schauen wie Berühren anfühlt und nicht wie Blicke. Sie sagt, dass sie in diesen Phasen mein Gesicht studiert und kennengelernt habe: stundenlanges Zeichnen eines Menschen, der sich kaum bewegt, der nicht wach ist und ablenken oder protestieren kann. Es ist wie Aktzeichnen, und doch nicht.

Die Porträts aus dem Gedächtnis hängen an öffentlichen Orten: Hier sind meine Augen offen. Manchmal bin ich in Tränen abgebildet, manchmal mit ihr.



NICOLE EISENMAN, UNTITLED, 2012, mixed media,
monotype, 23 x 17 1/2" / OHNE TITEL, verschiedene
Materialien, Monotypie, 58,4 x 44,5 cm.

Die anderen führen ein Leben zwischen den Seiten zweier Skizzenbücher, die mit anderen Zeichnungen gefüllt sind, mit persönlichen Notizen, seitenweise Gespräche zwischen Stimmen, die ich nicht kenne und nicht hören kann. Erstaunlicherweise sind die Porträts aus dem Gedächtnis am leichtesten zu erkennen, als ob die abstrakten Details eines Bildnisses der Sache näherkommen, gerade weil sie nicht die Sache selbst sein wollen; denn sie lassen etwas anderes entstehen, etwas Neues, Andersartiges. Die intimen Porträts sind voller Linien: Sie nehmen Details auf, die zwar vorhanden sind, aber keine wesentlichen



NICOLE EISENMAN, UNTITLED, 2012,
woodcut, $24 \frac{1}{4} \times 18 \frac{1}{4}$ " / OHNE TITEL,
Holzschnitt, $61,6 \times 46,4$ cm.

Merkmale, die Art von Einzelheiten eines Gesichts, die wir vergessen lernen, um es wiederzuerkennen – Linien, die wir übersehen lernen, damit wir erkennen können. Diese Zeichnungen haben etwas Zartes: zärtlich, ungestalt, manchmal monströs.

In diesen bin ich auch eher sonderbar als hässlich.

4. Lethe

Sie ist nicht die Einzige, die mich gezeichnet hat. Das ist schon einmal geschehen: ein Babysitter, den meine Mutter engagiert hat, ich weiss nicht mehr, wie sie hieß. Ich war acht, vielleicht neun, und die

Dysmorphie hatte ihre Klauen bereits tief in das unbemannte Schiff geschlagen, mit dem ich in meinen Teenagerjahren Schiffbruch erleiden sollte. Ich weiss noch, wie ich die Zeichnung anschauten und mich sah, als wäre es zum ersten Mal. Kein Spiegel und keine Photographie hätten mir dies zeigen können: mein Gesicht und meine Haltung in den Augen von jemand anderem – jemand, der mich nicht hässlich fand. Ich erklärte mir das mit ihrem fehlenden Können, damit dass sie nicht wirklich gut zeichnen konnte. Doch das Bild blieb bestehen, latent, und es war das erste Schaudern angesichts der Unvollkommenheiten unseres Sehens, angesichts der Tatsache, wie eng sich unsere Geschichten um Dinge schließen, die wir zu wissen glauben.

Das war das erste Mal, Nicole war die zweite: Pinselstriche mit einem besonderen Blick, einem, der mich auch sehen lassen würde, aber erst später.

5. To be drawn – Gezeichnet werden

Das englische Wort für «zeichnen», *to draw*, ist komplizierter, als es zunächst scheint. Sieht man im *Oxford English Dictionary* nach, so findet man 75 verschiedene Definitionen und viele davon verästeln sich in noch feinere Bedeutungsnuancen. Eine einzige, allen gemeinsame Etymologie verfolgt die Herkunft des Wortes durch das Altsächsische, Althochdeutsche, Altnordische bis zu einer Wurzel, die «ziehen, tragen, hervorbringen» bedeutet.³⁾ Ein Buch, das sie mir zum Geburtstag schenkte, nennt noch einen anderen Ursprung, der auf derselben Wurzel beruht, *dh(e)ragh*, was «to drink, trinken» bedeutet – wie in *to draw* oder *pull in* (oder in *draught*: Zug oder Schluck) – und sich mit den Bedeutungen von *drunk*, *drunken* und *drown* (betrunken und ertrinken) vermischt.⁴⁾ *To be drawn* heisst mehr, als durch eine Linie auf einer Seite abgebildet werden. *To be drawn* heisst auch gezogen, angezogen, angelockt werden. Der Ausdruck hat auch einen Unterleib, einen dunkleren Sinn: gespreizt, geöffnet, ausbreitet werden.

Was ist es, das einen Körper zu einem anderen hinzieht? Und was ist es, das einen Körper dann dazu verleitet, einen Stift hervorzuziehen, um festzuhalten, was er sieht, die Figur vor sich als Linie oder Strich zu dokumentieren? Irgendwie vermitteln mir die in der Welt verstreuten Zeichnungen von mir das Gefühl, sie habe etwas abzubauen versucht – mitten in einer Erfahrung steckend, sie jedoch so durchzuziehen, so in sich aufzunehmen, dass sie sich verwandeln und wieder ausgestossen werden kann. Sie zeichnet mich: Die Linien, die mein Gesicht ausmachen, existieren nun in ihren Händen als Gedächtnis ihrer Muskeln. Sie hat meine Züge in ihre Finger aufgesogen und kennt sie nun, ohne hinsehen zu müssen. Und wenn diese Linien durch sie hindurch auf das Blatt strömen, zeichnet ein schwuler Körper einen anderen – und erlaubt sich gleichzeitig selbst *to be drawn*, hingezogen zu sein.

Es gibt eine Anekdote über Gertrude Stein, die Picasso Modell sass, bis er ihr schliesslich ein Bild zeigte, das ihr nicht wirklich ähnlich sah. Er erklärte bekanntlich, im Vertrauen auf seine gestalterische Macht, dass es zu ihrem Bild werden würde. Und es gibt eine weniger bekannte Anekdote über Emily Dickinson, die dem Verleger des *Atlantic Monthly* ihre Gedichte zusandte, um als Reaktion die Aufforderung zu erhalten, ein Bild von sich einzuschicken. Sie antwortete darauf mit einer Beschreibung ihrer selbst in bemerkenswert lebhaften Worten und der Frage: *Würde dies den Zweck auch erfüllen?* Ich habe meine nachhaltigsten wissenschaftlichen Bemühungen damit verbracht, die Macht der Unsichtbarkeit zu erforschen, die Macht, die darin liegt, unbemerkt, ungesehen, unabgebildet zu bleiben. Es ist keine verbreitete Haltung, und die Ironie der Situation entgeht mir nicht, wenn mein Bildnis zu einem Vehikel des Sehens und der Sichtbarkeit gestriegelt wird, das es schon vor mir gab und das mich zweifellos überleben wird.

Kürzlich sagte sie zu mir, sie wünschte, sie würde mein Gesicht nicht so gut kennen. Damit kehrte das Wort *drawing* zu seinen Ursprüngen zurück: etwas zu Tragendes, zu Ertragendes. Sie tut es nicht mehr; irgendein Schild ist hochgefahren. Wenn ich jetzt zufällig vor ihr einschlafe, sehe ich beim Aufwachen zwar, wie sie mich betrachtet, aber sie hat keinen Stift in der Hand.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Aus dem Gedicht «Who Look At Me», in *Directed by Desire: The Collected Poems of June Jordan*, Copper Canyon Press, Port Townsend, Washington, 2007, S. 18.

2) Anne Higonnet, *Berthe Morisot*, University of California Press, Berkeley 1990, S. 57.

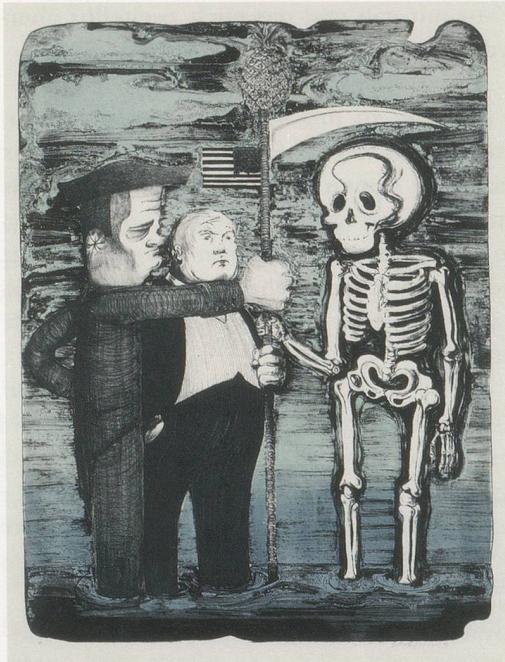
3) Im Deutschen ist die Etymologie eine andere, das Wort *zeichnen* (ahd. *zeihhan* oder *zeihhonon*, got. *taiknjan*, aengl. *tæcnan*, schwed. *teckna*) hängt nicht mit dem Bedeutungsfeld «ziehen» zusammen, sondern ist vom Substantiv *Zeichen* (ahd. *zeihsan*, got. *taikn*, engl. *token*, schwed. *tecken*) abgeleitet, das die Bedeutungen «[An]zeichen, Merkmal, Sinnbild, Sternbild, Vorzeichen, Wunder» umfasst. Siehe *Duden*, Bd. 7, Herkunftswörterbuch, Mannheim 2001.

4) Joseph T. Shipley, *The Origins of English Words: A Discursive Dictionary of Indo-European Roots*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1984, S. 69.

INSTANT CLASSIC: think her *for/after Nicole Eisenman*

everybody suspects us or knows but nobody says anything about it

—Gertrude Stein



NICOLE EISENMAN, TEA PARTY, 2012, 2-color
lithograph, 32 x 22 1/2" / TEEGESELLSCHAFT,
2-Farben-Lithographie, 81,3 x 57,2 cm.

erica kaufman is the author of *censory impulse* (Factory School, 2009) and is currently working on *Instant Classic*.

I.

i used to think a woman
landless bargaining for scripture

ferocious comes only
in legend in the want

to keep away from produce
to reproduce the idea of one

direction trains coming concrete
end of the line let me

rip off the clothes we disown
threadbare scenario in my gender

voluptuous philosopher dance
originally meant to be umbrella

of pine needles homage to
past tense thick metal mural

let me hold a facade of good
health a close reading of words

consume me opera propaganda

II.

i wish my forearm was as interesting
as fucking the tattoo artist i don't
know a frozen peach i can't come
to terms with mercury cans naked helps
quasi-eve looking lilith solution a way
to reconcile my way out of the garden
still speaking more fluent in tiara
in genocide broke in half this epic
feels a vast container ship stocked
with resentment re-sentiment i don't
think about proportion tuna fish or
when it's time to exit the rotunda
an evacuation party full of muscled thighs
styrofoam platters will i ever have a "normal"
life i never think to suss out organizations
enrich through tallies of head lice where
confidence wicks desire i walk away learn
to sing and cry the same time profound
things i cite them incite as thunder employs
the paranoia instinct this leak on fire my
pillow a king-size bed ahead of narrative
unavoidable my memory play i have a lot
of light cues haloes question awe detective
byline hurricane photo booth pit stop porch
watch roof lock my thought bubble sees
what it means to be marked affirm conversion
collate "why are you apologizing this time?"

III.

i'm not as visible as you think i am despite
the expelling expulsion mythographic version
where my hair pleases and i feel totally great
in humidity humility a clause a kind
of queen structure fenced past ringer
tee rhetoric of "i'm more than a rack and
a clock" i'm not ashamed to never grow
up with friendship bracelets or autonomy
a lack of reference lonely with a fan on

what if it's a manicure that touched me
opened my face to see between a stranger's
legs what if this character learns to be sincere



NICOLE EISENMAN, THE THINKER, 2012, 2-color lithograph
(from stone) with 4-color photolithograph, $17\frac{1}{2} \times 24\frac{3}{4}$ " /
DIE DENKERIN, 2-Farben-Lithographie (vom Stein), 4-Farben-
Photolithographie, $44,5 \times 62,9$ cm.

takes a machine literally misanthropic
sentimental what if this character frames
pay stubs lies down across commodification
arm wrestling leg draped storm clouds
gather me anatomic vandal what if this
character is tasteful in her ailment shedding

skin emotionally liable mood incongruent
i care what you make of dysregulation my outbursts
come as specter corrupt in pliant goggles
the common language of heretic self-inflection
abdominal talking points hyperrealism of
"i don't know what we sprawl upon" what if
the figure drawing reached out sin-free
to welcome elevated places crowd scenes
unsoil me commandment figure this

envy active voice among ruins too graphic
for the dragon cherub what if this picture
depicts graceful fig-leaf apron free ex post
facto sheer orchard vigor leaf blood what
ye conceal is not the mark of the beast
reprobate not the flaming sword rib
wrestler rather take thy seed and thy seed
and thy scene unashamed naked
head water listen to the rabbit say

AUF ANHIEB KLASSISCH: stell sie dir vor *für/nach Nicole Eisenman*

«alle ahnen oder wissen es, aber niemand sagt etwas»

– Gertrude Stein

I.

ich stellte mir eine Frau immer
ohne Land vor um Texte feilschend

unerbittlich gibts nur
im Mythos in der Not

vom Produzieren absehen
die Idee wiederholen von der einen

Richtung Züge werden konkret
Endstation lass mich

die Kleider herunterreissen wir sagen uns los
abgedroschene Situation für mein Geschlecht

wollüstiger Philosophentanz
ursprünglich als Schirm gedacht

aus Piniennadeln Hommage an
vergangenes dichtes metallenes Mauerartiges

lass mich eine gesunde Fassade
bewahren eine wortgenaue Lektüre

verzehrt mich opera propaganda

II.

ich wünschte, mein Unterarm wäre so interessant
wie ficken den Tattoo-Künstler kenne ich
nicht ein gefrorener Pfirsich ich werde nicht
fertig mit Quecksilber Töpfen nackt gehts besser
quasi im Eva-Look Lilith-Lösung, die Möglichkeit
eines versöhnten Ausgangs aus dem Garten
immer noch sprechend fliessender mit Tiara
beim Völkermond bankrott gebrochen dieses Epos
fühlt sich an wie ein gigantisches Containerschiff
beladen

mit Abneigung Wieder-Gefühl ich denke nicht
über Proportionen nach Thunfisch oder
wann es Zeit wird zu gehen die Rotunde
eine Evakuierungs-Party voller muskulöser Schenkel
Styroporschalen werde ich je ein «normales»
Leben haben ich denke nie daran, zu sondieren
Organisationen
bereichern durch Kopflauslisten wo
Vertrauen Begehren aufsaugt ich gehe weg lerne
singen und heulen gleichzeitig tiefe
Dinge ich zitiere sie beschwöre sie, während der
Donner
den Paranoia-Instinkt beschäftigt dieses Leck in
Brand mein
Kissen, ein King-Size-Bett der Geschichte weit
voraus
unvermeidlich mein Erinnerungsspiel ich habe
viele

erica kaufman ist die Autorin von *censor impulse* (Factory School, 2009), zurzeit arbeitet sie an *Instant Classic*.

Lichtzeichen	Glorienscheine	Fragescheu
detektivische		
Nebenbeschäftigung	Hurrikanfotostand	
Boxenstoppeschutzdach-		
uhr Dachverriegelung	meine Denkblase sieht	
was es heisst, gezeichnet zu sein	bestätige Bekehrung	
sortiere	«warum entschuldigst du dich diesmal?»	

III.

ich bin nicht so sichtbar wie du denkst trotz
der ausschliessenden vertreibungsmythografischen
Version
in der mein Haar gefällt und ich mich absolut grossartig fühle
in dieser Feuchtigkeit Demut als Klausel eine Art
Königinnenbau umzäunte Vergangenheit
Weckrufmarkierungs-
rhetorik für «ich bin mehr als eine Ablage und
eine Uhr» ich schäme mich nicht, dass ich nie
erwachsen
werde mit Freundschaftsarmbändern oder
Autonomie
mangels Referenzen einsam bei laufendem
Ventilator

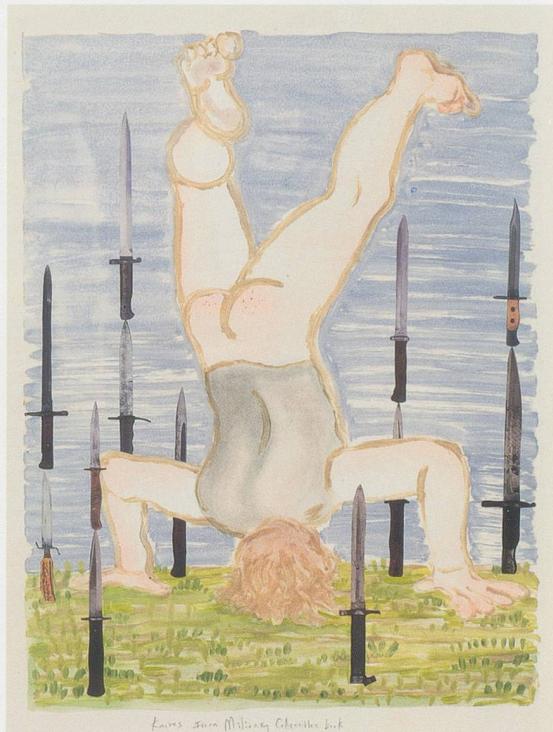
und wenn mich eine Maniküre berührt hat
mir das Gesicht geöffnet hat, zwischen die Beine
eines Fremden
zu sehen was, wenn diese Figur lernt aufrichtig zu
sein
eine Maschine beim Wort nimmt misanthropisch
sentimental was, wenn diese Figur Lohnabrechnungen
aufstellt sich auf der Kommodifizierung ausruht
Armdrücke das Bein drapiert Sturmwalchen
umfangen mich anatomische Vandalen was, wenn
diese
Figur in ihrem Leiden Geschmack zeigt indem sie
sich häutet.

die Haut emotional verlässlich die Stimmung
widersprüchlich
es ist mir wichtig, wie du mit Regulationsstörungen
umgehst meine Ausbrüche
kommen wie Gespenster verdorben mit weichen
Schutzbrillen

die übliche Sprache der Ketzerei der Selbstgeisselung
Unterleibsargumente der Hyperrealismus von
«ich weiss nicht, worauf wir uns räkeln» und wenn
die figürliche Zeichnung die Hand ausstreckt um
ohne Sünde
erhabene Orte Massenszenen zu begrüssen
entschmutzte mich Gebot stell dir vor dieser

Neid lebendige Stimme inmitten von Ruinen zu
graphisch
für den Drachen-Cherubim und wenn dieses Bild
ex post, de facto und frei von jeglicher
Feigenblattschürze
schiere anmutige Vitalität zeigte Blattblut was
du verhüllst, ist nicht das Zeichen der ruchlosen
Bestie nicht des flammenden Schwerts der Rippe
Ringender, gib acht und betrachte deinen Samen
und deinen Auftritt ohne Scham nacktes
Oberwasser hör, was das Kaninchen sagt

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)



EDITION FOR PARKETT 91

NICOLE EISENMAN

UNTITLED, 2012

Woodcut,
24 1/4 x 18 3/4".
Ed. 20/VIII, signed and numbered.

Color monotypes, each unique,
24 1/4 x 18 3/4".
Ed. 15/VI, signed and numbered.
(See following pages)

Holzschnitt,
61,6 x 47,6 cm.
Auflage 20/VIII, signiert und nummeriert.

Farbmonotypien, Unikate,
61,6 x 47,6 cm.
Auflage 15/VI, signiert und nummeriert.
(Siehe folgende Seiten)



© 2009 The Estate of Roy Lichtenstein. All rights reserved. Roy Lichtenstein Foundation



10 of 15 color monotypes / 10 der 15 Farbmonotypien



YTO BARRADA

YTO BARRADA, TUNNEL – ANCIEN CHANTIER D’ÉTUDE DE LA LIAISON FIXE MAROC-ESPAGNE
(TUNNEL – DISUSED SURVEY SITE FOR A MAROC-Spain TUNNEL), 2002, C-print, 31 1/2 x 31 1/2" /
AUFGEGBENE BAUSTELLE FÜR EINEN MAROKKO-SPANIEN-TUNNEL, C-Print, 80 x 80 cm.
(ALL IMAGES: COURTESY OF THE ARTIST, SPEIR-SEMLER GALLERY, HAMBURG/BEIRUT, AND GALERIE POLARIS, PARIS)



FRAGMENTE EINER SPRACHE DER ORIENTIERUNG

URS STAHEL

«If you see her, say «hello» / She might be in Tanger», singt Bob Dylan auf der LP *Blood on the Tracks*, «She left here last early spring / Is living there I hear.» Und ein paar Riffs später fügt er bei: «We had a falling-out / Like lovers often will / And to think of how she left that night / It still brings me a chill.» Die Stadt Tanger war schon lange ein Sehnsuchtsort von Nordeuropäern und Amerikanern, auffallend aber seit den 50er-Jahren, seit sie Paul Bowles, Jane Bowles, Tennessee Williams, Jack Kerouac, Truman Capote, William S. Burroughs, und später eben Bob Dylan in seinem Song, zum melancholischen Fluchtpunkt erklärten. Tanger ist Heimat und Forschungs-ort von Yto Barrada, der marokkanisch-französischen Künstlerin, die 1971 in Paris geboren und in beiden Ländern aufgewachsen ist. Doch nicht «dieses Tanger», weder der Projektionsort der intellektuellen Existenz-«Süchtler» noch die Orientphantasien der zehn Millionen Touristen, die jährlich Marokko besuchen, ist ihr Erkenntnisinteresse; «ihr» Tanger ist

URS STAHEL ist Direktor des Fotomuseum Winterthur.

vielmehr die Stadt der 90er- und 2000er-Jahre, das aktuelle Tanger ist es, das sie umtreibt, das in jeder Arbeit, jedem Video, jeder Photographie, Skulptur oder Installation auf eine neue, besondere Weise berührt und thematisiert wird. «Tanger» ist das Untersuchungsfeld, der Fokus, der Gefühlsort für Yto Barrada, wie man es selten so konzentriert bei PhotographInnen und KünstlerInnen sieht. David Goldblatt mit seinen seit fünfzig Jahren fortlaufenden Recherchen in Johannesburg (und ganz Südafrika) und William Eggleston mit dem immer wiederkehrenden Kreisen um Memphis, Tennessee, gehören zu den wenigen vergleichbaren Fällen.

Schengen I (1985), Schengen II (1990/1995) und Schengen III (2005) haben die Landkarte Europas auf neue Art zementiert und damit die Realitäten und Rechte innerhalb und ausserhalb gänzlich neu formuliert. So wie mit der Staatsgründung der Schweiz 1848 die inneren Grenzen fielen, dafür die äusseren weit hochgezogen und die angestammten Routen nomadisierender Menschen beschnitten wurden. Die nur vierzehn Kilometer breite Meer-



YTO BARRADA, EMBALLAGES À LA FRONTIÈRE (BOXES AT THE BORDER), 1999/2011, C-print, $39\frac{3}{8} \times 39\frac{3}{8}$ /
VERPACKUNGEN AN DER GRENZE, C-Print, 100 x 100 cm.



YTO BARRADA, BEAU GESTE, 2006, film still, 16-mm film / SCHÖNE GESTE, Filmstill.

enge bei Gibraltar ist seit 1991 zum unüberwindbaren Hindernis, zum Marianengraben zwischen Europa und Afrika geworden. Schnellboote überqueren sie in fünfunddreissig Minuten, schiffen Horden von Touristen von Norden nach Süden, während nach Norden reisende Marokkaner (und allgemein Afrikaner) polizeilich aufgegriffen und möglichst schnell zurückgeschickt werden. Eine touristisch ausgerichtete Einbahnstrasse entstand, wo einst über den Austausch der Kulturen phantasiert wurde. Yto Barradas Werkgruppe *A Life full of Holes: The Strait Project* (1998/2004) thematisiert diesen Schnitt, diesen chirurgischen Eingriff in reale Handelswege und mentale Fluchtwege. Was als Möglichkeit interessant, aber nicht zwingend war, wandelte sich durch das strikte Verbot, durch die Beschneidung Nordafrikas, zum dringenden Verlangen. Ihre photographische Serie erzeugt mit ruhig beobachtenden, zurückhaltenden Bildern ein Klima des Wartens, Verharrens, des Kreisens: betonierte Überreste eines einst geplanten Tunnels zwischen Europa und Afrika; das wunderbare, fast monochrome Bild einer Wand voller sichtbarer Abdrücke eines Fussballs, der lange

und vielleicht aus Langeweile an die Wand gekickt wurde; Jugendliche, die durch ein Loch im Drahtgeflecht aufs Fussballfeld schlüpfen; ein junger Mann, der vor einem geschlossenen Laden sitzt und wartet. Das Gefühl von Eingesperrtsein – mit Blicken aus dem Fenster, auf das ewig drehende Riesenrad, über die Hafenmauer hinaus ins Weite – wird unterbrochen von einzelnen Energie- und Aggressionsschüben. Die, die es wagen, den teuren und gefährlichen Weg, diesen Schritt ins «Paradies» per Kleinboot zu starten, verbrennen alles: Sie lassen alles zurück, verbrennen ihre Papiere, um die Herkunft zu verschleiern, hinterlassen Asche. Der Begriff des «Überquerens» wurde mit der Zeit durch den des «Verbrennens» verdrängt. Bekannt ist uns lediglich die Zahl der Aufgegriffenen, Dunkelheit herrscht über die Ertrunkenen und all jene, die unerkannt und erfolgreich das andere Ufer erreichten.

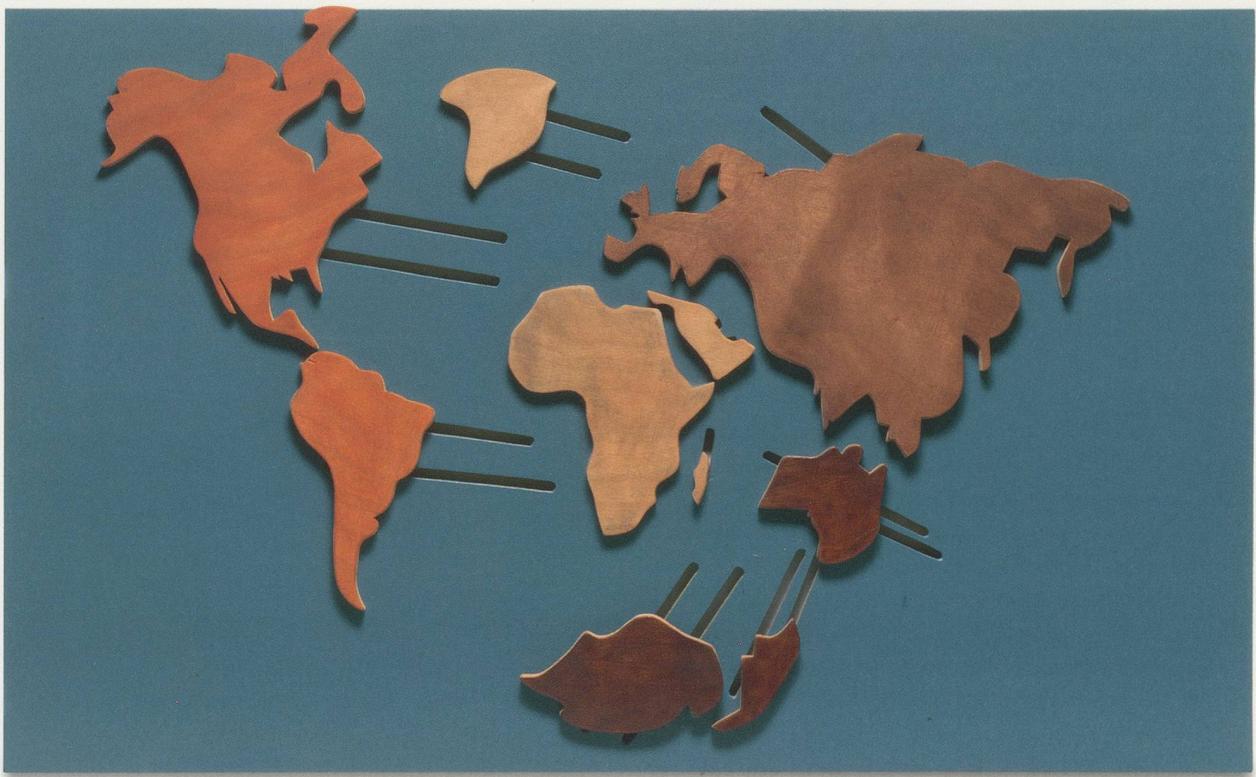
In diesen (und weiteren) Bildern photographiert Yto Barrada Menschen in der Umgebung, in Situationen so, als habe sie sie selbst klein choreographiert, inszeniert, sie angewiesen, eine bestimmte Position einzunehmen: gebückt durch das Loch in der

Mauer zu schauen oder sich auf dem Badetuch auf der Wiese sitzend weit nach vorne zu beugen, seitlich nach rückwärts leicht verzogen in einen Käfig zu blicken, gelassen, aber leicht vornübergebeugt auf einem Mauerstück zu sitzen, mit dem Rücken zu uns auf einer Bank oder auf der Wiese im Park zu schlafen. Die Körper sind oft leicht verdreht, aus der Balance gebracht, sie schauen uns nicht an, sie kehren uns den Rücken zu, scheinen zu fliehen, sich, zumindest innerlich, zu entfernen, von uns, von sich selbst, der Geschichte und Politik des Landes, und gleichzeitig aufzulaufen auf dem Felsen von Gibraltar. «Wer sein Leben an der Kante Afrikas verbringt, auf dem Sprungbrett nach Europa und auf die andere Seite will, wendet sich ab und verliert das Interesse an seinem Land»¹⁾, erläutert Yto Barrada in einem Interview das Wegdrehen der Körper, das sie

auf ihren dokumentarisch-sammelnden Bildern einfängt. Und sie verschärft die Aussage noch: «Es gibt in diesen Bildern kein Vergnügen. Sie zeigen Gewalt – eine stumpfe, schleichende Gewalt, die sehr viel greifbarer geworden ist, seit die Grenzen geschlossen wurden. Aber warum explodiert diese Gewalt nicht? Sie wirkt trügerisch wie eine vorrevolutionäre Lage, die ständig siedet, ohne überzukochen.»²⁾ Die Verrenkungen – aus der eigenen Geschichte, aus der postkolonialen gestockten Zeit, aus der vorgeschrivenen politischen Geographie heraus – entladen sich schliesslich ein erstes Mal im arabischen Frühling, wenn auch vornehmlich in den Nachbarländern.

Es ist nicht allein die Grenze zu Europa: Tanger entwickelt innere Gräben, vergrössert sich schnell zu einer konformen Immobilienstadt. 5000 Baubewilligungen werden in einem Jahr erteilt, schreibt

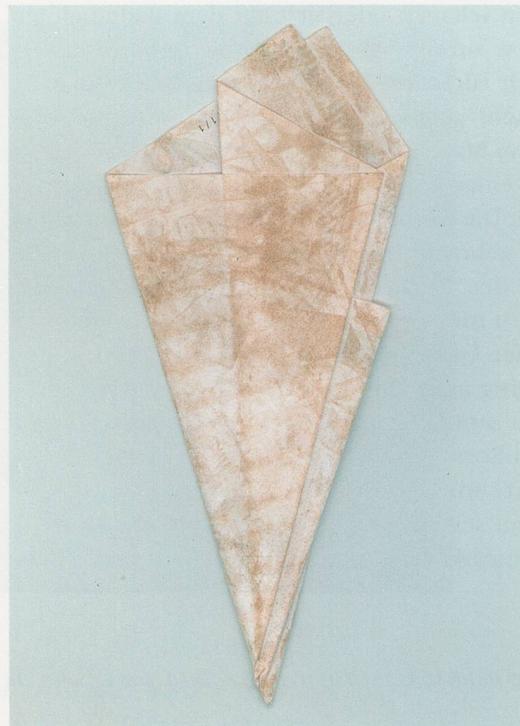
YTO BARRADA, TECTONIC PLATE, 2010, painted wood, 48 x 78 3/4" / TEKTONISCHE TAFEL, bemaltes Holz, 122 x 200 cm.



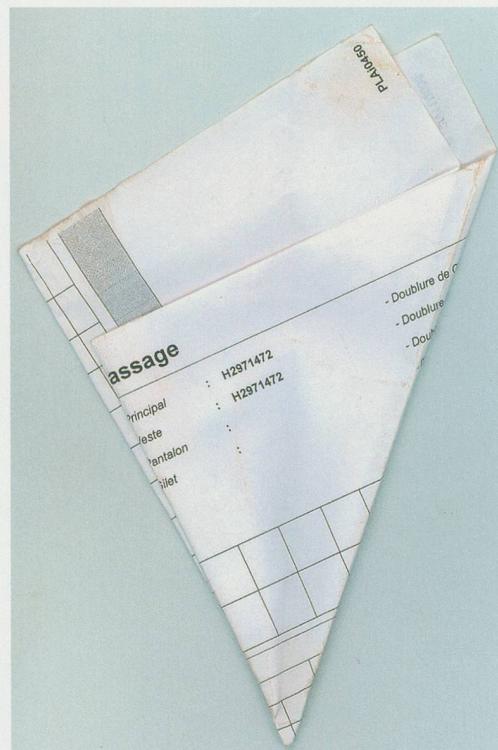
Yto Barrada. Die Stadt dehnt sich gegen Süden in die Landschaft hinein und in ihrem Zentrum füllen sich Schritt um Schritt die Brachen auf, wird das Unklare, Ungefährte durch Neubauten, durch neue Streusiedlungen umbesetzt. Ein Immobilienkapitalismus gepaart mit neoliberaler Politik macht sich breit, schlägt sich den Weg durch die bestehende Architektur, durch die bisherigen Landbesitzverhältnisse. Grenzen also auch innerhalb der eigenen Stadt, Schichtungen, die sich laufend verschieben. In ihren Photographien zeigt Yto Barrada das Umstechen, Wuchern, Ausufern, das Besitzergreifen des neuen Bauens. Im Video BEAU GESTE (2009) pflegen und stützen drei Männer mit grosser Sorgfalt eine gebrüchliche Palme. Die von Yto Barrada engagierten Baumaktivisten arbeiten illegal – mit «kleinem Ungehorsam» – gegen ein Gesetz an, das es Besitzern erlaubt, auf dem eigenen Land zu bauen oder das Land zu verkaufen, sobald keine Frucht mehr darauf wächst, kein Baum mehr steht. Die Baumaktion wird zum «Guerillagärtnern» (Abdellah Karroum), das von zufällig vorbeigehenden Beobachtern intensiv diskutiert wird.

Von Ceuta aus, der spanischen Enklave in Marokko, dürfen, so will es ein absurd anmutendes Gesetz, nur so viel Waren nach Marokko eingeführt werden, wie man persönlich auf sich tragen kann. Yto Barrada visualisiert diese Handelsbeschränkung mit einer Photographie, auf der Berge von braunen leeren Kartons eine steile, staubige Treppe ins Nichts säumen. Alle entledigen sich vor dem Zoll der Verpackungen und vergraben die Waren tief in ihren Kleidern, wie die Frau im Video THE SMUGGLER (Die Schmugglerin, 2006), die vor unseren Augen Stück für Stück ihrer vielen Kleiderschichten ablegt, in denen sie die Waren verbirgt.

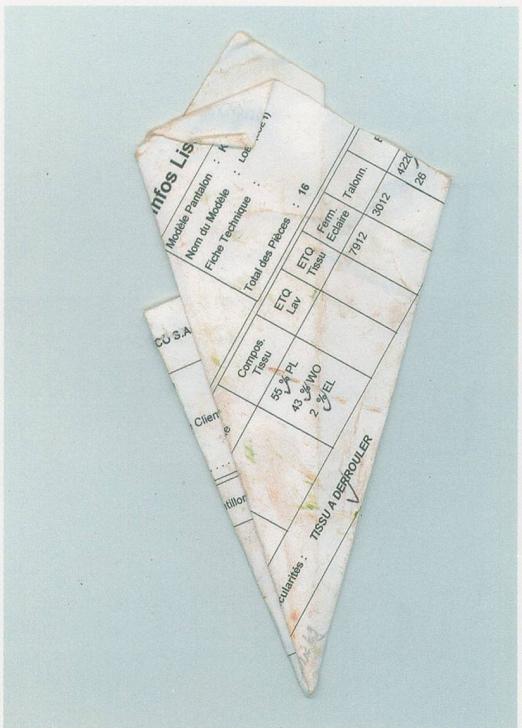
Yto Barrada verfolgt die Veränderungen ihrer Stadt mit Argusaugen und setzt ihnen Aktionen, Bilder und Filme entgegen. Doch es sind immer Bilder, die mit auffallender Ruhe, mit Distanz und Zurückhaltung das Geschehen beobachten. Sie sind weder ikonisch noch kampftauglich. Sie wollen keine Aufklärungswaffen sein, keine wissenssichere, überhebliche Bildwelt, die genau weiß, wie sie sich verhalten, wie sie wirken muss. Okwui Enwezor spricht davon, wie sehr sie sich der «vampiristischen» Vereinnah-



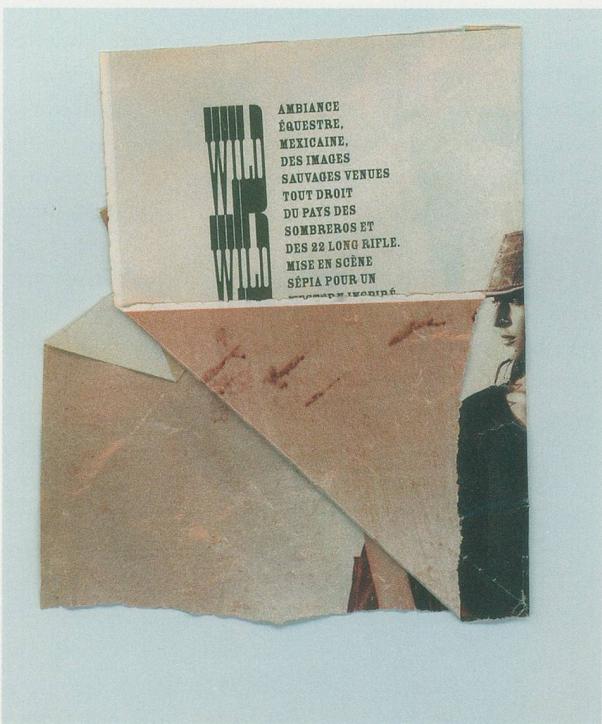
YTO BARRADA, PAPIER PLIÉ, FIG. 11/20 (FOLDED PAPER), 2007,
C-print, 15 3/4 x 11 7/8" / GEFALZETES PAPIER, C-Print, 40 x 30 cm.
YTO BARRADA, PAPIER PLIÉ, FIG. 11/20 (FOLDED PAPER), 2007,
C-print, 15 3/4 x 11 7/8" / GEFALZETES PAPIER, C-Print, 40 x 30 cm.



YTO BARRADA, PAPIER PLIÉ, FIG. 2/20 (FOLDED PAPER), 2007,
C-print, 15 3/4 x 11 7/8" / GEFALZETES PAPIER, C-Print, 40 x 30 cm.
YTO BARRADA, PAPIER PLIÉ, FIG. 2/20 (FOLDED PAPER), 2007,
C-print, 15 3/4 x 11 7/8" / GEFALZETES PAPIER, C-Print, 40 x 30 cm.



YTO BARRADA, PAPIER PLIÉ, FIG. 12/20 (FOLDED PAPER), 2007,
C-Print, 15 3/4 x 11 7/8" / GEFALZETTES PAPIER, C-Print, 40 x 30 cm.



YTO BARRADA, PAPIER PLIÉ, FIG. 5/20 (FOLDED PAPER), 2007,
C-Print, 15 3/4 x 11 7/8" / GEFAZETTES PAPIER, C-Print, 40 x 30 cm.

mung durch die Medien verweigern.³⁾ Als würde Yto Barrada immer ein wenig zurückweichen, zwei, drei Schritte nach hinten tun, öffnen sich in ihren quadratisch ruhenden, fast statischen Farbbildern Blickfelder – auf eine Landschaft, eine städtebauliche Konstellation, ein Sein, ein Ruhen –, es zeigen sich Dinge, Häuser, Menschen, damit wir als Betrachter uns mit ihnen beschäftigen, damit wir eintauchen, suchen, erkunden, denken. Auffallend entdramatisiert sehen wir hier ein Zeichen, da eine Geste, dort einen Umstand, real und allegorisch zugleich. Salman Rushdie beschreibt in seinem Roman *Mitternachtskinder*, wie einer der Charaktere auf magisch wunderbare, aber sehr zerstückelte Weise eine Frau durch verschiedene Öffnungen eines Tuches wahrnehmen durfte. Fragmentierte Begegnungen, die er sich im Kopf zu einem geheimnisvollen Ganzen zusammenzusetzen versuchte. Die Bilder von Yto Barrada scheinen ähnlich zu funktionieren. Sie sind Fragmente einer Sprache der Orientierung, der Lähmung, des Schmerzes, des kleinen Widerstands, einer Sprache der Liebe zu einer Stadt, die Heimat, Politik, Ware, Handel, die Leben bedeutet. Ihre Bilder eieren, lungern herum, als hätten sie alle Zeit der Welt, und spinnen dann wie die Flora in ihren Bildern ein Netz von Andeutungen, von Informationen, das sich allmählich zu einem Geflecht von politischen, wirtschaftlichen, aber auch von emotionalen Bedeutungen verdichtet. Wie die Schwertlilien in IRIS TINGITANA (2007) werden auch die in unterschiedlichsten Umständen und Zuständen auftauchenden Palmen zu einer Art politischem Stimmungsbarometer, zu einem Merkmal, an dem sich der Blick und die Emotion messen können.

Und die Hoffnung? Sie manifestiert sich im hölzernen Wandrelief TECTONIC PLATE (2010), in dem sich die Kontinente von Hand verschieben, annähern, berühren lassen, in dem Utopien langsam Realität werden. Doch (politisch-)tektonische Verschiebungen brauchen bekanntlich Zeit.

1) Yto Barrada, in Yto Barrada und Charlotte Collins, «Morocco unbound: an interview with Yto Barrada» (May 17, 2006), http://www.opendemocracy.net/arts-photography/barrada_3551.jsp.

2) Yto Barrada, in «Barrada in Conversation with Nadia Tazi», in *A Life Full of Holes: The Strait Project*, Autograph ABP, London 2005, S. 59.

3) Okwui Enwezor in *Riffs*, Hatje Cantz, Ostfildern 2011, S. 25.

FRAGMENTS OF A LANGUAGE OF ORIENTATION

URS STAHEL

"If you see her, say 'hello,' she might be in Tangier," Bob Dylan sings on his LP *Blood on the Tracks*. "She left here last early spring, is living there I hear." A few riffs later he adds, "We had a falling-out, like lovers often will/And to think of how she left that night, it still brings me a chill." Northern Europeans and Americans have long projected their nostalgic yearnings onto the city of Tangier, most especially since the 1950s, with the likes of Paul and Jane Bowles, Tennessee Williams, Jack Kerouac, Truman Capote, William S. Burroughs, and, a few decades later, Bob Dylan eulogizing it as a place of melancholy escape. Tangier is both home and subject of research for Moroccan-French artist Yto Barrada, born in Paris in 1971 and raised in both countries. But hers is not the Tangier of existential seekers nor of the ten million tourists who annually descend on Morocco to gratify their Orientalist fantasies. Her Tangier is the city of the 1990s and the first decade of this millennium; her preoccupation is the city of today, to which

she devotes almost every single work—video, photograph, sculpture, and installation—forever addressing the city in new variations. There are other artists, but not many, who have such an intense relationship with a single city: David Goldblatt and Johannesburg (although his research really extends to all of South Africa); William Eggleston and Memphis, Tennessee.

The Schengen Agreements—I (1985), II (1990/1995), and III (2005)—have refashioned the map of a consolidated Europe, radically reformulating the realities and rights inside and outside that territory—much like the inner boundaries that collapsed when Switzerland was established as a state in 1848, while the outer ones were drawn much closer, cutting off the ancestral routes of non-sedentary peoples. The Strait of Gibraltar, a mere nine miles wide, has been an insurmountable obstacle, a Mariana Trench between Europe and Africa, since 1991. It is a thirty-five-minute journey for speedboats with hordes of tourists traversing the Strait from north to south, while Moroccans (and Africans in general) traveling in the opposite direction are seized by the police and

URS STAHEL is director of the Winterthur Fotomuseum.

*YTO BARRADA, TROU DANS LE GRILLAGE, TANGIER (HOLE IN THE FENCE, TANGER), 2003,
C-print, 31 1/2 x 31 1/2" / LOCH IM ZAUN, C-Print, 80 x 80 cm.*





*YTO BARRADA, LA CONTREBANDIÈRE
(THE SMUGGLER), 2006, video, silent, 11' /
DIE SCHMUGGLERIN, Video.*

instantly deported. The Strait has become a one-way tourist street, where the exchange of cultures once lent wings to the imagination. This is the substance of the series *A Life Full of Holes: The Strait Project* (1998–2004), in which Barrada investigates the cut, the surgical intervention in physical trade routes and mental escape routes. Travel to Europe was once an interesting possibility, not an absolute must, but the severance of northern Africa has resulted in a desperate longing for escape. In quietly observant, unobtrusive images, Barrada's series generates a climate of waiting, persevering, circling: chunks of concrete bearing mute witness to a tunnel between Europe and Africa that was never built; a wall with imprints of a football kicked against it over and over again, possibly out of boredom; boys crawling onto a football pitch through a hole in a cyclone fence; a young man sitting and waiting in front of a closed store. The feeling of being confined—as in the view through an eternally revolving Ferris wheel of the expanses beyond—are broken by isolated thrusts of energy and aggression. Those daring enough to undertake the expensive and dangerous journey to “paradise” in a small boat burn everything before embarking. Everything. They burn their papers to obscure their origins, leaving only ashes behind. We know only

the numbers of those who have been apprehended; darkness reigns over the numbers of those who have drowned or have successfully made it across without detection.

The people Barrada has photographed here and in other pictures are seen in surroundings and situations that look as if they had been choreographed and staged, as if the subjects had been instructed to take a certain attitude: crouching down to peer through a hole in the wall, bending over while sitting on a beach towel on a meadow, gazing back sideways to get a glimpse of a cage, casually sitting hunched on a wall, resting on a bench, or sleeping in a park. Their bodies are often slightly contorted, off-balance. They don't look at us—they turn their backs as if escaping, at least metaphorically, or in an effort to show detachment from us, from themselves, and from the history and politics of their country, while at the same time running aground on the rock of Gibraltar. As Barrada has explained, “When you spend your time on the edge, on the jumping-off place of Africa, trying to get on the other side, you're as a consequence turning your back on whatever's happening where you are, so you're not invested in what you're doing for your own country.”¹⁾ She goes still further: “There is no pleasure in these pictures. They

show violence—a muted, lingering violence that has become much more tangible since the borders were closed. But why doesn't this violence explode? It is deceptive, like a prerevolutionary situation that is constantly at the boiling point without boiling over.”²⁾ These emotions finally erupted in the Arab Spring, although the outcome in Morocco has so far been less dramatic than in neighboring countries.

The border with Europe is not the only one that affects the residents of Tangier. Borders divide the interior of the city as well, as it rapidly mushrooms into a conventional real-estate paradise. According to Barrada, five thousand building permits were issued in 2009. The city is spilling over into the landscape to the south, and in the center, buildings are shooting up on every available plot of unoccupied land; everything that is unclear, all the terrain vague,

is being appropriated by new buildings and scattered settlements. Real-estate capitalism paired with neoliberal politics has acquired a foothold, carving a path through the existing architecture and established forms of landownership. Barrada's photographs show the excavation, the rampant growth, the unbridled development, the possessive thrust of new buildings. Her video BEAU GESTE (2009) shows three men taking care of a fragile palm tree. Hired by Barrada, the activists work illegally, making use of a law that forbids landowners to build on or sell their land if anything is growing on it. The action, a form of “guerrilla gardening,” provokes intense debate among people walking by.

Another, equally absurd law stipulates that people can import only as much as they can carry on their person from Ceuta, a Spanish enclave in Mo-

*YTO BARRADA, LYAUTHEY UNIT BLOCKS, 2010, painted wood, variable dimensions /
LYAUTHEY-BAUKLÖTZE, bemaltes Holz, Masse variabel.*





YTO BARRADA, HAND-ME-DOWNS, 2011, film, 8-mm / 16-mm, digital video, 15' / ÜBERLIEFERT, Film.

occo, into Morocco itself. Barrada visualizes this trade restriction in a photograph showing mountains of empty brown cardboard boxes that line a steep, dusty staircase to nowhere. Before passing through customs, everyone discards the packaging in order to tuck the goods away deep inside their clothing, like the woman in Barrada's video LA CONTREBANDIÈRE (The Smuggler, 2006). Before our eyes, she peels off layer after layer after layer of clothing, in which she has buried fabrics of different sorts.

Barrada keeps an Argus-eyed watch on the changes in Tangier, exposing and challenging them in her actions, photographs, and films. Interestingly, her images are always conspicuously calm, her observation of events detached and dispassionate. They are neither iconic nor belligerent; they have no intention of functioning as weapons of enlightenment. This is not a self-assured, overbearing visual universe that knows exactly how to behave and takes full advantage of its impact. Okwui Enwezor has commented on how well the images fend off any vampiric appropriation of the media.³⁾ In these square, unspectacular, almost static color photographs, it is as if Barrada were retreating, taking two or three steps backward, to make room for views of a landscape, an urban situation, or a human presence that is simply there, quiescent. The things, buildings, and people are an imperative, commanding our attention and compelling us to

commit, seek, explore, and think. The signs we see are conspicuously understated: a gesture, a circumstance, real and allegorical at once. In his novel *Midnight's Children* (1980), Salman Rushdie describes a character who views a woman through a perforated sheet, an extremely fragmented encounter that he then attempts to assemble into a mysterious whole in his mind. The effect of Barrada's photographs is similar. These are fragments of a language of orientation, paralysis, pain, fragile resistance, a declaration of love for a city that signifies home, politics, commodities, trade—and life. The artist's pictures dawdle and dally as if they had all the time in the world, only to spin a web of illusions and information. All the irises and palm trees gradually coalesce into a political, economic, and emotional fabric of meaning.

And hope? It becomes manifest in TECTONIC PLATE (2010), a wooden relief where continents can be shifted, aligned, and united by hand, where utopias slowly become reality. But as we all know, (political) tectonic shifts take time.

1) Yto Barrada, in Yto Barrada and Charlotte Collins, "Morocco unbound: an interview with Yto Barrada" (May 17, 2006), http://www.opendemocracy.net/arts-photography/barrada_3551.jsp (accessed October 5, 2012).

2) Yto Barrada, in "Barrada in Conversation with Nadia Tazi," *A Life Full of Holes: The Strait Project* (London: Autograph ABP, 2005), p. 59.

3) Okwui Enwezor in *Riffs* (Ostfildern: Hatje Cantz, 2011), p. 25.

YTO BARRADA, TABLE D'ÉCOLIER DE LA SERRE, FERME PÉDAGOGIQUE,
TANGER (STUDENT TABLES, EDUCATIONAL FARM), 2011, C-print, 59 x 59" /
SCHÜLERPULT, PÄDAGOGISCHER BAUERNHOF, C-Print, 150 x 150 cm.



*YTO BARRADA, CARCHARODONTOSAURUS TOY, 2012, wood, 19 x 19 5/8" /
CARCHARODONTOSAURUS-SPIELZEUG, Holz, 48 x 50 cm.*



EYAL WEIZMAN: Yto, I'm fascinated by your research on dinosaur fossils in northern Africa, a project that you're just beginning. The practices around the excavation, identification, research, presentation, and trade of the fossilized dinosaur bones raise many of the same concerns that motivated your previous work. Maybe you can start by talking a little about how and where you first encountered this subject?

YTO BARRADA: My interest was first triggered by the sale of a Moroccan Spinosaurus at a big European auction house. I didn't realize what a rich topic it was until I started digging around paleontology. I discovered this whole space between minerals and plants; between contemporary economics and prehistory; between history and geography; between art and science. The role of "traffic"—smuggling, stolen heritage, falsified pieces—was also compelling.

I had known that interesting fossils were for sale on the winding back roads of the Atlas mountains and in the Sahara, but I didn't realize the area had been home to major dinosaurs. I started to suspect some facts had gone missing from my schoolbooks.

Millions of years ago, the Sahara was a tropical paradise, covered in vegetation, lakes, and a river as wide as the Danube, full of fish ten feet long. Since the first discoveries of major

EYAL WEIZMAN is an architect, professor of spatial and visual cultures, and director of the Centre for Research Architecture at Goldsmiths, University of London.

YTO BARRADA & EYAL WEIZMAN

Bones of Contention

dinosaurs in Morocco, we've known that the dryness of the desert was conserving a lot of amazing finds. The first major *Spinosaurus* here was discovered in 1912 and was held in Berlin's natural history museum until 1945, when the collection was destroyed in the bombing of the city.

In the Sahara in the 1990s, University of Chicago paleontologist Paul Sereno and his group unearthed the skull of one of the largest meat-eating dinosaurs ever found, a giant predator called *Carcharodontosaurus*. The discovery of the *Tazoudasaurus Naimi* dinosaur in 2003 was also a really big deal. Then in 2008, Nizar Ibrahim's expedition made two major discoveries, including the *Alanqa Saharica*, a new species of flying reptile, named after the Arabic word for "phoenix." Last summer, a meteorite from Mars landed in Morocco, in Tisint, a really major occurrence—there are only around sixty known Mars rocks on earth.

None of these events got much local attention within Morocco. Our dinosaur discoveries are not being promoted as news or popular cultural artifacts. While we Moroccans crow about every little national "success"—Miss Colorado and Miss Finland are Moroccan!—our historical sites and archeological, ethnographic, fossil, and mineral treasures are fragile and overlooked.

Morocco is an open site for scientific study, which is great for researchers. But we're also open to plundering, from petty thieves to major international "fences" and collectors. Scotland Yard says international traffic in stolen Moroccan art and fossils is huge, just behind

drugs in annual volume. There are local nonprofits struggling to valorize these finds and protect this patrimony legally, but the legislation and enforcement are weak at best. Part of what I want to understand is whether it's through ignorance or corruption that one set of authorities fails to safeguard these treasures, while another is not educating people—and thrilling children—about their existence. Why doesn't this incredible story count in our present? So this project could be a real multidisciplinary inquiry.

Also, I have a six-year-old daughter and I want to impress her—all the more because she loves the story of the little girl in nineteenth-century Britain who was a fossil hunter and discovered a major dinosaur. And I think I can make a hit with a "Moroccan Dinosaur" T-shirt franchise before someone beats me to it. [Laughs]

EW: Your investigation brings together science and art, and in this respect, I'm interested in two moves you seem to be proposing here. These place your paleontological research in two different networks. Both are much more expansive than the scientific or epistemic space that lies between geology and archaeology. In fact, the way you approach paleontology, it puts into motion whatever other sphere it touches upon.

The first network is the geography and geopolitics of Jurassic life. The tectonic arrangement of the planet in which dinosaurs evolved is very different from the continental arrangement of today—it reminds me of your work *TECTONIC PLATE* (2010), in which the continental plates can be shifted on their axes of movement, old geographical formations can be represented, and new ones created or imagined. Dinosaurs were separated by different landmasses, "Africa" was connected to "America," and those in what we now call northern Africa have had a different evolutionary arc from "European dinosaurs," which is the reason the African ones are interesting for European collectors.

In a strange way, this reflects upon the contemporary political issues that you engage in your work, which are about relations, flow, and blocks between continents. Looking at your tectonic "toy," I can't help but wonder what the consequence would be if the area we call Africa still formed part of what we call South America.

YB: Well, the Appalachian Mountains in North Carolina would still be connected to the Atlas in Morocco. And we in Africa would probably have had chocolate and potatoes earlier!

EW: Yes, that would avoid a historically very bloody Atlantic. . . . Your play with geology also reminds me of the now popularized concept of the Anthropocene. The Dutch chemist Paul Crutzen proposed it to define the extent to which recent human impact on the formation of the surface of the earth—things like cities, mines, rearrangement of the natural environment—has inaugurated a new geological era to supersede the Holocene. The Anthropocene blurs any differentiation between humans and nonhumans, positing humans as a geological force and necessitating a bridge between the science of geology and the human sciences.

Related to this idea, you are interested in the fact that dinosaur fossils started appearing around different sites of mineral mining. They are thus connected to the colonial history of commodities extraction. I would like to ask you to talk a little more about this, about the desert, and about your work method. You see the bones as contested objects that help us understand more about the economies in which they are embedded than about themselves. They connect economy and geology, right?

YB: The past hundred years of exploration in northern Africa have revealed a variety of fauna that rivals the North American or Asian dinosaurs. This research in natural history will be a toolbox for me as I produce a variety of projects.

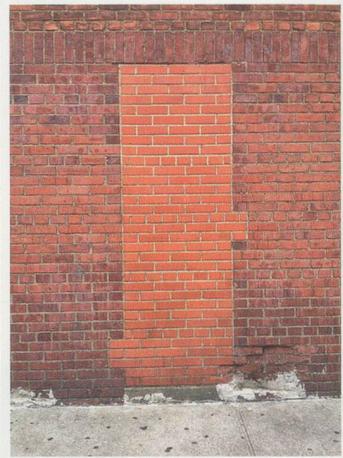
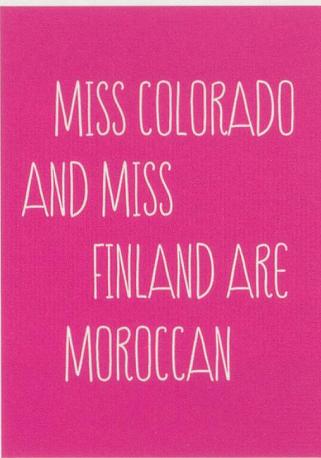
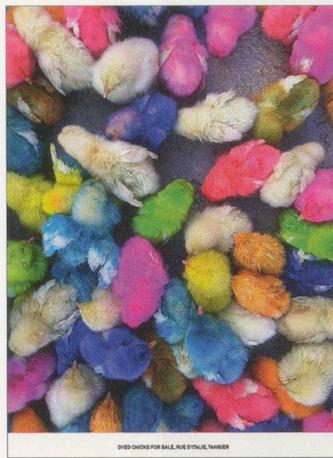
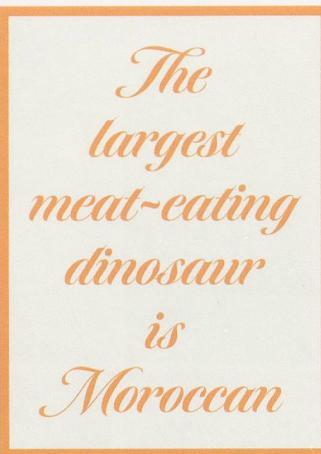


YTO BARRADA, NUANCIER DE VERTS (GREEN COLOR CHART), 2011,
C-print, $31 \frac{1}{2} \times 31 \frac{1}{2}$ " / GRÜNE FARBPALETTE, C-Print, 80×80 cm.

What's next for Morocco is teaching the public, students, and local people that they have a patrimony here, that these discoveries are something to be preserved and presented. Revitalizing education and introducing new pedagogies is such an important step we need to take in Morocco. That will involve everyone—scientists, architects, journalists, and especially artists because they have a fresh way of approaching questions and forms of education.

For my part, I'm in the research phase of my northern African fossil project: I'm reading the documentation, visiting the sites, taking photos after expeditions. Accumulating material, making piles, discovering genealogies, understanding systems. Looking for similar associations between geography and history, between storytelling and biography.

I shall be focusing first on educational material for a natural history museum in Morocco—an imaginary or future one, since it doesn't exist yet. I'm focusing for the moment on teaching tools and toys, folk art, tapestries, and backdrops. I want to create pieces for this museum, diorama models—elements that go beyond replicas of dinosaurs. This project



is sort of about anticipating or jump-starting the pop-cultural—and accompanying educational—interest that dinosaurs enjoy elsewhere.

The metaphor of the geological cross-section is useful. In my series and book *A Life Full of Holes: The Strait Project* (published in 2005), on the geographical space of the Strait of Gibraltar, there were numerous layers: mythology (Hercules), Mediterranean history, the “Moroccan Question” (the country’s position under competing colonial empires in the early twentieth century), contemporary politics (migration and trafficking), and my own family biography. And in the last twenty years, since the Schengen Agreement closed Africa off from Europe, stories about migration, separation, loss, exile, émigré hardship, and displacement have inevitably proliferated.

EW: The second network of relations in which you place your paleontology research is the flow of contemporary trade in prehistoric objects that, as you describe it, is formal, informal, and outright contraband. So paleontology seems an excellent frame to reflect upon these international economies, precisely because the “commodity” circulating—the bones—might



YTO BARRADE, ÉTUDES POUR UN MUSÉE DES DINOSAURES
AFRICAINS (STUDIES FOR AN AFRICAN DINOSAUR MUSEUM), 2012,
series of 6 offset 4 color posters, printed recto verso, $22\frac{1}{4} \times 16\frac{1}{2}$ " each /
STUDIEN FÜR EIN AFRIKANISCHES DINOSAURIER-MUSEUM,
Serie von 6 Farboffset-Plakaten, beidseitig bedruckt, je 56,5 x 42 cm.

seem to be “outside” culture. Of course, culture is everywhere present in the way these specimens circulate. Somewhat following W. J. T. Mitchell’s *Last Dinosaur Book*, these economies treat the dinosaur as a cultural icon, a totem, in defining relations between social and cultural groups. Trafficking and smuggling, as you now describe it, are other types of flow in the sometimes flowing but sometimes blocked economies between Europe and northern Africa. What can these bones reveal about the traffic across the Mediterranean that your previous research didn’t?

YB: I have long been interested in photographing historical landscapes, the sites of historical events—reconstruction, traces, deduction. . . . I will photograph the landscapes where these geological discoveries took place and dig, as it were, into the private and public collections in the state museums and mining companies. I’m interested in the local activists who are working to preserve geological heritage, in the people who work in this field—scientists, technicians, laborers—and in the families who live near the sites. The children may learn a lot of science just from the families’ involvement in the trade. That could mean the beginning of a new storytelling around the old bones.

YTO BARRADA & EYAL WEIZMAN

Fossile Zankäpfel

EYAL WEIZMAN: Yto, ich bin absolut fasziniert von deinen Untersuchungen über Dinosaurierfossilien in Nordafrika, ein Projekt, das du eben erst in Angriff genommen hast. Die Methoden rund ums Ausgraben, Identifizieren, Untersuchen, Präsentieren und Handeln von Dinosaurierknochen geben Anlass zu denselben Bedenken, die dich schon zu deinen früheren Arbeiten anregten. Vielleicht kannst du zu Beginn etwas darüber erzählen, wie und wo du zum ersten Mal auf dieses Thema gestossen bist?

YTO BARRADA: Mein Interesse erwachte, als ein grosses europäisches Auktionshaus einen marokkanischen Spinosaurus zur Versteigerung anbot. Mir war nicht bewusst, was für ein ergebniges Thema das ist, bis ich in der Paläontologie herumzustochern begann. Da entdeckte ich diesen Zwischenbereich zwischen Mineralien und Pflanzen; zwischen moderner Wirtschaft und Urgeschichte; zwischen Geschichte und Geographie; zwischen Kunst und Wissenschaft. Auch die Rolle des «Handels» – Schmuggel, Kulturdiebstahl, Fälschungen – hat mich fasziniert. Mir war zwar bekannt, dass auf den windigen abgelegenen Strassen des Atlasgebirges und in der Sahara interessante Fossilien zum Kauf angeboten wurden, aber ich wusste nicht, dass in dieser Region grössere Dinosaurier gelebt hatten. Plötzlich dämmerte es mir, dass in meinen Schulbüchern wohl einige Fakten unerwähnt geblieben waren. Vor Jahrtausenden war die Sahara ein tropisches Paradies mit reicher Vegetation, mit vielen Seen und einem Fluss so breit wie die Donau, in dem sich drei Meter lange Fische tummelten. Seit den ersten Funden grösserer Dinosaurier in Marokko war klar, dass in der Trockenheit der Wüste eine Menge

EYAL WEIZMAN ist Architekt und Professor für räumliche und visuelle Kulturen und Direktor des Centre for Research Architecture am Goldsmiths der Universität von London.



YTO BARRADA, HERCULE, C-print, 59 x 59" /
HERKULES, C-Print 150 x 150 cm.

unglaublicher Fossilien erhalten geblieben sein mussten. Der erste grosse Spinosaurus wurde hier 1912 entdeckt und befand sich im Museum für Naturkunde in Berlin, bis dessen Sammlung 1945 durch die Bombardierung der Stadt zerstört wurde.

In den 90er-Jahren förderte der Paläontologe Paul Sereno aus Chicago in der Sahara den Schädel eines der grössten je gefundenen fleischfressenden Dinosauriers zutage, ein gigantisches Raubtier namens Carcharodontosaurus. Auch die Entdeckung des Tazoudasaurus Naimi 2003 war eine echte Sensation. 2008 machte dann Nizar Ibrahims Expedition zwei wichtige Funde, darunter der Alanqa Saharica, eine neue Flugreptilienart, die nach dem arabischen Wort für «Phönix» benannt wurde. Und letzten Sommer schlug ein Marsmeteорит in Marokko ein, in Tissint, ein wirklich ausserordentliches Vorkommen – auf der Erde existieren nur rund 60 bekannte Marsgesteinbrocken.

Keines dieser Ereignisse stiess in Marokko auf grosses Interesse. Unsere Dinosaurierfunde werden nicht als Sensation oder populäre Kulturgüter publik gemacht. Obwohl wir Marokkaner bei jedem noch so kleinen «Erfolg» unseres Landes triumphieren – Miss Colorado und Miss Finnland sind Marokkanerinnen! –, unsere historischen Stätten und unsere archäolo-



YTO BARRADA, SIDI HSSEIN, BENI SAID, RIF, 2009, C-print, 59 x 59" / C-Print 150 x 150 cm.

gischen, ethnographischen, fossilen und mineralischen Schätze sind fragil und werden gern übersehen.

Marokko ist ein freies Forschungsfeld, was für die Wissenschaftler grossartig ist. Aber wir sind auch ein freies Feld für Plünderer, vom kleinen Dieb bis zu bedeutenden internationalen Hehlerbanden und Sammlern. Laut Scotland Yard blüht der internationale Handel mit gestohlenen marokkanischen Kunstwerken und Fossilien, sein Jahresumsatz liegt nur knapp hinter dem des Drogenhandels. Es gibt lokale Nonprofitorganisationen, die sich bemühen, den Funden die gebührende Wertschätzung zu verschaffen und dieses Kulturgut rechtlich zu schützen, aber die Gesetze und deren Durchsetzung sind bestenfalls lückenhaft.

Unter anderem möchte ich verstehen, ob Unwissen oder Korruption daran schuld sind, dass die eine Behörde diese Schätze nicht schützt, während die andere es versäumt, sie auf den Lehrplan zu setzen und die Kinder dafür zu begeistern. Weshalb zählt diese unglaubliche Geschichte in unserer Zeit nicht? Das Projekt könnte also zu einer echten interdisziplinären Untersuchung werden.

Zudem habe ich eine sechsjährige Tochter, der ich imponieren will – umso mehr, als sie in die Geschichte von dem kleinen Mädchen vernarrt ist, das sich im England des 19. Jahrhunderts als Fossilienjägerin betätigte und ein grosses Dinosaurierskelett entdeckte. Und ich glaube, ich könnte mit einem «Marokkanischer Dinosaurier»-T-Shirt einen Hit landen, bevor ein anderer auf die Idee kommt. (lacht)

EW: Deine Untersuchung scheint eine Kombination aus Wissenschaft und Kunst zu sein und in diesem Zusammenhang interessieren mich zwei der von dir propagierten Schachzüge. Diese verlegen deine paläontologische Forschung in zwei verschiedene Netzwerke. Beide sind sehr viel weitreichender als der wissenschaftliche oder erkenntnistheoretische Spielraum zwischen Geologie und Archäologie. Tatsächlich setzt die Paläontologie – so wie du sie betreibst – jede andere Sphäre in Bewegung, mit der sie in Berührung kommt.

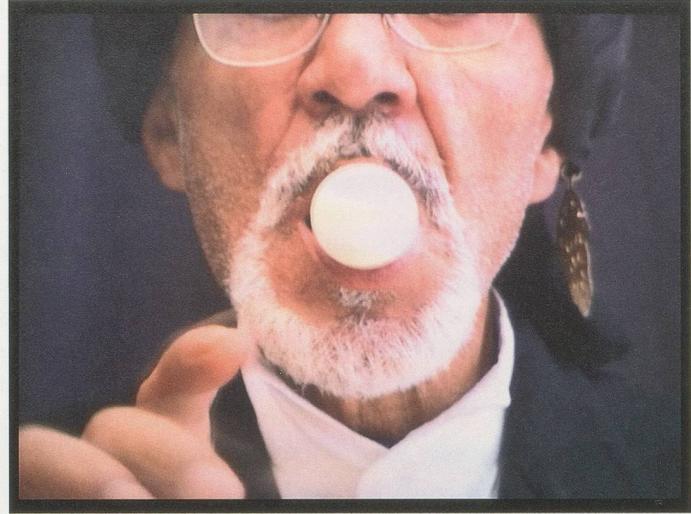
So auch die Geographie und Geopolitik des Lebens im Paläozoikum: Die tektonische Struktur des Planeten, auf dem sich die Dinosaurier entwickelten, unterscheidet sich deutlich von der heutigen Anordnung der Kontinente – das erinnert mich an deine Arbeit TECTONIC PLATE (Tektonische Platte, 2010), bei der die Platten entlang ihrer Bewegungsachsen verschoben werden können, so dass man alte geographische Formationen darstellen und neue schaffen oder sich vorstellen kann. Die Dinosaurier waren durch ganz andere Landmassen getrennt, «Afrika» war mit «Amerika» verbunden, und die im heutigen Nordafrika lebenden Arten durchliefen eine andere Entwicklung als die «europäischen Dinosaurier». Deshalb sind die afrikanischen Dinosaurier für europäische Sammler so interessant.

Dies spiegelt sich auf seltsame Weise in den aktuellen politischen Themen wider, welche du in deiner Kunst ansprichst, die von Beziehungen, Flüssen und Blockierungen zwischen den Kontinenten handelt. Wenn ich dein tektonisches «Spielzeug» anschau, frage ich mich unweigerlich, wie die Welt aussähe, wenn die Region, die wir Afrika nennen, heute noch Teil des Kontinents wäre, den wir Südamerika nennen ...

YB: Nun, die Appalachen in North Carolina wären immer noch mit dem Atlasgebirge in Marokko verbunden. Und wir wären in Afrika wahrscheinlich früher zu Schokolade und Kartoffeln gekommen!

EW: Ja, es hätte uns ein historisch blutdurchtränktes Stück Atlantik erspart ... Dein Spiel mit der Geologie erinnert mich auch an den mittlerweile bekannten Begriff des Anthropozän, den der niederländische Chemiker Paul Crutzen prägte, um zu verdeutlichen, dass der Mensch in neuerer Zeit die Erdoberfläche so stark beeinflusst – durch Städte, Minen,

YTO BARRADA, THE MAGICIAN, 2003,
filmstill, video, sound, 18' / DER ZAUBERER, Video.



Umgestaltung der natürlichen Umgebung –, dass er ein neues, das Holozän ablösendes geologisches Zeitalter eingeläutet hat. Das Anthropozän verwischt die Unterscheidung zwischen menschlichen und nichtmenschlichen Lebensformen, indem es den Menschen als geologische Kraft versteht und damit einen Brückenschlag zwischen Geowissenschaften und Humanwissenschaften erforderlich macht.

Vor diesem Hintergrund interessierst du dich für die Tatsache, dass Dinosaurierfossilien im Umfeld diverser Mineralbergwerke aufzutauchen begannen. Sie sind also mit der Kolonialgeschichte der Rohstoffförderung verbunden. Ich möchte dich bitten, uns etwas mehr darüber zu erzählen, über die Wüste und deine Arbeitsweise. Du betrachtest die Knochen als umkämpfte Objekte, die uns eher zu einem besseren Verständnis des ökonomischen Kontexts verhelfen, in dem sie eingebettet sind, als zum Verständnis ihrer selbst, richtig?

YB: Die letzten 100 Jahre Forschung in Nordafrika haben eine vielfältige Fauna zutage gefördert, die es mit den Sauriervorkommen in Nordamerika oder Asien aufnehmen kann. Diese naturgeschichtliche Forschung wird mir als Werkzeugkiste für diverse Projekte dienen.

In Marokko steht als nächstes an, die Öffentlichkeit, die Studierenden und die gesamte lokale Bevölkerung darüber zu informieren, dass sie ein kulturelles Erbe haben und dass diese Entdeckungen etwas Erhaltenswertes und Ausstellungswürdiges sind. Eine Reform des Bildungssystems und die Einführung neuer pädagogischer Methoden ist für Marokko ein entscheidender und dringend notwendiger Schritt. Dazu braucht es alle – Wissenschaftler, Architekten, Journalisten und Künstler. Künstler, weil sie Fragen und Formen der Bildung und Erziehung spontan und unvoreingenommen angehen.

Was mich persönlich betrifft, stecke ich mitten in den Recherchen zu meinem nordafrikanischen Fossilienprojekt: Ich lese Unterlagen, besuche die Grabungsstätten, photographiere jeweils nach Expeditionen. Ich sammle Material, ordne es stapelweise, entdecke genealogische Zusammenhänge, verstehe ihre Systematik. Dabei halte ich Ausschau nach assoziativen Verwandtschaften zwischen Geographie und Geschichte, Geschichtenerzählen und Biographie. Zunächst werde ich mich auf pädagogisches Material für ein naturgeschichtliches Museum in Marokko konzentrieren – ein imaginäres oder zukünftiges, da es noch kein solches gibt. Momentan stehen für mich Lehrmittel und Spielzeug im Vordergrund, pädagogisches Ma-

terial, Volkskunst, Wandteppiche und Kulissenbilder. Ich will Arbeiten für dieses Museum schaffen, Modelle für Dioramen – Elemente, die über reine Dinosaurierrepliken hinausgehen. Bei dem Projekt geht es gewissermassen um die Antizipation oder Initialzündung für das populärkulturelle – und begleitende pädagogische – Interesse, auf das die Dinosaurier andernorts gestossen sind.

Die Metapher des geologischen Querschnitts ist äusserst nützlich. In meiner Serie und dem Buch *A Life Full of Holes: The Strait Project* (Ein Leben voller Lücken: Das Projekt Meerstrasse, 2005) – über den geographischen Raum der Strasse von Gibraltar – gab es mehrere Schichten: die Mythologie (Herkules), die Geschichte des Mittelmeerraumes, die «marokkanische Frage» (die Stellung des Landes unter den rivalisierenden Kolonialmächten zu Beginn des 20. Jahrhunderts), die zeitgenössische politische Situation (Migration und Schwarzmarkt) sowie meine eigene Familiengeschichte. Und in den letzten 20 Jahren – seit das Schengen-Abkommen Europa gegen Afrika abschottet – haben die Geschichten über Auswanderung, Trennung, Verlust, Exil, Emigrantenelend und Vertreibung unweigerlich zugenommen.



YTO BARRADA, PATRONS (PATTERNS),
2005/2011, C-print, $31\frac{1}{2} \times 31\frac{1}{2}$ /
MUSTER, C-Print, 80×80 cm.



YTO BARRADA, MAURE (MOOR), 2002/2007, C-print, $39 \frac{3}{8} \times 31 \frac{3}{8}$ " / MOHR, C-Print, 100 x 100 cm.

EW: Ein anderes Beziehungsfeld, in dem du mit deiner paläontologischen Forschung einsetzt, sind die aktuellen Wirtschaftsströme oder frühgeschichtlichen Handelsströme, die, wie du schilderst, formellen oder informellen Charakter haben oder ganz unverblümt dem Schmuggel dienen. Die Paläontologie scheint demnach ein idealer Rahmen zu sein, um über diese internationalen Wirtschaftsbeziehungen nachzudenken, gerade weil man die zirkulierende «Ware» – Gebeine – für «ausserkulturell» halten könnte. Natürlich ist die Kultur in der Art, wie sie zirkulieren, omnipräsent. Ganz ähnlich wie in W. J. T. Mitchells *Last Dinosaur Book* behandeln diese Wirtschaftsformen den Dinosaurier als kulturelles Symbol, als Totem zur Definition der Beziehungen zwischen gesellschaftlichen und kulturellen Gruppen. Der aktuelle Schwarzmarkt und die Schmuggelwirtschaft, die du schilderst, bilden eine andere Art von Strom innerhalb der manchmal fliessenden, manchmal aber auch blockierten Wirtschaftsströme zwischen Europa und Nordafrika. Was können uns diese Knochen zum Handelsverkehr über das Mittelmeer noch verraten, was nicht schon durch deine bisherigen Forschungen deutlich wurde?

YB: Eine Zeit lang hat es mich interessiert, historische Landschaften zu photographieren, Schauplätze historischer Ereignisse. Rekonstruktion, Spuren, Deduktion ... Ich werde die Landschaften, wo diese geologischen Entdeckungen gemacht wurden, photographieren und die privaten und öffentlichen Sammlungen der staatlichen Museen und Bergbaufirmen durchforsten. Mich interessieren die lokalen Aktivisten, die für die Erhaltung des geologischen Erbes kämpfen, die Leute, die in diesem Bereich arbeiten – Wissenschaftler, Techniker, Arbeiter – und die Familien, die in der Nähe der Fundstätten leben. Die Kinder können eine Menge über Wissenschaft lernen, allein dadurch, dass die Familien in irgendeiner Form mit diesem Gewerbe zu tun haben. Und das könnte der Anfang ganz neuer Geschichten rund um die alten Knochen sein.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)



YTO BARRADA, *N DU MOT "NATION" EN ARABE*
(*N OF THE WORD "NATION" IN ARABIC*), TANGER,
2003, *The Strait Project*, photograph, $31 \frac{1}{2} \times 31 \frac{1}{2}$ " /
N AUS ARABISCH "NATION", Photographie, 80×80 cm.

Concrete Allegories

NURIA ENGUITA MAYO

In the work Yto Barrada has made in the last decade in Tangier—the city that, along with Paris, witnessed her growth and training as an artist—photography is used as an instrument of experience and exploration. Meaning emerges from the confrontation between form and concept, contact and distance, imagination and reason in this precise space and historical moment. For Barrada, Tangier is not simply a storied site within the modernist imaginary but the place of a complex experience that vacillates between two irreconcilable situations: emigration and mass tourism. The city is at once a waiting room for the endlessly longed-for departure to the European paradise and a coveted location for real-estate investors who seek to turn it into a tourist resort (or at least did so until the current economic crisis). These are the extremes between which a relentless transformation of the city takes place, a compulsive movement that the artist attempts to represent in dense and meaningful—but not decisive—moments. These instants propose

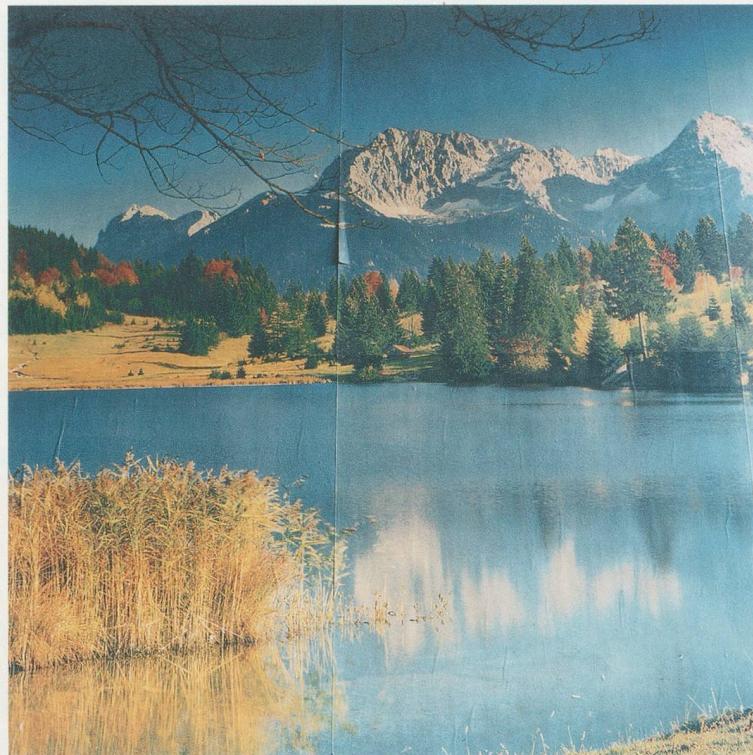
NURIA ENGUITA MAYO is a freelance curator and writer based in Spain.

some sort of truce, a calm in the fall, and a possibility to understand the historical, social, and cultural density of an over-mythologized city.

In an age when millions of images circulate—and are ceaselessly reappropriated and resignified—on the internet, Barrada undertakes a mode of operation that restores the photographic image as an enduring composition, an instrument of reflection, and a way of reading the configuration of the world. “To make the order of the reality external to the image visible through the order of the image” was one of the aims put forth in the 1930s by photographers such as August Sander, Walker Evans, and Albert Renger-Patzsch, who wanted to go beyond “objectivity” to find a more active form of legibility in the presentation of the world.¹⁾ Barrada indisputably partakes of that tradition although she tends to show us the disorder of life in images that confront us with a less exoticized vision of reality than that provided by television or advertising. *COLLINE DU CHARF, LIEU-DIT DU TOMBEAU DU GÉANT ANTÉE* (Site of the Tomb of the Giant Antaeus, 2000), *ROUTE DE LA UNITÉ* (Unity Road, 2001/2002), and *BRIQUES* (Bricks,



YTO BARRADA, BRIQUES (BRICKS), 2003/2011, C-print, 59 x 59" / ZIEGELSTEINE, C-Print, 150 x 150 cm.



*YTO BARRADA, PAPIER PAINT, TANGIER (WALL PAPER, TANGER), 2001,
C-print, 23 5/8 x 23 5/8" / PLAKATWAND, C-Print, 60 x 60 cm.*

2003/2011) bring to mind images by Renger-Patzsch or Evans, although in Barrada's work the motley and industrial landscape of the 1930s Ruhr valley or the American South has become the ravished landscape of late capitalism. As the photograph *PALISSADE DE CHANTIER* (Building Site Wall, 2009/2011) seems to suggest, the recent economic debacle has turned many former tourist sites, and even the advertisements for them, into premature ruins.

In these photographs with barely a human trace or civic interaction, the city comes apart; it ceases to be a place of confrontation and exchange and begins to look more and more like a model—one not very different, for that matter, from Barrada's motorized sculpture *GRAN ROYAL TURISMO* (2003), in which a procession of official vehicles crosses a city that is transformed in their wake: Enormous colorfully

painted walls and palm trees emerge as if by magic, blocking sight of the fragile lives that take place behind them and creating a hygienized landscape. The work's elevated point of view, medium distance, and close horizon flatten the image and heighten the claustrophobic effect despite the landscape's open forms.

Barrada's images reflect an understanding that landscape is, as a German geographer wrote in 1930, "the most responsive and objective expression of a society, one that reacts like an instrument sensitive to each transformation in the state of culture."²² Because landscape takes shape in almost "unconscious" fashion, its effect is all the more deep and enduring. The palm tree, a veritable leitmotif in the artist's work, is a symbol of Tangier's self-exoticism and folklorization: Actually a foreign import, the tree has

been planted throughout the city, homogenizing the urban space. In numerous photographs, such as VISITE OFFICIELLE, GÉRANIUMS ROUGES (Official Visit, Red Geraniums, 2007), Barrada deals with how native plants such as the iris are replaced by others that serve a more postcard-like vision of the folkloric.

The palm tree also ensures the survival of certain unconstructed sites in the city, because a municipal ordinance in Tangier prohibits building on any plot

of land with a tree. In recent years, Barrada has photographed a great many empty lots. While the unbridled urbanization of the past decade in southern Europe and northern Africa has meant the disappearance of the non-urban outskirts of cities, once the home of vagrancy and the forbidden—as in the films of Michelangelo Antonioni and Pier Paolo Pasolini—the downtown areas of these cities have grown increasingly deserted. Buildings are torn down, people

YTO BARRADA, VISITE OFFICIELLE, GÉRANIUMS ROUGES TANGIER (OFFICIAL VISIT, RED GERANIUM, TANGER), 2007,
C-print, $23\frac{5}{8} \times 23\frac{5}{8}$ " / OFFIZIELLER BESUCH ROTE GERANIEN, C-Print, 60 x 60 cm.





YTO BARRADA, TERRAIN VAGUE N°2 (VACANT LOT NO 2), 2009, C-print, $31 \frac{1}{2} \times 31 \frac{1}{2}$ " / BRACHLAND, C-Print, 80 x 80 cm.

are displaced, and another empty lot lies like an open wound, awaiting another speculator.

In these empty spaces, in the luxury buildings and hotels for tourists, in the Rif mountain landscapes, the views of the Strait, and the abandoned fields of Calamocarro, Barrada formulates an inventory of the places that delimit the space where life ensues. When people do appear in her photographs, they are kept at a close but firm distance; but while their backs may be turned to us, they seem to know they are being photographed. *TROU DANS LE GRILLAGE* (Hole in the Fence, 2003) is complex in terms of composition and layers of meaning. The photograph shows an urban soccer game, in a field in front of a group of buildings. In the upper left corner is a small stretch of sky, the image's only vanishing point. In the foreground, a teenager wearing a blue, red, and white tracksuit jacket stands with his head turned toward the interior of the photograph; he marks the vertex of a triangle defined by the players in the field and a linesman at the far end. Out of this classic composition, two other figures emerge: a boy who is crawling through a hole in a fence and the threatening shadow of the tree on the right, which is cast on the empty space. Everyone in the image looks to the left, but the action, the play, takes place off-camera. In photographs such as this, Barrada forges a synthesis between a conscious documentary vision and a meaningful fiction that underscores the presence of her characters. These moments rendered on the flat surface of the image "seem to ensue in the present time of the frame," as art historian Jean-François Chevrier has said of Jeff Wall's work.³⁾

Time is a complex aspect of Barrada's images. While her views of the city often seem to show a future past—that is, a vision of what will very likely disappear—they also capture a sense of anticipation, of a time to come. The city of Tangier, so often characterized by a feeling of stasis and waiting, is here the site of a clash between a past that never fully disappears and a future that does not belong to it, between a desire held back and a premature ruin. This is evident in the photographs of RESTAURANT, VILLA HARRIS (2010), a Club Med in a state of decay that still maintains vestiges of its past splendor. EMBALLAGES À LA FRONTIÈRE (Boxes at the Border, 1999/2001)

is another example of this collision of times, spaces, and even cross-border economies: It shows the "staging" of a heap of empty boxes next to a dilapidated stairway. Although we don't know where they lead, we imagine that the stairs provide access to a progress that awaits above while leaving a heap of detritus in its wake.

Barrada has long photographed such unconscious distributions, residues, and tracks. She often trains her lens on posters and painted pieces of paper, still lifes, facades, blackboards, and walls. These frontal and flat compositions seem to show crude facts, slices of the real without explanation or predetermined meaning.⁴⁾ But they are meaningful moments salvaged by an eye used to seeing tears in the quotidian. A crease in a paper tableau depicting an idyllic mountain landscape (*PAPIER PEINT* [Wallpaper, 2001]) is a gesture of insubordination, an acknowledgment that paradise is only a mirage. These symbols of rupture are everywhere in Barrada's work: hollows in the landscape, pavements in ruin, stairs that lead nowhere, fences torn open. When life is lived restlessly at the border, the only thing left is action, rupture with accepted behavior, the possibility to survive differently. The title character in Barrada's video *LA CONTREBANDIÈRE* (The Smuggler, 2006) is a metaphor for a world that deploys strategies of resistance, subversive tactics, or forms of sabotage that, although precarious, suggest other ways of inhabiting the scenes of life.

(Translated from the Spanish by Jane Brodie)

1) Franz Seiwert, founder of the "Cologne Progressives" in a letter to Pol Michels. Quoted in Olivier Lugon, *El Estilo Documental. De August Sander a Walker Evans 1920–1945* (Salamanca, Spain: Ediciones Universidad de Salamanca/Focus 11, 2010), p. 197.

2) Nikolaus Creutzburg, quoted in Olivier Lugon, *El Estilo Documental*, p. 234.

3) Jean-François Chevrier, "Jeff Wall: Los espectros de lo cotidiano" in *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación* (Barcelona: Serie FotoGraffia, Editorial Gustavo Gili, 2006), p. 337.

4) Eric De Chassey, *Planitudes. Historia de la fotografía plana* (Salamanca, Spain: Ediciones Universidad de Salamanca/Focus 10, 2009), p. 211.

Konkrete Allegorien

NURIA ENGUITA MAYO

In den Arbeiten Yto Barradas, die in den vergangenen zehn Jahren in Tanger entstanden sind – der Stadt, die mit Paris ihre Jugend und ihre Ausbildung zur Künstlerin teilt – wird die Photographie als Instrument der Erfahrung und Erforschung eingesetzt. Bedeutung erwächst aus der Konfrontation von Form und Konzept, Nähe und Distanz, von Vorstellung und Vernunft, an diesem präzisen Ort, in einem historischen Augenblick. Für Barrada ist Tanger nicht nur der geschichtliche Ort einer modernen Schwärmerei, sondern eine Stadt im Spannungsfeld von zwei unvereinbaren Zuständen: Emigration und Massentourismus. Sie ist Warteraum für den ersehnten Aufbruch ins Paradies Europa; und ein begehrter Ort von Immobilieninvestoren, die danach stre-

NURIA ENGUITA MAYO ist freie Kuratorin und Autorin; sie lebt in Spanien.

ben, die Stadt in ein Touristenresort zu verwandeln (das galt zumindest bis zum Ausbruch der aktuellen wirtschaftlichen Krise). Dies sind die Extreme, die sie fortwährend zu einem tief greifenden Wandel zwingen. Genau diese Bewegung will die Künstlerin in ihren dichten und bedeutungsvollen, aber nicht überspitzten Momentaufnahmen transportieren. Sie schlagen eine Art Waffenstillstand vor, ein Einhalten im freien Fall, um die historische, soziale und kulturelle Dichte einer über-mythologisierten Stadt zu verstehen.

In einem vom Bild beherrschten Zeitalter mit seinen Abermillionen im Netz zirkulierenden, stets aufs Neue umgewandelten und umgedeuteten Aufnahmen wendet Barrada Methoden an, die das photographische Bild wieder zu einer bleibenden Komposition machen, zu einem Instrument der Reflexion, auch über die Beschaffenheit dieser Welt. «Die Ord-



YTO BARRADA, ROUTE DE L'UNITÉ (UNITY ROAD), 2001, C-print, $31 \frac{1}{2} \times 31 \frac{1}{2}$ " / STRASSE DER EINHEIT, C-Print, 80 x 80 cm.

YTO BARRADA, IMMEUBLE ROUGE (RED BUILDING), TANGER, 2008,

C-print, 31 1/2 x 31 1/2" / ROTES GEBÄUDE, C-Print, 80 x 80 cm.



nung der äusseren Welt mittels der Bildanordnung im Bild sichtbar machen», lautete in den 30er-Jahren eines der Hauptziele von Photographen wie August Sander, Walker Evans und Albert Renger-Patzsch. Sie wollten die «Objektivität» hinter sich lassen, um ihren Darstellungen der Wirklichkeit eine aktiveres Lesbarkeit zu verleihen¹⁾. Ohne jeden Zweifel knüpft Barrada an diese Tradition an, auch wenn sie uns lie-

ber die Unordnung der Realität vorführt, diese allerdings in sehr präzisen und konkreten Bildern, die uns mit einer echteren, weniger exotisch verzerrten Sicht auf die Wirklichkeit konfrontieren, als Fernsehbilder oder Werbeklischees es tun. COLLINE DU CHARF, LIEU-DIT DU TOMBEAU DU GÉANT ANTÉE (Vermutliche Grabstätte des Giganten Anteus, 2000), ROUTE DE LA UNITÉ (Strasse der Einheit, 2001/2002) und

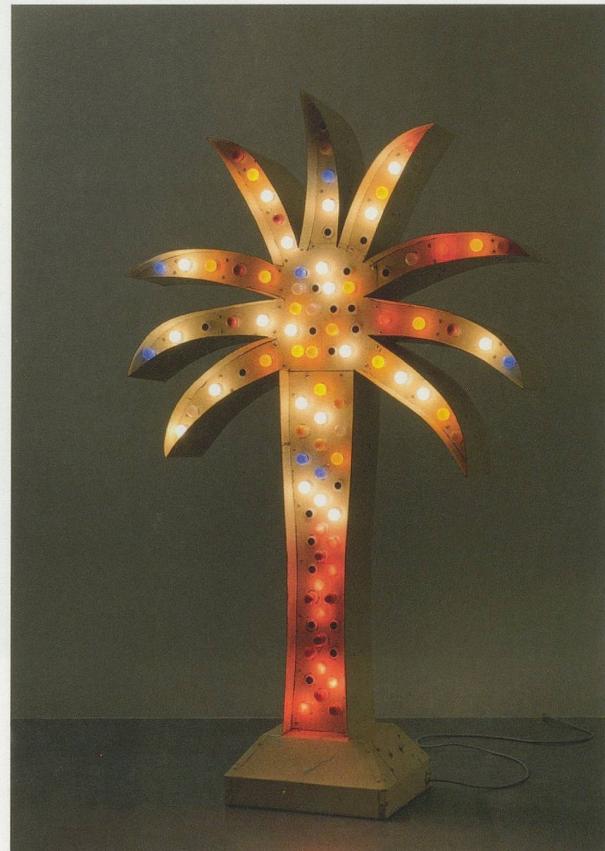
BRIQUES (Ziegelsteine, 2003/2011) erinnern an die Bilder von Renger-Patzsch oder Evans, wiewohl an die Stelle der scheckigen Industrielandschaften des Ruhrgebiets und der USA der 30er-Jahre die trostlose Landschaft des Spätkapitalismus tritt. PALISSADE DE CHANTIER (Bauzaun, 2009/2011) scheint zu zeigen, wie das ökonomische Debakel der letzten Jahre Re-sorts und die Werbetafeln, mit denen für sie geworben wurde, zu frühzeitigen Ruinen verfallen liess.

Nahezu frei von menschlichen Spuren zeigen diese Bilder das Ausfasern der Stadt, sie hört auf, ein Ort der Gegensätze und des Austauschs zu sein, und gleicht zunehmend einem Modell. Ganz ähnlich der motorisierten Skulptur in Barradas GRAN ROYAL TURISMO (2003), in der ein Dienstwagenkonvoi eine Stadt durchquert, die sich laufend verändert, indem wie von Zauberhand riesige bunt bemalte Mauern und Palmen auftauchen und die Sicht auf die prekären Leben versperren, die dahinter geführt werden.

Der erhöhte Blickwinkel, die mittlere Distanz und ein naher Horizont lassen das Bild flach erscheinen und betonen, trotz der offenen Formen der Landschaft, dessen klastrophobische Wirkung.

Barradas Photos reflektieren ein Verständnis von Landschaft, wie es 1930 vom deutschen Geographen Nikolaus Creutzburg beschrieben wurde, «der sensibelste und objektivste Ausdruck einer Gesellschaft, der auf jede Veränderung des kulturellen Milieus wie ein empfindliches Instrument reagiert», und da sie sich nahezu «unbewusst» forme, seien die Auswirkungen auf sie tief greifender und dauerhafter.²⁾ Die Palme, ein Leitmotiv in Barradas Werk, ist das Symbol von Tangers Selbst-Exotisierung und Folklore: Ursprünglich dort nicht heimisch, wurde sie in der ganzen Stadt angepflanzt und hat das Erscheinungsbild des städtischen Raums homogenisiert. In zahlreichen Bildern, wie etwa VISITE OFFICIELLE, GÉRA-NIUMS ROUGES (Offizieller Besuch, rote Geranien,

YTO BARRADA, PALM SIGN, 2010, aluminum, steel,
color light bulbs, 99 x 59 9/8 x 20" / PALMEN-SIGNAL,
Aluminium, farbige Glühbirnen, 251,5 x 152 x 51 cm.





YTO BARRADA, RESTAURANT, VILLA HARRIS, FIG. 2, 2010, C-print, 49 1/4 x 49 1/4" / C-Print, 125 x 125 cm.



YTO BARRADA, RESTAURANT, VILLA HARRIS, FIG. 1, 2010, C-print, 49 1/4 x 49 1/4", diptych / C-Print, 125 x 125 cm, Diptychon.

2007), beschäftigt sich Barrada mit der Verdrängung einheimischer Pflanzen (wie etwa die Iris), damit das Stadtbild einer postkartenartigen Folklore genügt.

Andererseits ist die Palme Garantin für das Fortbestehen städtischer Leerstellen, denn wo sie steht, verbietet ein kommunales Gesetz die Überbauung der Grundstücke. In den vergangenen Jahren hat die Künstlerin zahlreiche dieser Brachflächen photographiert. Die rasende Ausbreitung zahlreicher Städte Südeuropas und Nordafrikas hat seit einigen Jahren das Brachland der Stadtränder verdrängt. Diese Areale des Vagabundierens und des Unerlaubten, wie man sie etwa aus den Filmen von Michelangelo Antonioni und Pier Paolo Pasolini kennt. Gleichzeitig haben sich die Innenstädte entvölkert.

Von den Leerstellen in der Innenstadt bis zu den Hochhäusern und Luxushotels für die Touristen, vorbei an der Gebirgslandschaft des Rif, dem Blick über die Meerenge und das Brachland von Calamocarro, liefert Barrada ein ganzes Inventar von Orten, die den Raum abstecken, wo das Leben verhandelt wird. Die Personen auf ihren Photos sind aus einer nahen, aber entschiedenen Distanz abgebildet. Auch wenn sie von hinten gezeigt werden, wirkt es, als wüssten sie, dass sie photographiert werden, und würden posieren. Für die Komplexität der Komposition und die Auffächerung der Bedeutungsebenen steht die Arbeit TROU DANS LE GRILLAGE (Ein Loch im Zaun, 2003). Das Bild zeigt ein urbanes Fussballspiel auf einem Platz vor einigen Gebäuden. In der Ecke oben links erscheint ein winziges Stück Himmel – der einzige Fluchtpunkt des Bildes. Ein Jugendlicher im Vordergrund in einer blau-weiss-roten Sportjacke, aufrecht, im Profil, den Kopf vom Betrachter abgewandt, markiert den Scheitelpunkt eines Dreiecks, das von anderen Spielern auf dem Platz definiert und am anderen Ende von einem Linienrichter abgeschlossen wird. In dieser klassischen Komposition tauchen zwei weitere Elemente auf: ein Kind, das durch ein Loch im Zaun kriecht, und rechts der bedrohliche Schatten eines Baums, der auf den leeren Platz fällt. Alle schauen nach links, denn die Aktion, das Spiel, kann man nicht sehen, es findet ausserhalb des Platzes statt. In solchen Bildern schmiedet Barrada eine Synthese aus einer bewusst dokumentarischen Vision und einer bedeutungsvollen Fiktion, die die Präsenz

der Dargestellten unterstreicht. Diese Augenblicke auf der flachen Oberfläche des Bildes ergeben sich – wie Jean-François Chevrier über Jeff Wall schreibt – «in der Gegenwart des Bildfeldes»³⁾.

Die Zeitdimension in ihren Bildern ist ein komplexes Thema. Während ihre Stadtansichten eine zukünftige Vergangenheit zu zeigen scheinen, etwas das womöglich bald verschwunden sein wird, antizipieren sie gleichzeitig eine kommende Zeit. Die Stadt Tangier, schon oft charakterisiert durch einen Zustand aus Abwarten und Stillstand, wird hier zu einem Ort des Zusammenpralls einer Vergangenheit, die nie untergeht, und einer Zukunft, die ihr nicht gehört; zwischen unterdrücktem Wunsch und vorzeitigem Verfall. Dies wird evident in den Photos der VILLA HARRIS (2010), einem Club Med in Trümmern, der noch die Spuren seines einstigen Glanzes trägt. EMBALLAGES À LA FRONTIÈRE (Verpackungen an der Grenze, 1999/2001) ist ein weiteres Beispiel für diese Kollision von Zeiten, Räumen und sogar grenzüberschreitenden Ökonomien in Barradas Werk, dargestellt durch die «Inszenierung» leerer, aufeinandergestapelter Kisten neben einer baufälligen Treppe, von der wir nicht wissen, wo sie hinführt, uns aber vorstellen, dass sie der Zugang zu einem noch ungewissen Fortschritt ist, der seinerseits einen Berg Schutt hinterlässt.

Lange Zeit hat Barrada solche unbewussten Verläufe, Hinterlassenschaften und Spuren photographiert. Sie richtet ihre Linse auf Plakate, Stücke bemalten Papiers, Stillleben, Fassaden, Tafeln und Wände. Diese frontalen, flachen Kompositionen scheinen die rohen Tatsachen wiederzugeben, Ausschnitte aus der Wirklichkeit, ohne Erklärungen und ohne vorbestimmte Bedeutungen.⁴⁾ Sie sind Gestaltungen der Wirklichkeit, aufgedeckt von einem Auge, das es gewohnt ist, im Alltäglichen die Brüche und die bedeutungsvollen Momente zu erkennen. Eine Kerbe in einer Wandtapete mit der Darstellung einer idyllischen Gebirgslandschaft in PAPIER PEINT (Tapete, 2001) ist eine Geste der Ungehorsamkeit, ein Bekenntnis, dass das Paradies nur eine Fata Morgana ist. Überall sind diese Symbole des Bruchs in Barradas Werk: Leerstellen in der Landschaft, Gebäude im Verfall, Treppen, die nirgendwohin führen, aufgerissene Zäune. Wenn das Leben sich dau-

*YTO BARRADA, CHASSE AUX MICROLITHES DANS LA FÔRET DIPLOMATIQUE, TANGER (LOOKING FOR MICROLITHS
IN THE DIPLOMATIC FOREST, TANGIER), 2012, C-print, 31 1/2 x 31 1/2" / SUCHE NACH FEUERSTEINWERKZEUGEN
IM FÔRET DIPLOMATIQUE, C-Print, 80 x 80 cm.*





YTO BARRADA, MURS ROUGES FIG. 4

(RED WALLS FIG. 4), 2006, C-print, $39 \frac{3}{8} \times 39 \frac{3}{8}$ " /
ROTE MAUERN, FIG. 4, C-Print, 100 x 100 cm.



YTO BARRADA, MURS ROUGES FIG. 5

(RED WALLS FIG. 5), 2006, C-print, $39 \frac{3}{8} \times 39 \frac{3}{8}$ " /
ROTE MAUERN, FIG. 5, C-Print, 100 x 100 cm.

ernd an einer Grenze abspielt, bleibt nur noch die Tat, der Bruch mit angestammtem Verhalten, die Möglichkeit, anders zu überleben. Die Protagonistin in Barradas Video THE SMUGGLER (Die Schmugglerin, 2006) ist eine Metapher für eine Welt, die Strategien des Widerstands, der Subversivität und Sabotage einsetzt, und so prekär diese auch sein mögen, sie suggerieren, dass andere Formen, dieses Leben zu bewohnen, möglich sind.

(Aus dem Spanischen von Elisabeth Müller)

- 1) Franz Seiwert, Gründer der Gruppe Progressiver Künstler in Köln, in einem Brief an Pol Michels. Zitiert von Olivier Lugon in *El Estilo Documental. De August Sander a Walker Evans 1920–1945*, Ediciones Universidad de Salamanca/Focus 11, Salamanca 2010, S. 197.
- 2) Nikolaus Creutzburg, zitiert von Olivier Lugon *El Estilo Documental*, S. 234.
- 3) Jean François Chevrier, «Jeff Wall: Los espectros de lo cotidiano», *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*, Serie FotoGGraffía, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2006, S. 337.
- 4) Eric De Chassey, *Planitudes. Historia de la fotografía plana*. Ediciones Universidad de Salamanca/Focus 10, Salamanca 2009, S. 211.

YTO BARRADA, LE DÉTROIT – AVENUE D'ESPAGNE, TANGER, 2000/2003,
C-print, $23\frac{5}{8} \times 23\frac{5}{8}$ " / C-Print, 60 x 60 cm.





EDITION FOR PARKETT 91

YTO BARRADA

AQUARIUMS FOR SALE ON A RAINY DAY, TANGIER 2001

Two C-Prints, 10 1/4 x 11" each.

Ed. 35/XX, signed and numbered certificate.

Zwei C-Prints, je 26 x 28 cm.

Auflage 35/XX, signiertes und nummeriertes Zertifikat.

