

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2013)

Heft: 92: Collaborations Jimmie Durhan, Paulina Olowska, Helen Marten, Damian Ortega

Rubrik: [Collaborations] : Jimmie Durham, Paulina Olowska, Helen Marten, Damián Ortega

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 13.12.2025

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

Jimmie D u r h a m

born 1940 in Washington, Arkansas, lives and works in Berlin and Naples.

geboren 1940 in Washington, Arkansas, lebt und arbeitet in Berlin und Neapel.

Helen M a r t e n

born 1985 in Macclesfield, UK, lives and works in London.

geboren 1985 in Macclesfield, England, lebt und arbeitet in London.

Damián O r t e g a

born 1967 in Mexico City, currently lives and works in Berlin.

geboren 1967 in Mexico City, lebt und arbeitet zurzeit in Berlin.

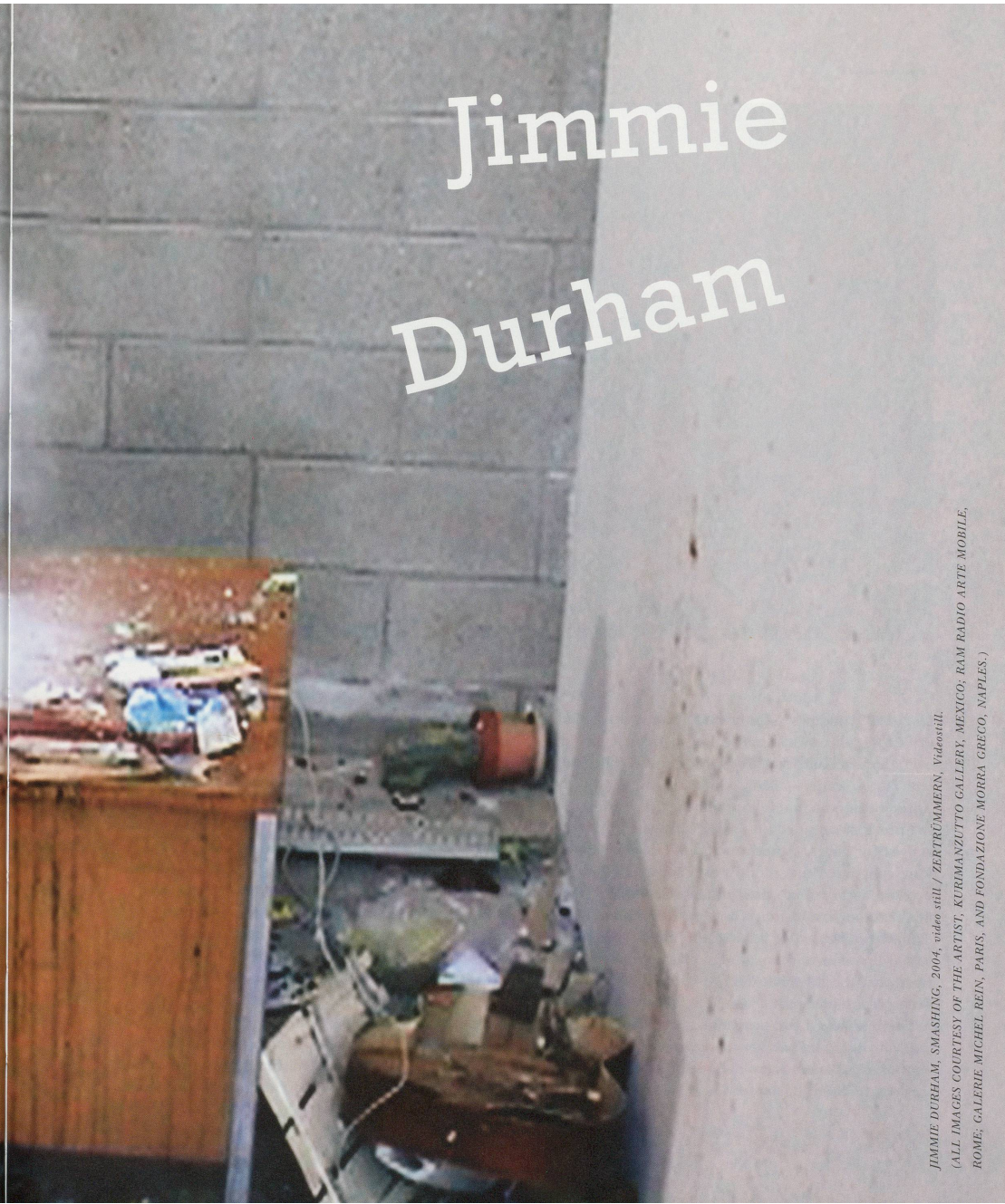
Paulina O l o w s k a

born 1976 in Gdansk, lives and works in Mszana Dolna, Poland.

geboren 1976 in Danzig, lebt und arbeitet in Mszana Dolna, Polen.

Jimmie Durham

JIMMIE DURHAM, SMASHING, 2004, video still / ZERTRÜMMERN, Videostill.
(ALL IMAGES COURTESY OF THE ARTIST, KURIMANZUTTO GALLERY, MEXICO; RAM RADIO ARTE MOBILE,
ROME; GALERIE MICHEL REIN, PARIS, AND FONDAZIONE MORRA GRECO, NAPLES.)



DIRK SNAUWAERT

The Great Stoneface

In a 1995 interview, Jimmie Durham stated, "You can't lose your own identity. I wish I could lose my own identity. All of my life I wish I could. The problem is you can't."¹⁾ This admission no doubt surprised those who had followed the artist's career over the previous decade and knew of his past work as an activist for Native American rights. Yet Durham has long concluded that identity as a construct does not provide an adequate political, intellectual, or artistic framework, and he refuses the label of minority or indigenous artist, seeing the modifying adjective as a stamp of inequality. To circumnavigate the traps that the West has developed to provide a well-defined non-place for that which is "other," Durham at first employed the tactics of the trickster, relying

on nonsense, humor, irony, mimicry, and parody. He has gradually abandoned these strategies, however, in favor of subjecting the identity of things to scrutiny, engaging in attentive observation of their qualities and sensitivities, not only in a cultural but also a deeply material sense.

Throughout his work, Durham deconstructs language and architecture, which he sees as representations of Power and Authority. A favorite material, of course, is stone, which he paradoxically utilizes to undo the rigid, permanent, and monumental. "I try to make art that's not connected to metaphor," Durham has said. "That hasn't this descriptive, metaphorical, architectural weight to it. ... I want to do different things with stone to make stone light, to make it free of its metaphorical weight, its architectural weight. ... So I've been thinking of different ways to make stone work and to make stone move instead of mak-

DIRK SNAUWAERT is the artistic director of WIELS Contemporary Art Centre in Brussels.



ing stone into an architectural element."²⁾ Thus, in *SMASHING* (2004), a video of a performance at the Fondazione Ratti in Como, Italy, Durham sits at a large desk, dressed in suit and tie as he receives one visitor after another, who each presents an object. With a deadpan expression, he pounds every object with a large stone, crushing it, after which he hands the person a stamped and signed certificate. Durham's actions could be interpreted as an allusion to the violence of power—which disguises itself as "natural"—or to the idea of artistic destruction. The performance develops into absurd, Keaton-esque slapstick as the imperturbable, stone-faced artist carries out his creative act, confirming his authorship with an official (or, at least, officious) document.

Durham's desire to free materials and natural elements from human design underlay "Wood, stone and friends," an exhibition that opened last year

JIMMIE DURHAM, *MONUMENT FOR THE BIRTHDAY OF ROME*, 1997, installation view /
MONUMENT FÜR DEN GEBURTSTAG ROMS,
Installationsansicht.

at the Sala Dorica of the Palazzo Reale in Naples. Amid the massive stone columns that give the hall its name, the artist presented some twenty individual new sculptures of lava stone, wood, and industrial metal items. Uniting organic, artistic, and technological forms, Durham makes the relationships between natural, found, and modified forms imprecise, associations that are made even more complex by the objects' placement on bases that range from simple stools to pedestals to overdecorated side tables.



JIMMIE DURHAM, *ONE THOUSAND BEAUTIFUL THINGS*, 2004,
installation view Sidney Museum of Contemporary Art / TAUSEND SCHÖNE DINGE, Installationsansicht.

Since 1994, when Durham moved to Europe—or “Eurasia,” as he refers to the landmass where he now resides—he has adopted a transdisciplinary approach, resulting in books and exhibitions in which texts, images, and artworks are combined with materials, discarded items, and natural elements. The largest such assemblage he has constructed is *PUBLIC MONUMENT FOR THE BIRTHDAY OF ROME* (1997), which was featured in “Città Natura,” a citywide exhibition in Rome in 1997. Employing found debris amassed over a long period, Durham created an enormous sculpture of a dome, sited at a location with a view of St. Peter’s Basilica. Durham’s dome echoes Michelangelo’s, but substitutes its solidity with an impermanent, transitory structure; in place of marble, useless fragments become the building

blocks of a rhizomatic, incoherent accumulation. It is an ecological monument, made of modern society’s stray refuse—elements outside any system of exchange, whether symbolic or economic, which are debased into a state of simply being. The result is an unrooted, foundationless anti-architecture that is nomadic, placeless, and homeless.³⁾

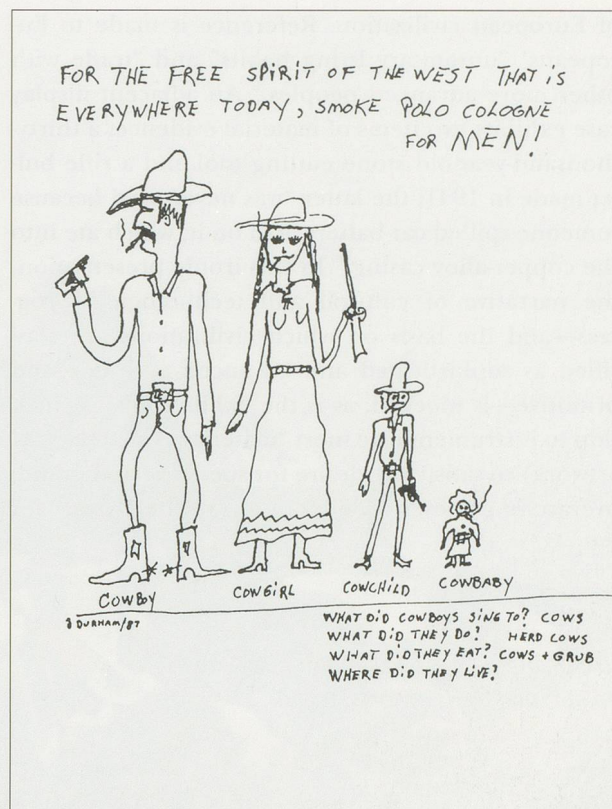
This objective is seen as well in other cumulative works, such as *ONE THOUSAND BEAUTIFUL THINGS* (2004), a collection of rubbish left underneath the main stairwell of Sydney’s Museum of Contemporary Art as part of the city’s 2004 biennial, and *LA STRADA DI ROMA* (2011), a pile of debris including a car door, plastic parts of an old computer, a skull, and, in an art-historical wink, an upside-down urinal. The constituent remnants might have fallen out of

circulation, but they obstinately retain their identities, even as they are relegated to the margins of representation.

Durham strives to trace the limits of a self-relativizing or self-negating identity still more clearly in his investigations into the architecture of the body and the uncontrollable, excessive, pulsating, and impenetrable nature of the organic abject. In works such as *EARTH AND HAIR AND COTTON* (1996), garments are soaked in graphite, filthy liquids, or other sediments and then beaten firmly against surfaces (canvas, paper, or a wall). The patterns and traces left by their imprints, like the abject itself, do not resolve into any sort of representation. Rather, they reflect the formless, non-linguistic quality of absolute alterity, raw and without a clear identity.

Among Durham's strongest works are those that examine linguistic mechanisms of exclusion and violence. One of the finest expressions of this theme is found in the confrontational installation *BUILDING A NATION* (2006), made up of fifteen "stations" built into a labyrinthine, sculptural piece of architecture. These stations are accentuated with statements on "the Indian problem" by American politicians, artists, and intellectuals throughout history. Mirrored surfaces hung next to the quotes involve the viewer, but leave open the position with which he or she identifies. Yet the contrast between the aggressively racist remarks and the installation's subtle surfaces and diversity of materials and forms inevitably draws attention from the field of linguistic rationalization to the paradoxical, contradictory domain of the sensibility of the object. As the viewer navigates this maze of legendary names, digesting their grotesque declarations of prejudice, the incoherent, non-imagistic qualities of the objects counterbalance the excessive representations of language.

The texts Durham has chosen exemplify the operation of language in the creation and perpetuation of myths that mask historical truth, as described by Roland Barthes in *Mythologies* (1957). In 2005, Durham co-curated (with Richard Hill) "The American West," an exhibition at Compton Verney in Warwickshire, UK, about the history of the colonization of North America and the obliteration of the land's earlier civilizations. The exhibition and accompanying cata-



JIMMIE DURHAM, *COWBOY FAMILY*, 2006,
pen and ink on paper, 5 1/8 x 4 3/8" /
COWBOY-FAMILIE, Kugelschreiber und Tinte auf Papier,
13 x 11 cm.

logue paid special attention to myths about the Wild West, tracing the origins of these legends of Indians and cowboys, their evolution, and their perpetuation in popular culture to this day while elucidating the historical facts that they have suppressed.

In his installation at last year's Documenta 13 in Kassel, *THE HISTORY OF EUROPE* (2012), Durham continued to train his sights on the stories cultures tell themselves. Taking the universalizing ambition of a "global" panorama that underlies such exhibitions as a starting point for a transhistorical perspective, Durham applies the etymological method of his texts and projects to his quest for the "origins" of things. On a didactic label such as one might find in an ethnographic museum, the artist sketches a dizzyingly accelerated survey of the development

of European civilization. Reference is made to Europeans' "unsanitary living habits" and "trade with other more advanced peoples." An adjacent display case exhibits two items of material evidence: a thirty-thousand-year-old stone cutting tool and a rifle bullet made in 1941; the latter "was never used because someone spilled car-battery acid on it, which ate into the copper-alloy casing." In this ironic presentation, the narrative of cultural and technological progress—and the basis on which civilizations are classified as sophisticated and advanced or crude and primitive—is mocked, as is the exhibitionist inclination to instrumentalize inert "material evidence" (i.e. artwork) to satisfy the desire for spectacle and grand, overarching theses. The inclusion of the World War

II bullet and two stones from a bombed-out palace on the Friedrichsplatz further point to the modern barbarity to which Documenta historically sought to respond, a strategy the Allies baptized the "recivilization" of post-Nazi Europe.

Through interventions and transformations, Durham seeks to liberate marginalized materials and narratives. In the process, he raises complex questions about the identities of things and beings. He unearths paradoxes that, unlike the quest for transparency and clarity, undermine reductive, simplifying approaches. In a wide range of contexts, he continues to develop both an abstract space and concrete forms for minorities and others excluded from the realm of representation.

(Translation: David McKay)

JIMMIE DURHAM, *LA STRADA DI ROMA*, 2011,
details / *DIE STRASSE RÖMS*, Details.



Steinernes Antlitz

In einem Interview von 1995 erklärte Jimmie Durham: «Man kann seine eigene Identität nicht verlieren. Ich wollte, ich könnte meine Identität verlieren. Mein ganzes Leben lang habe ich mir das gewünscht. Das Problem ist, dass man das nicht kann.»¹⁾ Zweifellos überraschte diese Stellungnahme jene, die seine künstlerische Laufbahn seit Jahrzehnten verfolgt hatten und ihn als Aktivisten der Native-American-Rights-Bewegung kannten. Jedoch hatte Durham längst erkannt, dass dieses Konstrukt der Identität keine angemessenen politischen, intellektuellen und künstlerischen Rahmenbedingungen liefert, und er lehnte das Label des Indigenen- und Minoritäten-Künstlers als unangemessene Kategorisierung ab. Bekanntlich weisen die westlichen Modelle der «Alterität» einen Nicht-Ort zu; um diesen Fallstricken aus dem Weg zu gehen, arbeitete Durham anfänglich mit der Taktik des «Tricksters», die auf Humor, Ironie, Mimikry und Parodie setzt. Stufenweise hat Durham diese Strategien jedoch aufgegeben, um stattdessen die Identität der Dinge einer genauen Prüfung zu unterziehen; er verschrieb sich einer genauen Beob-

achtung ihrer Eigenschaften, Qualitäten und Empfindlichkeiten, nicht nur in kulturellem, sondern in einem tief materiellen Sinn.

Sein ganzes Schaffen hindurch hat Durham an der Dekonstruktion von Sprache und Architektur gearbeitet – zwei Medien, die ihm zufolge wesentlich Macht und Autorität repräsentieren. Eines seiner bevorzugten Materialien ist natürlich Stein, den er paradoxerweise dazu einsetzt, um alles Starre, Gefestigte, Monumentale aufzuheben. «Ich versuche Kunst zu machen, die nicht mit Metaphern zusammenhängt», hat er einmal gesagt, «die nicht mit diesem deskriptiven, metaphorischen, architektonischen Gewicht belastet ist ... Ich möchte andere Dinge mit Stein machen, den Stein leicht machen, von seinem metaphorischen Gewicht, seinem architektonischen Gewicht befreien. Deshalb habe ich über andere Möglichkeiten, mit Stein zu arbeiten, nachgedacht, den Stein in Bewegung zu versetzen, statt ihn zu einem architektonischen Element zu machen.»²⁾ So etwa in SMASHING (Zerschlagen, 2004), dem Video einer Performance in der Fondazione Ratti in Como. Durham sitzt frontal hinter einem breiten Büromöbel, hübsch ordentlich in Krawatte und Anzug, und empfängt die Besucher, die ein-

DIRK SNAUWAERT ist künstlerischer Direktor des Zentrums für Gegenwartskunst WIELS in Brüssel.



JIMMIE DURHAM, LA LEÇON D'ANATOMIE (A PROGRESS REPORT), 1996, installation view / ANATOMIESTUNDE (EINE BESTANDESAUFNAHME), Installationsansicht.

zeln an ihn herantreten, um ihm einen Gegenstand zu präsentieren. Mit einem ungerührten, affektlosen Gesicht zerschmettert er jeden Gegenstand mit einem grossen Stein, worauf er der Person ein gestempeltes und unterzeichnetes «Zertifikat» aushändigt. Durhams Aktionen können als Anspielung auf die Gewalttätigkeit der Macht verstanden werden – die sich als «selbstverständlich» gibt – oder auf die Tradition der Zerstörung als künstlerischer Akt. Ähnlich einem Buster-Keaton-Slapstick wird die Performance immer absurder; mit steinernem Gesicht übt er seine kreative Tat aus, die er mit einem offiziellen (oder zumindest offiziellen) Dokument bestätigt.

Durhams Drang, die Materialien und natürliche Elemente aus dem Rahmen der Gestaltung durch den Menschen herauszulösen, war gleichsam die Grundlage für die Ausstellung «Wood, stone and friends», die 2012 in der «Sala Dorica» im Palazzo Reale in Neapel eröffnet wurde. Inmitten der massiven Steinsäulen, die dem Gebäude seinen Namen geben, zeigte er über zwanzig neue Skulpturen aus Lavastein, Holz und metallenen Industrieobjekten. Indem er organische, künstlerische und technische Formen vereinte, machte Durham die Beziehungen zwischen den natürlichen, gefundenen und bearbeiteten Materialien unpräzise; die derart freigesetzten

Assoziationen wurden nochmals gesteigert durch die Platzierung der Arbeiten auf so unterschiedlichen Unterlagen wie einfachen Schemeln, Sockeln und überfrachteten Beistelltischen.

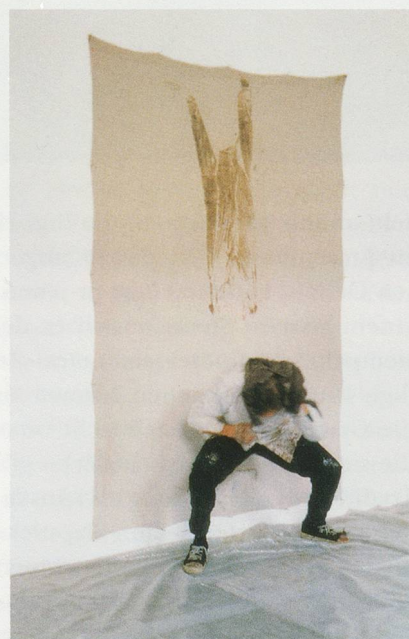
Seit Durham sich 1994 in Europa – oder «Eurasien», wie er die Landmasse nennt – niederliess, hat er sich eine transdisziplinäre Herangehensweise zu eigen gemacht, die zu überraschenden und verblüffenden Büchern und Ausstellungen führt, in denen Texte, Abbildungen und Kunstwerke mit Materialien, ausrangierten Gegenständen und Naturelementen kombiniert werden. Die grösste derartige Assemblage ist MONUMENT FOR THE BIRTHDAY OF ROME (Monument für den Geburtstag von Rom, 1997), eine monumentale Akkumulationsskulptur, die er für das Ausstellungsprojekt Città-Natura in Rom errichtete. Indem er über eine lange Zeitspanne gefundene Gegenstände aufhäufte, kam die Skulptur einer «Kuppel» mit Blick auf den Petersdom zustande. Durhams Erhebung erinnert an Michelangelos berühmte Kuppel, aber sie ersetzt deren Stabilität durch eine unbeständige, vergängliche Struktur: Statt des Marmors werden nutzlose Fragmente zu einer rhizomatischen, inkohärenten Masse aufgetürmt. Sie kann buchstäblich als ein ökologisches Monument betrachtet werden, errichtet aus den Abfällen unserer modernen Zivilisation, Elementen ausserhalb eines symbolischen oder ökonomischen Tauschsystems, herabgesetzt zum banalen Dasein. Das Ergebnis ist eine situative, fundamentlose Anti-Architektur mit einem nomadischen, ortlosen und heimatlosen Charakter.³⁾

Eine ähnliche Zielsetzung wird auch in anderen kumulativen Arbeiten sichtbar: ONE THOUSAND BEAUTIFUL THINGS (Tausend schöne Dinge, 2004), einer Ansammlung von Abfällen unter der Haupttreppe des Sydney Museum of Contemporary Art, entstanden für die Biennale 2004, und LA STRADA DI ROMA (2011), einem Geröllhaufen, der unter anderem aus einer Autotür, Plastikteilen von alten Computern, einem Schädel und als augenzwinkerndes Zitat einem umgekehrten Urinal besteht. Die Bestandteile mögen aus den Zirkulationsbeziehungen herausgefallen sein, dennoch behalten sie ihre volle Identität, selbst wenn diese Identität im Raum der Repräsentation an den Rand der Marginalität gerät.



JIMMIE DURHAM, LA LEÇON D'ANATOMIE N°3, 1996, hair and dirt on cotton, $31 \frac{7}{8} \times 25 \frac{5}{8} \times 3 \frac{3}{8}$ " / DIE ANATOMIESTUNDE NR. 3, Haar und Schmutz auf Leinwand, 81 x 65 x 1 cm.

JIMMIE DURHAM, LA LEÇON D'ANATOMIE (A PROGRESS REPORT), 1996, installing the exhibition / ANATOMIESTUNDE (EINE BESTANDESAUFNAHME), Einrichten der Ausstellung.



JIMMIE DURHAM, EARTH AND HAIR AND COTTON, 1996, earth, hair, cotton /
ERDE UND HAAR UND BAUMWOLLE, Erde, Haare, Baumwolle.



In seinen Untersuchungen zur Architektur des Körpers und der unkontrollierbaren, exzessiven, pulsierenden und letztlich undurchdringlichen Natur des organisch Abjekten versucht Durham die Grenzen einer sich selbst relativierenden und negierenden Identität noch deutlicher vor Augen zu führen. In Arbeiten wie *EARTH AND HAIR AND COTTON* (Erde und Haar auf Baumwolle, 1996) werden Textilien in Graphit, modrigen Flüssigkeiten und anderen Ablagerungen getränkt und anschliessend gegen Oberflächen geschlagen (Leinwand, Papier oder eine Wand). Die Muster und Spuren, die diese Abdrücke hinterlassen, entziehen sich wie das Abjekte per definitionem jeder Form von Repräsentation. Sie

bringen dieses Formlose und Nichtsprachliche der absoluten «Alterität» zur Darstellung, grob und ohne klare Identität.

Bei einigen von Durhams stärksten Arbeiten liegt die Emphase auf der Untersuchung der sprachlichen Ausschluss- und Gewaltmechanismen. Ein besonders eindrückliches Beispiel ist die konfrontative Installation *BUILDING A NATION* (Eine Nation aufbauen, 2006): Sie besteht aus fünfzehn «Stationen», die in eine labyrinthische skulpturale Architektur integriert sind. Diese Stationen sind bestückt mit Zitaten zur «Indianerproblematik», die von berühmten und legendären Politikern, Künstlern und Intellektuellen aus den USA stammen. Spiegelnde Oberflächen

hängen neben den Aussagen und beziehen den Betrachter mit ein, letztlich bleibt es ihm überlassen, mit welcher Position er sich identifiziert. Bei dieser Arbeit lenkt der Kontrast zwischen den aggressiv rassistischen Zitaten – und der Polymorphie der Oberflächen und der Verschiedenartigkeit der Materialien und Formen der Installation – die Aufmerksamkeit von der linguistischen Rationalisierung der Sprache auf die diesem Bereich entgegengesetzte, paradoxe Sensibilität des Objekts. Während der Betrachter durch das Labyrinth aus legendären Namen navigiert und versucht, die grotesken Aussagen und Vorurteile zu verdauen, schaffen die inkohärenten, undurchdringlichen, paradoxen und darstellungsfreien Eigenschaften der Objekte ein Gegengewicht zu den exzessiven Repräsentationen der Sprache.

Die von Durham ausgewählten Texte veranschaulichen die Funktion der Sprache bei der Entstehung und Aufrechterhaltung von Mythen – den Maskeraden historischer Wahrheiten –, wie Roland Barthes sie in seinen *Mythologies* [Mythen des Alltags] beschrieben hat. In der Ausstellung «The American West» (2005), die Durham zusammen mit Richard Hill in Compton Verney kuratierte, wurde die Geschichte der Kolonisation Nordamerikas und die radikale Negation aller früheren nordamerikanischen Zivilisationen erzählt. Die Ausstellung und der begleitende Katalog trugen besonders der Entstehung der Mythen des Wilden Westen Rechnung. Sie legten einerseits die Entwicklung und Ursprünge der Indianer- und Cowboylegenden offen und dokumentierten deren Perpetuierung in der Populärkultur bis auf den heutigen Tag – und andererseits die historischen Fakten, die durch sie unterdrückt wurden.

In der Installation HISTORY OF EUROPE (Geschichte Europas, 2012) für die Documenta 13 setzt Durham seine Betrachtung über die Geschichten, die Kulturen sich erzählen, fort. Er macht den Anspruch, der einer Ausstellung wie der Documenta zugrunde liegt, nämlich ein «globales» Panorama zu bieten, zur Grundlage einer transhistorischen Perspektive und wendet die etymologische Methode seiner Texte und Projekte für die Suche nach den «Ursprüngen» der Dinge an. Auf einem erklärenden Schild, wie man es etwa in einem ethnologischen Museum findet, skizziert er eine schwindelerregende

Übersicht über die Evolution der europäischen Zivilisation. Erwähnt werden etwa die «ungesunden Lebensgewohnheiten» der Europäer und ihr «Handel mit fortgeschrittenen Menschen». In der angrenzenden Vitrine liegen zwei Objekte: eine dreissigtausend Jahre alte Steinklinge und eine Patrone aus dem Jahr 1941; die letztere «wurde niemals benutzt, da jemand die Kupferlegierung der Ummantelung mit Säure aus einer Autobatterie übergossen hatte». In dieser ironischen Präsentation wird die Erzählung des kulturellen und technologischen Fortschritts – und damit die Grundlage für die Klassifizierung von Zivilisationen als kultiviert, fortgeschritten oder barbarisch und primitiv – in Frage gestellt. Ironisiert wird auch die Neigung der Aussteller, Objekte als «materielle Belege» (i.e. Kunstwerke) zu instrumentalisieren und so das Begehren nach Spektakel und umfassenden Theorien zu befriedigen. Die Patrone aus dem Zweiten Weltkrieg und zwei Steine aus dem zerbombten Palast am Friedrichsplatz waren zudem Belege für die moderne Barbarei, auf die historisch auch mit der Gründung der Documenta geantwortet wurde, einer Strategie, die die Alliierten «Neu-Zivilisierung» von Nachkriegs-Europa nannten.

Mittels Transformationen und Veränderungen sucht Durham die Befreiung marginalisierter Materialien und Narrative. Dieser Prozess führt zu komplexen Fragen nach den Identitäten der Dinge und Wesen. Er fördert Paradoxien zutage, die, anders als die Suche nach Transparenz und Klarheit, vereinfachende, simplifizierende Ansätze unterwandern. In den unterschiedlichsten Kontexten entwickelt er beides: abstrakte Räume und konkrete Formen für das Minoritäre und Repräsentationslose, das vom Bereich der Repräsentation ausgeschlossen ist.

(Übersetzung: Wolfgang Himmelberg)

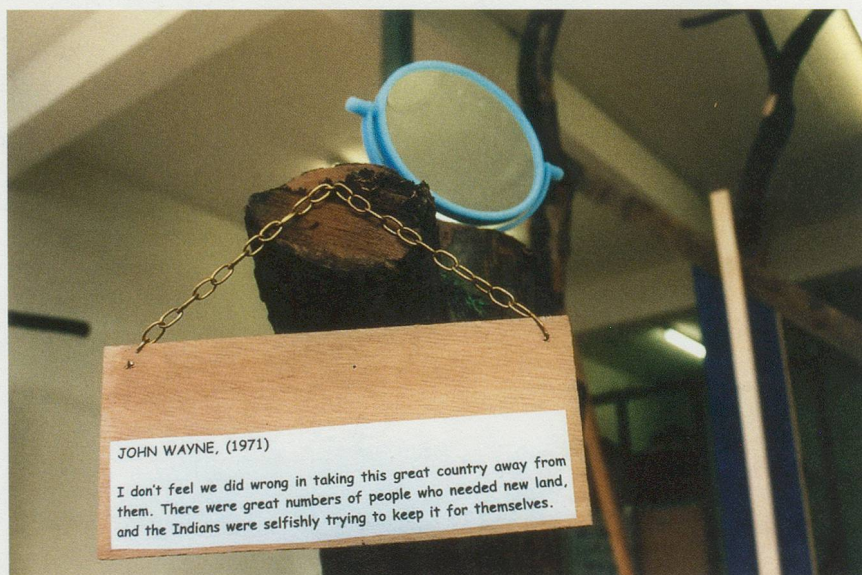
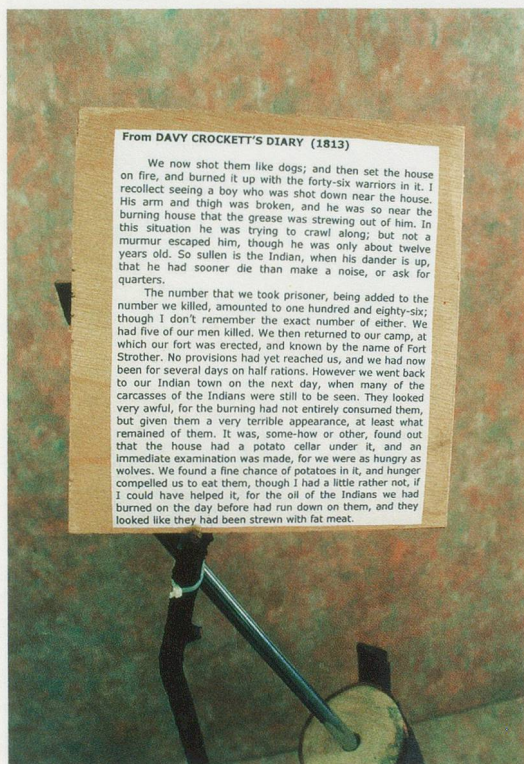
1) Durham in einem Gespräch mit Dirk Snauwaert, in *Jimmie Durham*, Phaidon, London 1995, S. 29.

2) Durham in «Jimmie Durham: The Pursuit of Happiness», *Hekoya Magazine*, 2005. Siehe http://www.barbarawien.de/artists/durham_tex.php

3) «Es ist mein Lebensziel, eine heimatlose Waise zu werden. Ich möchte nicht zu Hause sein.» Jimmie Durham, «Second Thoughts», in Giorgia Kapatsoris und Charles Gute, *Jimmie Durham*, Charta und Fondazione Ratti, Mailand und Como 2005, S. 123–124.



JIMMIE DURHAM, HISTORY OF EUROPE,
installation view, Documenta 2012 / GESCHICHTE EUROPAS, Installationsansicht.
(PHOTO: NILS KLINGER)





JIMMIE DURHAM, *BUILDING A NATION*, 2006, installation views / *EINE NATION AUFBAUEN*, Installationsansichten.

ANSELM FRANKE

THE NEGATION OF NEGATION

Jimmie Durham has long been an outspoken critic of the exclusion of indigenous people within the “actually existing” colonial countries, their state institutions, and their genres of representation. But while his work presents a powerful critique, he refuses to set himself in opposition, instead circumventing and annulling the inside/outside binary. He does not seek to enter into representation on the given terms, but neither does he exhaust himself in contesting these terms or claiming an “alternative.” He speaks to us from a position of an inverse, yet never abstract universality, through an animist materialism that does not mirror the knowledge-power nexus of colonial modernity as negative other but includes it as a particular, encompasses it, and transforms it into a “specimen.” This “negation of negation” dismantles the framework through which we have come to understand our reality, turning its coordinates upside down; but only now does the world appear to stand on its feet.

We can never truly see the structure of society when it is our own, because we inhabit it; we only perceive deviation and difference, or the “event”—for instance, an accident. Trash is another such event, the disintegration and de-differentiation of object categories relative to a given “order of things.” Aesthetically, it provokes disgust; its disorder is a threat, potentially contaminating and contagious. In works such as Durham’s *PUBLIC MONUMENT FOR THE BIRTHDAY OF ROME* (1995) and *ONE THOUSAND OBJECTS FOR THE THOUSANDTH ANNIVERSARY OF TRONDHEIM* (1997), trash returns from its segregated place, and through exhibition, it speaks about the very border that is established through it. In the work of Durham, trash is never affirmed as *trash*, but instead re-employed as a quasi-subjectified thing that looks at us and reveals a shared history, the degree to which our form and existence depend on one another in ever complex correspondences.

ANSELM FRANKE is curator at the Haus der Kulturen, Berlin.

Despite their move from background to figure, these things—a button, a piece of metal, an animal skull—also display an irreducible alterity. Although always witty, in works such as *CONTEMPORARY GARGOYLE FOR HOME OR OFFICE* (2007) and *MULHOLLAND DRIVE* (2007), this alterity also flashes uncanny effects. What we experience as uncanny is, of course, related to cultural boundaries—to our perception of what is organic and what is not, what is alive and what is dead, what is a dream and what exists in the objective world. When this separation is disturbed—the dead return to the living, an object displays qualities of a subject, hid-

JIMMIE DURHAM, *ONE THOUSAND OBJECTS FOR THE THOUSANDTH ANNIVERSARY OF TRONDHEIM*, 1997, installation view / *TAUSEND OBJEKTE ZUM TAUSENDSTEN STADTJUBILÄUM VON TRONDHEIM*, Installationsansicht.



den thoughts and wishes suddenly appear as external realities—we perceive an uncanniness. Thus, the uncanny is a *kippsfigur*, an unstable image. Upon second sight and up close, it almost always becomes a joke: It speaks to us with lightness, involving us in a game of likeness and difference, anthropomorphism and other-than-human morphologies.

In Durham's work, the uncanny is a momentary effect, as if seen from the corner of one's eye: Has that tube looked at us? Has it perhaps even moved? At times, this image shifts back into an uncanny horror that is like a parodic mirror, such as when rocks with painted faces fall from the sky to crush children's toys (and, perhaps, the children themselves), as in *PIERRE SUR COTON* (2000) and *FIN DE LA SEMAINE* (2005). Durham's work inhabits this realm of mimetic tensions, phantasms, and reversals in the boundary regions around categories, the normative, and the social bond. It is the realm where no certainty exists as to what is passive and what is active. Through those works that inhabit what animators call the "uncanny valley"—the region of the almost-but-not-quite, where profound uncertainty about the likeness to or difference from the normative frame of what counts as "human" pertains—we see that it is not only trash that looks back as material witness to the "order" of society in Durham's work, but, implicitly, the entire range of monsters that civilization has dreamed up.

But then Durham's monsters are never very threatening—they are mock monsters that mimic the mechanism by which monsters are born only to refute and liberate themselves from such mimetic economy. This is most obvious in what Durham calls "anti-architecture," his anti-monumental, anti-representational anti-mimetics, and probably the most explicit form of "negativity" in his work because it explicitly rejects much of the canon of what counts as cultural achievement or "great art." Architecture, for Durham, embodies what could be called the "civilizational complex," and he frequently connects this with the birth of "belief." He deconstructs the architecture that serves the representation of power, which finds in stone the ultimate "dead" material in which it can inscribe its mythologies. In architecture, stone becomes the passive matter that has to carry the image of identity cast in the mirror image of reified belief, a dream of eternity, pure matter that is itself outside of time, and hence has to carry the burden of signifying the great narrative of History.

Durham's recent installation *THE MUSEUM OF STONE* (2012) is an example of this approach. A mock museum, it blurs the accepted categories, functions, and narratives of the museum display while fully employing its codes. Museums themselves are embodiments of the civilizational complex: mausoleums in which the flow of time has been brought to a standstill. In *THE MUSEUM OF STONE*, rocks are shown as tourists in a series of photographs, while in two vitrines, stones are classified by size or shape and given personal, human names; other stones confuse the proper attribution of value, such as diamonds used on a saw blade. *THE MUSEUM OF STONE* thus puts into question, by way of violation, the scientific distinction between the objective and the subjective, unleashing the arbitrariness underneath the surface of a reified order that instrumentalizes stones to its own ends, as the material believed to embody objectivity. One cannot but laugh when looking at Durham's "order of things," although what looks back at us through laughter is only the degree of belief invested in the institution of the museum itself—the museum as part of civilization's universal boundary-making machine. It is an ambivalent laughter at best.

The work's critique is taken a step further through the display of an enlarged drawing credited to Adolf Hitler, a sketch for a monumental, oversize arch for the future Germania. A label written in Durham's hand offers a quote from Hitler: "The great evidences of civilization in granite and marble stand through the millennia. They alone are a truly stable pole in

JIMMIE DURHAM, MULHOLLAND DRIVE, 2007.
 horse skull, mixed media, $88\frac{1}{2} \times 70\frac{7}{8} \times 43\frac{1}{4}$ in /
 Pferdeschädel, verschiedene Materialien, 225 x 180 x 110 cm.





JIMMIE DURHAM, *PIERRE SUR COTON*, 2000, romper suit, river stone, acrylic, 8 1/4 x 19 3/4 x 17" / *STEIN AUF BAUMWOLLE*, Strampelhose, Flussstein, Acryl, 21 x 50 x 43 cm.



JIMMIE DURHAM, *FIN DE LA SEMAINE*, 2000, stone, tricycle, acrylic / *ENDE DER WOCHE*, Stein, Dreirad, Acryl.

the flux of all other phenomena." Nearby, a piece of concrete is mounted on a pedestal. This cylindrical object, product of a drill hole, is captioned *DER PRÜFSTEIN* (2012)—the stone of proof, the event that will put human aspirations to the test. In other words, it is the stone itself that will take the measure of us. We thus leave the field of negation and enter into a different, truly universal continuum. But this does not mean that now we are leaving the field of mirror effects. The work still holds up a mirror, but it is now no longer the civilizational complex that is the narcissistic measure and center of things. Rather, the mirror is universalized: Correspondences proliferate, not in order to affirm any identity but rather to open up the mimetic field—not toward some postmodern, unlimited pluralism in an endless play of signification but toward the plurality of material, biological histories in which we all take part.

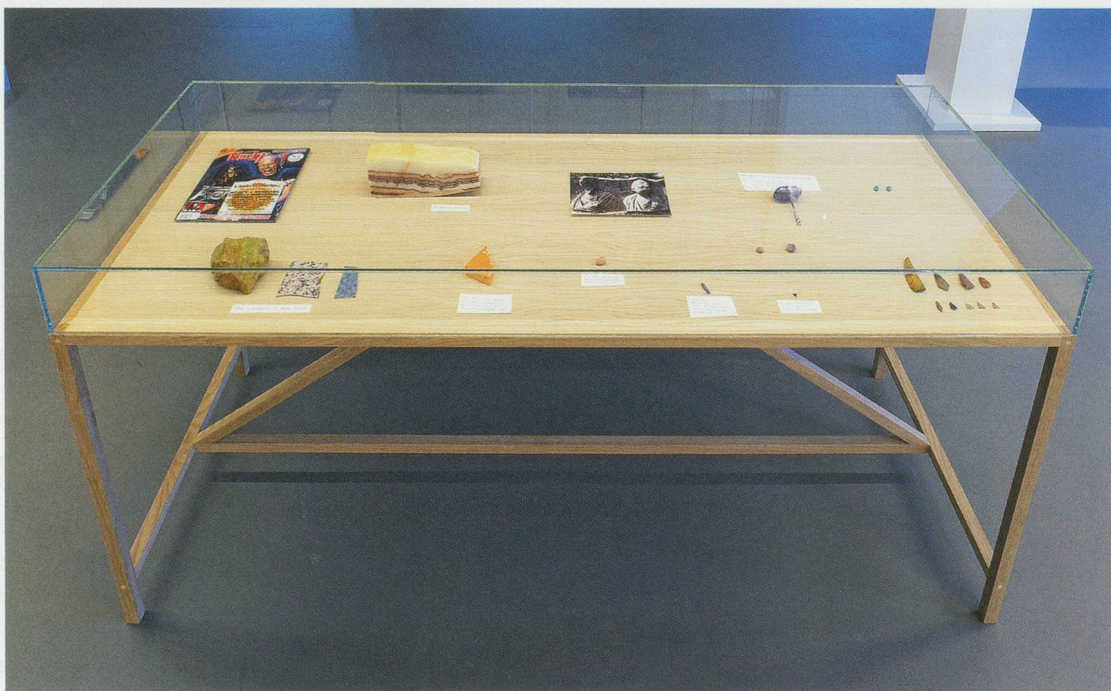
Divisions and borders are the stuff of belief, of the phantasms that produce monsters, of racism, genocidal frontier mythologies, and heroic tales of techno-scientific progress. In their place, Durham presents a world of mimetic continuums and irreducible, yet utterly unstable, alterities. He interrogates a history both natural and human, made of material and of consciousness. These are not categorical divisions but a universal field of encounters that can never be contained and framed. Durham detects similarities, correspondences, and differences along a continuum of matter, where things inhabit different scales and times,

some more stable and lasting, others existing as pure event, but “nothing is inert.”¹⁾ Within this continuum, negativity is not cast against an absolute positive but simply based on the unforeseeable movements within and between all material things. “They almost fit”—this is a title Durham has used for assemblages, in which found objects of different size, origin, and materiality are arranged together with poetry and explanations or personal remarks. Almost, but never completely—for the history of alterity always lies within the cracks.

1) Durham, quoted in Laurence Bossé and Julia Garimorth, “Interview with Jimmie Durham” in Fabrice Hergott, ed., *Jimmie Durham: Pierres rejetées/Rejected Stones* (Paris: Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, 2009), p. 15.



JIMMIE DURHAM, DER PRÜFSTEIN, 2012,
detail of the installation “Museum of Stone” /
DER PRÜFSTEIN, Detail der Installation “Museum of Stone”.



JIMMIE DURHAM, MUSEUM OF STONE, 2012, installation view / MUSEUM DER STEINE, Installationsansicht.

ANSELM FRANKE

DIE NEGATION DER NEGATION

Jimmie Durham setzt sich seit Langem mit der Ausgrenzung indigener Völker in den «real existierenden» Kolonialländern und deren staatlichen Institutionen und Repräsentationsmodalitäten auseinander. Trotz der unverhohlenen Kritik, die er in seinen Werken formuliert, weigert er sich, eine direkt antagonistische Stellung zu beziehen, und bemüht sich stattdessen, den Dualismus innen/aussen auszuspielen und aufzulösen. Er lässt sich unter den gegebenen Bedingungen nicht auf die Repräsentation ein, erschöpft seine Energien aber auch nicht damit, diese Bedingungen anzugreifen oder eine «Alternative» anzubieten. Durham spricht zu uns aus der Position einer inversen, jedoch nie abstrakten Universalität, mittels eines animistischen Materialismus, der, anstatt den Wissen-Macht-Nexus der kolonialen Moderne als negatives Anderes zu spiegeln, diesen als Einzelfall ein- und umschliesst und in ein «Exemplar», eine «Probe» verwandelt. Die «Negation der Negation» demontiert den Bezugsrahmen, der uns die Erkenntnis der Wirklichkeit ermöglicht, und stellt dessen Koordinaten auf den Kopf. Erst jetzt scheint die Welt auf ihren Füßen zu stehen!

Die Struktur unserer Gesellschaft bleibt uns, ihren Mitgliedern, verborgen. Wir nehmen nur die Abweichung, den Unterschied oder das «Ereignis» (etwa einen Unfall) wahr. Auch der Müll ist ein solches Ereignis, der Zerfall und die Indifferenzierung der Objektkategorien relativ zu einer gegebenen «Ordnung der Dinge». Auf ästhetischer Ebene verursacht Müll Ekel. Seine Ordnungslosigkeit ist eine potenziell ansteckende Gefahr. In Werken wie PUBLIC MONUMENT FOR THE BIRTHDAY OF ROME (Öffentliches Denkmal zum Geburtstag Roms, 1995) und ONE THOUSAND OBJECTS FOR THE THOUSANDTH ANNIVERSARY OF TRONDHEIM (Eintausend Objekte zum tausendsten Stadtjubiläum Trondheims, 1997) kehrt der Müll aus dem Exil zurück, um durch seine Zurschaustellung im Ausstellungsraum über jene Grenze zu sprechen, die seine Existenz errichtet. Müll wird bei Durham nie als Müll verifiziert, son-

ANSELM FRANKE ist Kurator am Haus der Kulturen der Welt in Berlin.

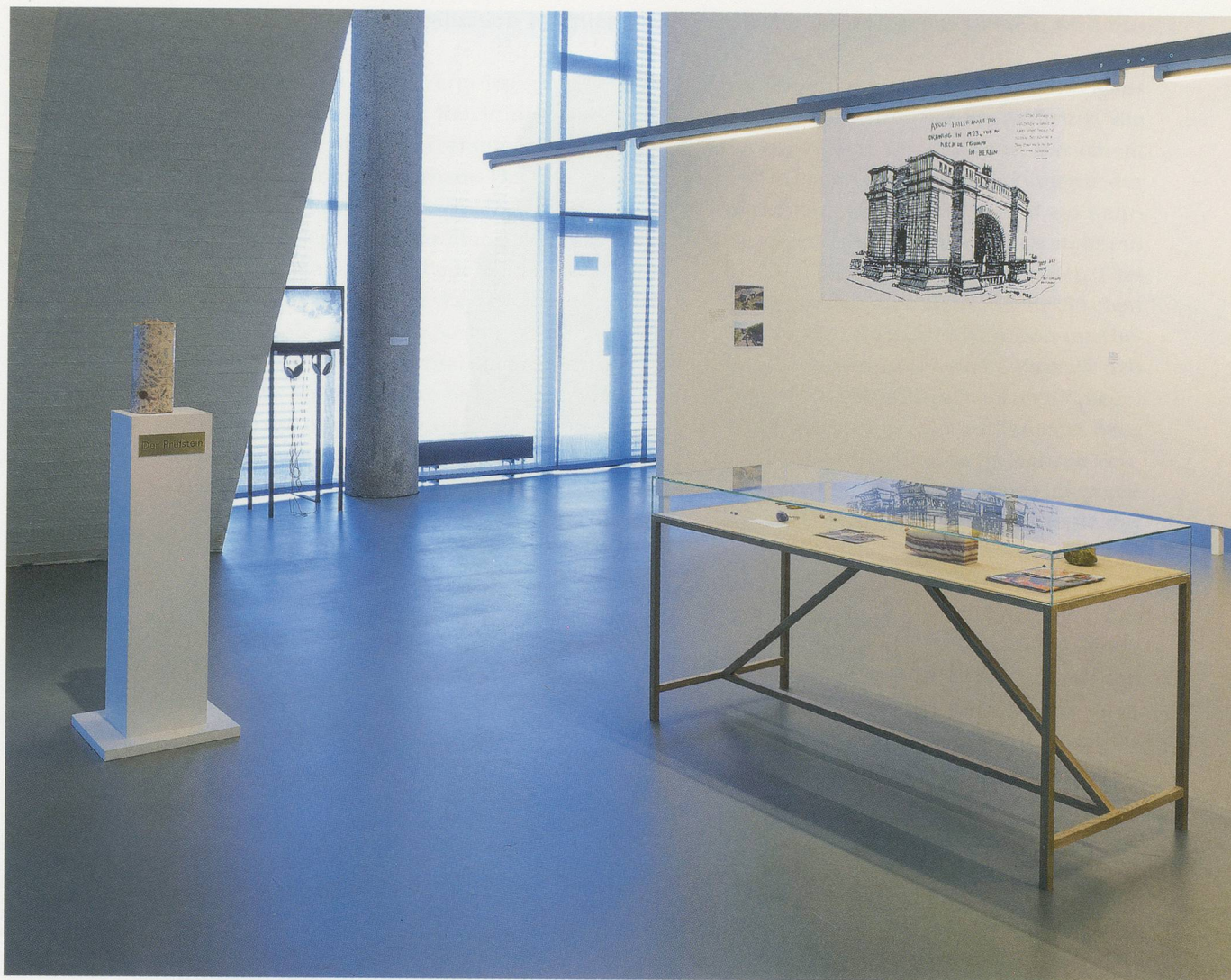
dern als quasi-subjektives Ding wiederverwertet, das uns anblickt und eine gemeinsame Geschichte enthüllt, die steigende Komplexität der Wechselbeziehungen, die unsere Form und unser Leben bedingen.

Obwohl sie sich aus dem Hintergrund lösen und als Figuren in den Vordergrund treten, bewahren sich Durhams Kunstrequisiten – ein Knopf, ein Blechstück, ein Tierschädel – eine irreduzible Alterität. Bei allem Humor lässt diese Alterität in Werken wie *THE ROAD NOT TAKEN* (Der nicht eingeschlagene Weg, 2007) und *MULHOLLAND DRIVE* (2007) auch unheimliche Effekte aufblitzen. Was wir als unheimlich empfinden, definieren kulturelle Grenzen – die Unterscheidung in organisch und unorganisch, lebendig und tot, Traum und Wirklichkeit. Werden die säuberlich gezogenen Grenzen überschritten – Tote erwachen zu neuem Leben, Objekte zeigen subjektähnliche Eigenschaften, geheime Gedanken und Wünsche nehmen materielle Gestalt an –, kommt es zur Wahrnehmung des Unheimlichen. Das Unheimliche ist eine Kippfigur, ein Wechselbild. Auf den zweiten, genaueren Blick erweist es sich fast immer als Witz: Es spricht mit grosser Leichtigkeit und verwickelt uns in ein Spiel der Gleichheit und Differenz, des Anthropomorphismus und nichtmenschlicher Morphologien.

Das Unheimliche bleibt in Durhams Werken ein vorbeihuschender Effekt, als hätte man es nur aus dem Augenwinkel wahrgenommen: Hat das Rohr mich angestarrt? Hat es sich vielleicht sogar bewegt? Zuweilen kippt das Bild in totalen Horror um, gleich einem parodistischen Spiegel, etwa wenn in *PIERRE SUR COTON* (Stein auf Baumwolle, 2000) und in *FIN DE LA SEMAINE* (Ende der Woche, 2005) Steine mit aufgemalten Gesichtern vom Himmel fallen und Spielzeug (ja womöglich sogar die Kinder selbst) zerschmettern. Durhams Kunst bewohnt ein Reich mimetischer Spannungen, Phantasmen und Inversionen in den Grenzregionen um Kategorien, Normen und soziale Bindungen. In diesem Reich lässt sich nicht exakt bestimmen, was aktiv und was passiv ist. Werke, die in jene Zone fallen, die in der Animation als «Uncanny Valley» bezeichnet wird – einer angenäherten, aber nicht vollständigen Identität, wo tiefe Unsicherheit über die Ähnlichkeit oder Unähnlichkeit relativ zu einer normativen menschlichen Erscheinung herrscht –, machen deutlich, dass nicht nur der Müll uns als Zeuge der «Ordnung» der Gesellschaft ins Auge blickt, sondern die gesamte Schar der Monster, die unsere Zivilisation wachgerufen hat.

Durhams Monster wirken nie sehr gefährlich. Es handelt sich um Scheinmonster, die nachahmen, wie Monster erschaffen werden, nur um ebendiese mimetische Ökonomie zu negieren und zu überwinden. Das veranschaulicht vor allem Durhams «Anti-Architektur», seine anti-monumentale, anti-figurative Anti-Mimesis, die vielleicht offenkundigste Manifestation von «Negativität» in seinem Œuvre, weil sie praktisch den gesamten Kanon dessen, was als kultureller Höhepunkt oder «grosse Kunst» gilt, verwirft. Für Durham verkörpert Architektur das, was er den «Zivilisationskomplex» nennt, ein Phänomen, das er häufig mit der Geburt des «Glaubens» verbindet. Er dekonstruiert die Machtsymbolik der Architektur, die im Stein das ideale «tote» Material erkennt, in das sie ihre Mythen einschreiben kann. Der Stein wird in der Architektur zur passiven Materie, die ausersehen ist, das Spiegelbild des reifizierten Glaubens als Emblem der Identität wiederzugeben, den Traum von der Ewigkeit, von einer reinen Substanz jenseits der Zeit, und daher verdammt ist, die Last der Signifikation der «Grossen Erzählungen» zu tragen.

Durhams jüngste Installation *THE MUSEUM OF STONE* (Museum der Steine, 2012) ist exemplarisch für diesen Ansatz. Das Kunst-Museum bringt die konventionellen Kategorien, Funktionen und Narrative der Museumspräsentation zum Verschwimmen, noch während sie sich all ihrer Codes bedient. Museen sind Formationen des Zivilisationskomplexes: Mau-



JIMMIE DURHAM, *MUSEUM OF STONE*, 2012, installation view /
MUSEUM DER STEINE, Installationsansicht.

soleen, in denen die Zeit stillsteht. Eine Fotoserie im *MUSEUM OF STONE* zeigt Steine als Touristen. In zwei Vitrinen wurden Steine nach Grösse oder Form klassifiziert und mit Personennamen versehen. Andere Steine haben keinen Sinn für Werte – Diamanten enden auf einem Sägeblatt. The Museum of Stone stellt durch solche Übertretungen die wissenschaftliche Unterscheidung zwischen objektiv und subjektiv infrage und entlarvt die Willkürlichkeit unter der Oberfläche einer reifizierten Ordnung, die den Stein als Zeichen der Objektivität instrumentalisiert. Man kann sich, wenn man Durhams «Ordnung der Dinge» betrachtet, ein Lachen nicht verkneifen. Doch was uns im Gelächter entgegenblickt, ist einzig das Ausmass des Glaubens, den wir in die Institution des Museums als Teil der universalen Grenzziehungs-



maschinerie unserer Zivilisation investieren. Viel mehr als ein verlegenes Lächeln wird uns kaum gelingen.

Ein Exponat – die Vergrößerung der Skizze eines überdimensionalen Triumphbogens für das Tausendjährige Reich, die Adolf Hitler zugeschrieben wird – treibt die Kritik, die The Museum of Stone formuliert, noch einen Schritt weiter. Die Zeichnung ist mit einem Zitat des Führers in Durhams Handschrift versehen: «Aber die grossen Kulturdokumente der Menschheit aus Granit und Marmor stehen seit Jahrtausenden. Und sie allein sind ein wahrhaft ruhender Pol in der Flut all der anderen Erscheinungen.» Nicht weit entfernt steht ein Stück Beton auf einem Podest. Das zylindrische Objekt, Kern eines Bohrlochs, trägt den Titel DER PRÜFSTEIN (2012). Es konkretisiert also jenes Ereignis, das alles menschliche Streben auf die Probe stellt. Der Stein prüft uns. Damit verlassen wir den Raum der Negation und betreten ein anderes, wahrhaft universales Kontinuum. Das bedeutet jedoch nicht, dass wir den Raum der Spiegeleffekte hinter uns gelassen haben. Das Werk hält uns weiter einen Spiegel vor, nur ist der Zivilisationskomplex nicht länger das narzisstische Mass und Zentrum aller Dinge. Der Spiegel dehnt sich, um alles zu fassen: Die Wechselverbindungen vermehren sich, nicht zur Bestätigung einer Identität, sondern zur Öffnung des mimetischen Felds für einen Pluralismus des Materials, der Naturgeschichten, an denen wir alle mitwirken – anstelle des endlosen, postmodernen Spiels der Signifikationen.

Trennlinien und Grenzen sind Gebilde des Glaubens, der Phantasmen, die Monster gebären, des Rassismus, der völkermörderischen Eroberungsmythen und der Heldensagen des technisch-wissenschaftlichen Fortschritts. Der Künstler ersetzt sie durch eine Welt mimetischer Kontinuen und irreduzibler, dabei aber höchst instabiler Alteritäten. Er hinterfragt die Geschichte der Natur und des Menschen auf materieller und geistiger Ebene, ohne sie in separate Kategorien aufzuteilen, denn sie ist ihm ein universales Feld von Begegnungen, das sich nicht ab- und umgrenzen lässt. Durham entdeckt Ähnlichkeiten, Entsprechungen und Unterschiede entlang eines Kontinuums der Materie, innerhalb dessen Dinge verschiedenen Skalen und Zeiten zugeordnet sind, manche stabil und dauerhaft, andere pures Ereignis. Doch «nichts ist inaktiv».¹⁾ Anstatt einem absoluten Positiven entgegengesetzt zu sein, wird die Negativität in diesem Kontinuum von nicht vorhersehbaren Bewegungen in und zwischen allen materiellen Dingen konstituiert. «They almost fit» – Durham benutzte diesen Satz als Titel für Assemblagen, in denen er Fundobjekte unterschiedlicher Grösse, Beschaffenheit und Herkunft mit Gedichten, Erklärungen und persönlichen Anmerkungen kombiniert. Fast, aber nie ganz – denn die Geschichte der Alterität liegt stets in den Rissen, Spalten, Bruchstellen verborgen.

(Übersetzung: Bernhard Geyer)

1) Jimmie Durham, zitiert nach Laurence Bossé und Julia Garimorth, «Interview with Jimmie Durham» in *Jimmie Durham: Pierres rejetées/Rejected Stones*, hrsg. von Fabrice Hergott, Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 2009, S. 15.

JIMMIE DURHAM, CONTEMPORARY GARGOYLE FOR HOME OR OFFICE, 2007,
mixed media, 78 3/4 x 7 7/8 x 7 7/8" / ZEITGENÖSSISCHER WASSERSPEIER FÜR HEIM ODER BÜRO,
verschiedene Materialien, 200 x 20 x 20 cm.

JESSICA L. HORTON

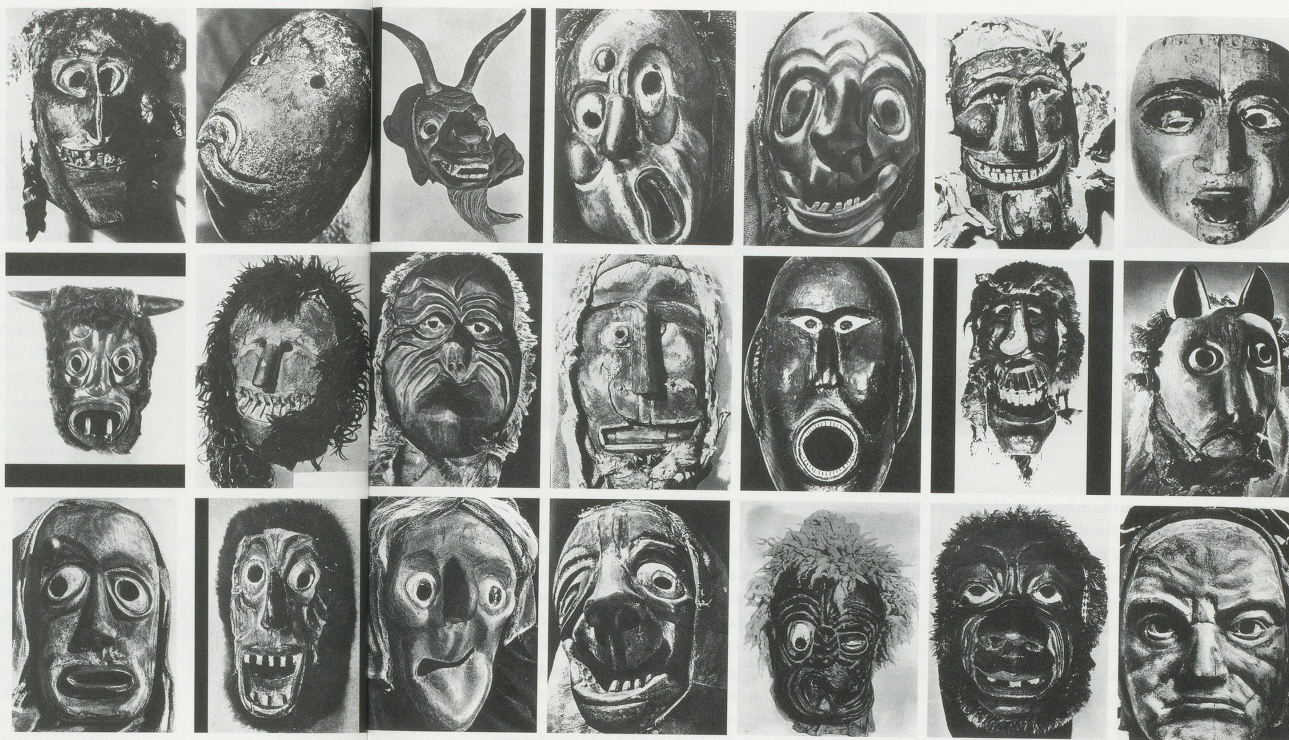
Study It Lightly

In 2002, in the countryside near his studio in Rome, American-born artist Jimmie Durham filmed a parody of a spaghetti western. The thirteen-minute video, *LA POURSUITE DU BONHEUR* (The Pursuit of Happiness, 2003), introduces viewers via French subtitles to Joe Hill, an “American Indian artist, probably of Shoshone or Paiute origin,” living somewhere in the western United States. Accompanied by a wordless sound track, our hero (played by Albanian artist Anri Sala) strides across garbage-strewn fields and highways, collecting roadkill, discarded plastic, and other detritus. He turns these into bad collages, which he exhibits at an anonymous gallery for an audience of cowboys-turned-art-collectors, whereupon he pockets a wad of cash, sets his dilapidated trailer on fire, and boards a flight to France. A shot of the airplane disappearing into a blue sky acts as the punch line to a sardonic, anti-nationalist joke: “Life, liberty, and

JESSICA L. HORTON is a Wyeth Fellow at the Center for Advanced Study in the Visual Arts, National Gallery of Art, Washington DC, where her research focuses on intersections among indigenous, modern, and contemporary art.

the pursuit of happiness,” the tri-part promise of the US Declaration of Independence, are realized only in an act of emigration.

However, *LA POURSUITE* refuses to stop at “the end” (of the movie, the journey, the joke). The credits roll across an outdoor gathering at a French café—an Italian restaurant supplies the stand-in—where a beret-clad Durham sits talking over espresso with Sala and friends. The romantic distance of a 1960s Sergio Leone film gives way to the self-reflexive diegesis of another genre of the decade, cinéma vé-



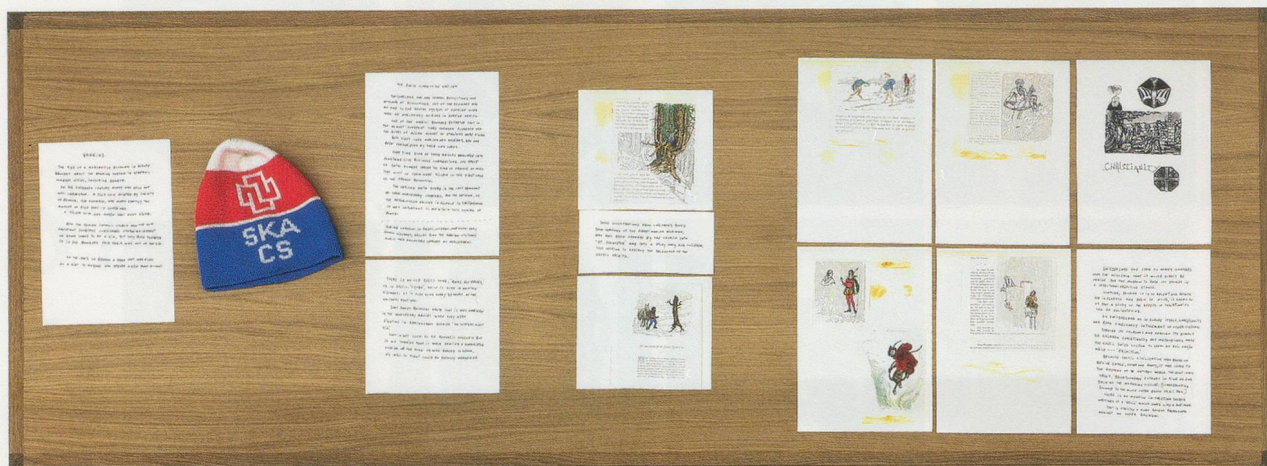
JIMMIE DURHAM, MAQUETTE FOR A MUSEUM OF SWITZERLAND, 2011, detail, Swiss masks /
MODELL FÜR EIN MUSEUM DER SCHWEIZ, Ausschnitt, Schweizer Masken.

rité. The postscript recalls a café scene from Victor Morin and Jean Rouch’s experimental documentary, *Chronique d’un été* (Chronicle of a Summer, 1960), in which Morin sits with his cast at Totem, the restaurant of the colonial Musée de l’Homme in Paris: Marceline, a Holocaust survivor, Landry, a student from Côte d’Ivoire, and other leftist intellectuals discuss the anticolonial war in Algeria, decolonization in the Congo, and painful memories of Auschwitz. Ostensibly an ethnographic account of Paris at a historical juncture, *Chronique’s* self-reflexivity and heterogene-

ity have led to its reputation as a nascent poststructuralist challenge to anthropology’s very presumption to fix some discrete, external object of study. Detached from land and kin, the itinerant “tribe” explored on screen emerges from the colonial violence wrought by modern nations. *Chronique* turns the ethnographic lens back upon Europe, revealing that its “others” are already present at the café table.

Forty-two years later, *Chronique’s* lessons haunt *LA POURSUITE’s* coda. In such revelatory moments, Durham’s artistic practice both echoes and transcends

JIMMIE DURHAM, MAQUETTE FOR A MUSEUM OF SWITZERLAND, 2011,
 details, MODELL FÜR EIN MUSEUM DER SCHWEIZ, Details.

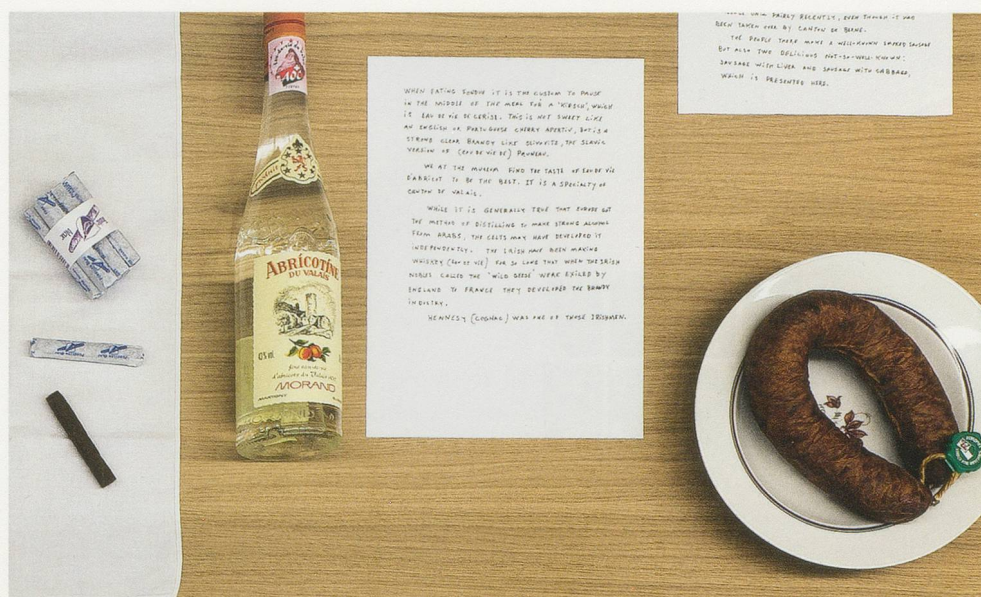


his activist past. In the 1970s, Durham was director of the International Treaty Council for the American Indian Movement, where he fought to secure representation for stateless indigenous peoples at the United Nations. Although he resigned in disillusionment in 1979, his subsequent texts, sculptures, videos, and performances reveal a persistent concern with the survival and regeneration of communal forms amid the displacements endemic to modernity. In particular, since he moved to Europe in 1994, Durham has assumed the role of an idiosyncratic ethnographer in the tradition of Rouch and Morin, setting out to study nations “anthropologically ... as something that happened.”¹⁾

Nations, the building blocks of our contemporary geopolitical order, appear in Durham’s work as only one category among many historically contingent orders of communal and intellectual life. Throughout his projects on the continent he calls “Eurasia,” indigenous and vernacular material cultures interrupt the apparent uniformity of nations, predating, persisting within, and migrating across their borders. As Durham explains, “I have been trying to imagine a way of thinking about our situation away from the vocabulary and ensuing mindset that nations have set so heavily upon the world.”²⁾ He elaborates, “I

wish only to find ways to think differently ... something where we would not speak (and not not-speak) to power. Study it lightly with only the idea that it happens and must be avoided.”³⁾ If Durham’s activism was oppositional, fostering indigenous struggles *against* nations, it was an approach that risked reifying the power that nations wield over collective identification. Investigating nations “anthropologically,” on the other hand, can have the effect of mapping their limits, opening up routes of avoidance and calling attention to both historical and imaginative alternatives.

This tactic is apparent in *MAQUETTE FOR A MUSEUM OF SWITZERLAND* (2011), which is built around the disassembly of a work of traditional anthropology. Durham came across a book containing black-and-white plates of Swiss peasants’ masks while studying at the Ecole des Beaux-Arts in Geneva in the 1960s. The masks, as the artist’s own handwritten label explains, “bring forth something ... hidden”: the material-spiritual culture of a civilization that predates European nations. Released from their binding, enlarged, and hung in rows on white walls, the masks grimace and smirk over the vitrines of texts and objects that Durham has placed below, like disbelieving members of a jury surveying the evi-



dence. Among the curiosities they witness are notes on banking and watchmaking, a sausage from Canton de Vaud, Brissago tobacco, a bottle of apricot liqueur from Canton de Valais, and illustrations from Swiss children's books depicting the antics of a Celtic spirit of the forest, or "wild man." Penned with visible corrections in Durham's uneven hand, texts survey the available histories of these local and imported goods while taking frequent detours from the "objective stance" that the museum-in-the-making recommends: "[The Celts] knew that dragons, uncontrollable beasts, lurk in the caves of our minds; waiting to devour innocence (and possibly to reveal treasures)"; "Christianity has methodically made the Celtic Swiss custom to seem as evil and/or naïve—'primitive.'" No singular image of Switzerland emerges from the charming, violent miscellany of objects and words. MAQUETTE's unpolished proposal for a national museum paradoxically absents a legitimating discourse of national identity (although its effects are among the evidence). Freed of this paternalistic power, the larger-than-life masks attest to the persistence of older communal forms and resume their capacity to relate, judge, and defect.

In other works, Durham plays with geopolitical relationships between centers and margins, modestly

marking numerous "centers of the world" with sticks found during his Eurasian travels. In *THE CENTER OF THE WORLD AT CHALMA* (1997), exhibited at the Museum of Contemporary Art in Pori, Finland, the artist presented a six-and-a-half-foot-tall map of the globe overlaid with a handy albeit rather crooked line in black ink, connecting the museum to the eponymous village a continent away. An accompanying panel featured Durham's handwritten text:

There is a spring and an ahuehuete tree that mark the center of the world. They are near the village of Chalma, in the state of Morelos in the southern part of North America. Everyone should make a pilgrimage to the sacred tree, but those who become discouraged and give up along the way are turned to stone.

On the chance that there should be lost souls which might recover themselves upon arrival at the tree, we are asked when on the pilgrimage to kick stones in the direction of Chalma.

A truckload of softball-size stones punctuated the floor of the museum and spilled into the bathrooms, gift store, and sidewalks outside. Visitors were invited to kick the stones along the "suggested route." Like mask-making in Switzerland, the custom of pilgrimage to Chalma predates the arrival of Spaniards, Christianity, and Mexican nationhood. Its cultural significance may have seemed far removed from the



JIMMIE DURHAM, MAQUETTE FOR A MUSEUM OF SWITZERLAND, 2011, installation views /
 MODELL FÜR EIN MUSEUM DER SCHWEIZ, Installationsansichten.

lives of those who stood in the museum. Yet by insisting matter of factly that Chalma is “the center of the world,” Durham wrote that particularity into a continuous, shared geography. We (itinerant art audiences) were asked to pause on our self-important journeys and let someone else’s center be valid, make demands, and reorient us.

As is often the case in Durham’s recent work, substratum provided the vehicle for shifting attention. Stone, a material indigenous to every place on earth, is not just the inert foundation of cathedrals and parliaments. It comes already storied: a petrified soul sidetracked on the way to Chalma, a celestial marker in the patterns of Stonehenge, a witness to the shifting map of communities before, inside of, and across nations.

Stone is just one of many modest, overlooked materials to which Durham draws our attention, revealing it to be an unexpected repository of knowledge. In the artist’s book *Stone Heart* (2001), created during a residency in Kitakyushu, Japan, Durham tells the story of the chinquapin trees that grew in the forests of Arkansas, where he was born. He explains,

About forty years ago the Chenqapin [sic] trees began to die because of a disease. I had a feeling that the disease was a version of the disease that had killed absolutely all the native Chestnut trees in North America one hundred years earlier. I thought about telling some scientists or some state agency, but white Americans really do not seem to know that there is such a thing as a Chenqapin. (Anyway, I didn’t know any scientists.)

When I arrived in Kitakyushu I read that Chenqapins were a staple food in the Japanese diet of three thousand years ago.

Even if we have no more Chenqapins, maybe the forests of Japan will keep them.⁴⁾

Diseased trees recall the epidemics that destroyed many indigenous communities across the Americas following the arrival of European colonizers. Durham’s chance discovery of chinquapins in Japan raises the possibility of a transoceanic relationship that nurtures survival and growth rather than annihilation. He augments the passage in the book with Native American and Japanese food recipes, photographs of stone lanterns taken from tourist brochures, and, more ominously, a map of Kitakyushu-based Yawata Works, manufacturer of oil-field pipes like those Durham claims to have sold when working in Texas “a long time ago.”⁵⁾ Distinct identities open up, for better or for worse, as resemblances among sites inside the US, Japan, and elsewhere accumulate across the pages.

As Durham redraws the maps of communities, he also tampers with their constituents. When endangered chinquapins crop up in a Japanese forest or petrified souls tumble across the floor in Finland, they invite alliances between people and things that transcend the exclusivity of national citizenship. By rerouting indigenous materials and ideas through sites in Eurasia, Durham posits their survival and regeneration as a matter of common, global concern. His creative investigations of communal forms invite a politics of mutual recognition and a radically open membership.

1) Jimmie Durham, e-mail to the author, November 8, 2012.

2) Jimmie Durham, “Against Internationalism,” *Third Text*, vol. 27, no. 1 (January 2013), p. 31.

3) Durham, e-mail to the author, November 10, 2012.

4) Jimmie Durham, *Stone Heart* (Kitakyushu, Japan: Center for Contemporary Art, Kitakyushu, 2001), n.p.

5) Ibid, n.p.

JESSICA L. HORTON

Behutsam Herangehen

Im Jahr 2002 drehte der in Amerika geborene Künstler Jimmie Durham auf dem Land, unweit seines Ateliers in Rom, eine Spaghetti-Western-Parodie. Das dreizehn Minuten lange Video, *LA POURSUITE DU BONHEUR* (Das Streben nach Glückseligkeit, 2003), macht die Zuschauer in französischen Untertiteln mit Joe Hill bekannt, einem irgendwo im Westen der USA lebenden «indianischen Künstler, wahrscheinlich schoschonischer oder pajutischer Abstammung». Zu den Klängen eines wortlosen Soundtracks schreitet unser Held (verkörpert vom albanischen Künstler Anri Sala) über müllübersäte Felder, Plätze und Landstrassen und sammelt überfahrene Tiere, weggeworfene Plastikteile und anderen Abfall ein. Seine Ausbeute verarbeitet er zu miserablen Collagen, die er in einer namenlosen Galerie ausstellt,

JESSICA L. HORTON ist Wyeth Fellow am Center for Advanced Study in Visual Arts der National Gallery of Art in Washington. Ihre Forschungen gelten den Schnittstellen von indigener, moderner und zeitgenössischer Kunst.

deren Publikum aus zu Kunstsammlern mutierten Cowboys besteht. Daraufhin steckt er ein Bündel Banknoten ein, setzt seinen maroden Wohnwagen in Brand und besteigt ein Flugzeug nach Frankreich. Die Aufnahme des in den blauen Himmel entschwindenden Flugzeugs wirkt wie die Pointe eines bitterbösen antinationalistischen Witzes: «Leben, Freiheit und das Streben nach Glückseligkeit», das dreifache Versprechen der Unabhängigkeitserklärung der USA wird erst im Akt der Auswanderung eingelöst.

LA POURSUITE weigert sich jedoch, «am Ende» (des Films, der Reise, des Witzes) aufzuhören. Der Abspann gleitet über ein Treffen von Leuten vor einem französischen Bistro – ein italienisches Restaurant musste als Double dafür herhalten. Mit Béret auf dem Kopf sitzt Durham beim Espresso und diskutiert mit Sala und Freunden. Die romantische Distanz eines Sergio-Leone-Films aus den 60er-Jahren weicht plötzlich der kritisch reflektierten Handlung eines anderen Genres jener Zeit, des *Cinéma vérité*. Der Nachspann erinnert an eine Cafészene aus dem



JIMMIE DURHAM, *LA POURSUITE DU BONHEUR*, 2003, video still /
DAS STREBEN NACH GLÜCKSELIGKEIT, Videostill.

experimentellen Dokumentarfilm *Chronique d'un été* (Chronik eines Sommers, 1960) von Victor Morin und Jean Rouch: Morin sitzt dort mit seinem Ensemble im Totem, dem Restaurant des kolonialzeitlichen Pariser Musée de l'Homme. Marceline, eine Holocaust-Überlebende, Landry, Student von der Elfenbeinküste, und weitere Linksintellektuelle diskutieren über den Algerienkrieg, die Entkolonialisierung im Kongo und schmerzhaftes Erinnerungen an Auschwitz. Trotz der anscheinend rein ethnologischen Beschreibung der Situation in Paris zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt haben die kritische Reflexion und Heterogenität des Films ihm den Ruf eingetragen, eine neue poststrukturalistische Kriegserklärung an die Anthropologie darzustellen, namentlich an deren anmassende Behauptung, über einen klar definierten, objektiven Untersuchungsgegenstand ausserhalb ihrer selbst zu verfügen. Der auf der Leinwand untersuchte, von Heimat und Familie getrennte, nomadische «Stamm» ist ein unmittelbares Resultat der von den modernen Nationen ausge-

übten kolonialen Gewalt. *Chronique* wendet die ethnologische Linse zurück auf Europa und zeigt uns, dass die «Anderen» bereits in unseren Strassencafés sitzen.

Vierzig Jahre danach spuken die Lektionen, die *Chronique* uns lehrte, im Abspann von *LA POURSUITE* herum. In solch aufschlussreichen Momenten widerspiegelt Durhams Kunst seine Vergangenheit als politischer Aktivist und überwindet diese zugleich. In den 70er-Jahren war Durham Direktor des International Treaty Council for the American Indian Movement und setzte sich dafür ein, dass die staatenlosen indigenen Völker in der UNO vertreten sein sollten. Obwohl er 1979 desillusioniert zurücktrat, verraten seine späteren Texte, Skulpturen, Videos und Performanceauftritte seine nach wie vor andauernde Sorge um das Überleben und die Erneuerung gemeinschaftlicher Lebensformen inmitten der im modernen Leben um sich greifenden Entwurzelung. Insbesondere seit seiner Übersiedlung nach Europa im Jahr 1994 ist Durham in die Rolle eines idiosyn-



JIMMIE DURHAM, *GREEK FIRE*, 2012, rough olive root,
69 x 102 1/4 x 90 1/2" / GRIECHISCHES FEUER,
Olivenholz-Wurzel, 175 x 260 x 230 cm.

kratischen ethnologischen Beobachters in der Tradition von Rouch und Morin geschlüpft und hat begonnen, Nationen «anthropologisch ... wie etwas, was passiert ist»¹⁾ zu untersuchen.

Die Nationalstaaten, Bausteine unserer heutigen politischen Weltordnung, erscheinen in Durhams Werk lediglich als eine Kategorie neben vielen anderen, auf historischen Zufällen beruhenden Strukturen unseres gemeinschaftlichen und intellektuellen Lebens. In all seinen Projekten auf dem Kontinent, den er «Eurasien» nennt, stören indigene und lokal verwurzelte materielle Kulturen die scheinbare Gleichförmigkeit der Nationen, denen sie vorausgingen, innerhalb derer sie fortbestehen und die Landesgrenzen überschreitend weiterwandern. Wie Durham erklärt: «Ich habe nach einem Weg gesucht, wie man über unsere Situation nachdenken könnte – abseits des von den Nationalstaaten so rücksichtslos auf die Welt losgelassenen Vokabulars und der daraus resultierenden Mentalität.»²⁾ Und weiter: «Ich möchte lediglich Wege finden, anders zu denken ..., um die Macht nicht anzusprechen (und auch nicht bewusst nicht anzusprechen). Behutsam herangehen, jedoch im Bewusstsein, dass dies jederzeit geschehen kann und vermieden werden muss.»³⁾ Solange Durhams politisches Engagement oppositionell war und den Kampf indigener Bevölkerungsgruppen gegen den Nationalstaat unterstützte, barg es auch die Gefahr, die Macht zu zementieren, die ein Staat über die Identifikation mit dem Kollektiv ausübt. Dagegen kann die «anthropologische» Untersuchung von Nationalstaaten deren Grenzen aufzeigen, mögliche Umgehungs-

wege eröffnen und auf historische oder auch phantastische Alternativen aufmerksam machen.

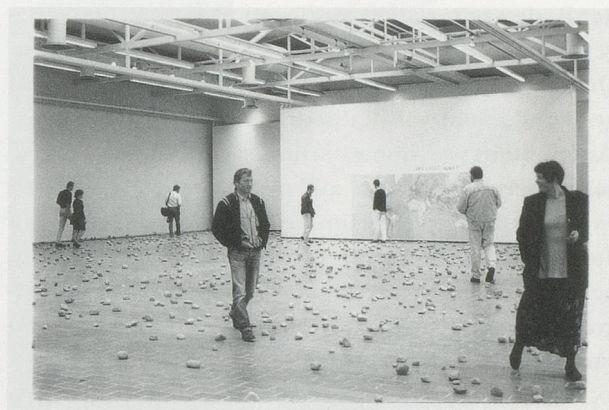
Diese Taktik ist in *MAQUETTE FOR A MUSEUM OF SWITZERLAND* (Modell für ein Museum der Schweiz, 2011) zu erkennen, ein Werk, das auf der Demontage einer klassisch anthropologischen Arbeit aufbaut. Als Durham in den 60er-Jahren an der Ecole des Beaux-Arts in Genf studierte, stiess er auf ein Buch mit schwarz-weißen Bildtafeln von traditionellen Schweizer Holzmasken. Die Masken, so erläuterte die vom Künstler von Hand beschriebene Etikette, «bringen etwas Verstecktes zum Vorschein»: die materiell-geistige Kultur einer Gesellschaft, die älter ist als die europäischen Nationalstaaten. Aus dem Buch befreit, vergrößert und in Reih und Glied an den weissen Wänden hängend, grinsen die Masken höhnisch über die von Durham aufgestellten Text- und Objektvitrinen hinweg und schneiden angesichts des vorgelegten Materials ihre Grimassen wie alles andere als überzeugte Geschworene. Zu den präsentierten Kuriositäten gehören Ausführungen über das Bankgeschäft und die Uhrmacherei, ein Waadtländer Saucisson, Tabak aus Brissago, eine Flasche Abri-cotine (Aprikosenlikör) aus dem Wallis und Bilder aus Schweizer Kinderbüchern, auf denen die Posen eines keltischen Waldgeistes oder «wildes Mannes» zu sehen sind. Texte mit sichtbaren Korrekturen in Durhams unruhiger Handschrift liefern den vorhandenen historischen Kontext zu diesen lokalen und importierten Waren, wobei sie häufig vom «objektiven Standpunkt» abweichen, den das noch in Entstehung begriffene Museum empfiehlt: «[Die Kelten]



JIMMIE DURHAM, *THE CENTER OF THE WORLD AT CHALMA*, 1997, *installation views* / *DER MITTELPUNKT DER ERDE IN CHALMA*, *Installationsansichten*.

wussten, dass in unseren verborgenen Hirnwindungen Drachen lauern, unbezähmbare Bestien, die nur darauf warten, die Unschuld zu verschlingen (und vielleicht Schätze zu enthüllen).» «Das Christentum hat das keltische Schweizer Brauchtum systematisch als böse und/oder naiv beziehungsweise «primitiv» dargestellt.» Das bezaubernde, leidenschaftliche Sammelsurium von Gegenständen und Texten ergibt kein unverwechselbares Bild der Schweiz. Das ungeschönte Projekt für ein Nationalmuseum, das MAQUETTE in den Raum stellt, verzichtet auf eine Diskussion der Legitimität nationaler Identität (obwohl sich deren Auswirkungen im ausgestellten Material abzeichnen). Befreit von dieser patriarchalen Macht bezeugen die überlebensgrossen Masken das Fortleben älterer Formen der Gemeinschaft und übernehmen deren Befugnis, Zusammenhänge herzustellen, zu urteilen und sich abzusetzen.

In anderen Arbeiten spielt Durham mit den geopolitischen Beziehungen zwischen Zentren und Peripherien und kennzeichnet zahlreiche «Mittelpunkte der Welt» diskret mit Stöcken, die er auf seinen Reisen durch Eurasien gefunden hat. In *THE CENTER OF THE WORLD AT CHALMA* (Der Mittelpunkt der Welt in Chalma, 1997), ausgestellt im Museum of Contemporary Art in Pori, Finnland, präsentierte der Künstler eine knapp zwei Meter hohe Weltkarte, über die sich eine schwungvolle, wenn auch etwas krumme, schwarze Tuschlinie zog, die das Museum mit dem gleichnamigen Dorf auf dem Nachbarkontinent verband. Auf einer Tafel daneben stand von Hand geschrieben Durhams Erläuterung:



Eine Quelle und ein Ahuehuete-Baum markieren den Mittelpunkt der Welt. Sie befinden sich in unmittelbarer Nähe des Dorfes Chalma im mexikanischen Bundesstaat Morelos im südlichen Nordamerika.

Jedermann sollte eine Pilgerfahrt zu dem heiligen Baum unternehmen, aber jene, die sich entmutigen lassen und unterwegs aufgeben, werden in Steine verwandelt.

Da es möglicherweise verlorene Seelen gibt, die errettet werden können, falls sie doch noch zum Baum gelangen, sind wir aufgefordert, auf unserem Pilgerpfad Steine per Fusstritt in Richtung Chalma zu befördern.

Eine Wagenladung softballgrosser Steine war auf den Boden des Museums gekippt worden und hatte sich bis in die Toiletten, den Geschenkshop und die Gehsteige rund ums Museum verteilt. Die Besucher wurden aufgefordert, die Steine per Fusstritt «der vorgeschlagenen Route entlang» weiterzubefördern. Wie die Maskenschnitzerei in der Schweiz geht auch der Brauch der Pilgerreise nach Chalma auf die Zeit

vor der Ankunft der Spanier, des Christentums und der Gründung des Staates Mexiko zurück. Für das Leben der Menschen im Museum schien der Brauch kaum noch von Bedeutung zu sein. Aber durch das nüchterne Bestehen darauf, dass Chalma «der Mittelpunkt der Welt» sei, machte Durham diesen besonderen Ort zum Bestandteil einer kontinuierlichen gemeinsamen Geographie. Wir (nomadischen Kunstbetrachter) waren gebeten, auf unseren selbstgefälligen Reisen innezuhalten und zuzulassen, dass der Mittelpunkt von jemand anderem Geltung erlangt, seine eigenen Ansprüche erhebt und uns eine Neuorientierung ermöglicht.

Wie so häufig in Durhams neueren Arbeiten ist der Boden unter unseren Füßen Anlass für die Verlagerung unserer Aufmerksamkeit. Stein, das an jedem Ort der Erde heimische Material, ist nicht nur träges Fundament von Kathedralen und Parlamentspalästen. Stein war immer schon sagenumwoben: eine versteinerte Seele, die auf dem Weg nach Chalma vom Weg abkam, ein Himmelszeichen im Raster von Stonehenge, ein Zeuge der in steter Veränderung begriffenen Landkarte von häufig nationenübergreifenden Gemeinschaften vor, in und jenseits von Nationalstaaten.

Stein ist nur eines von vielen bescheidenen, gern übersehenen Materialien, auf die Durham uns aufmerksam macht und dabei zeigt, welch unerwartetes Wissen darin verborgen ist. Im Künstlerbuch *Stone Heart* (Herz aus Stein, 2001), das er während eines Aufenthalts in Kitakyushu, Japan, gestaltete, erzählt Durham die Geschichte der Chinquapin-Bäume, die in den Wäldern Arkansas wuchsen, wo er geboren wurde. Er schreibt:

Vor etwa vierzig Jahren begannen die Chinquapin [sic] an einer Krankheit einzugehen. Ich hatte das Gefühl, diese Krankheit sei eine Variante der Seuche, die hundert Jahre zuvor alle einheimischen Kastanienbäume Nordamerikas dahingerafft hatte. Ich dachte daran, irgendwelche Wissenschaftler oder eine staatliche Behörde zu informieren, aber die weissen Amerikaner scheinen noch nie davon gehört zu haben, dass so etwas wie ein Chinquapin überhaupt existiert. (Im Übrigen kannte ich sowieso keine Wissenschaftler.) Als ich in Kitakyushu eintraf, las ich, dass Chinquapins vor dreihundert Jahren in Japan ein Grundnahrungsmittel gewesen waren.

Selbst wenn wir keine Chinquapins mehr haben, werden sie vielleicht in den Wäldern Japans überleben.⁴⁾

Erkrankte Bäume erinnern an die Epidemien, die nach der Ankunft der europäischen Eroberer viele indigene Gemeinschaften in ganz Amerika ausroteten. Durhams zufällige Entdeckung von Chinquapinbäumen in Japan bringt jedoch die Möglichkeit einer ozeanübergreifenden Verwandtschaft ins Spiel, die eher für Überleben und Wachstum spricht als fürs Aussterben. Er bereichert diese Passage in seinem Buch mit japanischen und indianischen Kochrezepten, Photographien von Steinlampen aus Reiseprospekten und, bedrohlicher, mit einer Karte der in Kitakyushu ansässigen Yawata-Stahlwerke, die Rohrleitungen zur Ölförderung herstellen, ähnlich den Rohren, die Durham «vor langer Zeit», als er noch in Texas arbeitete, verkauft haben will.⁵⁾ Es eröffnen sich verschiedene Identitäten mit all ihren Vor- und Nachteilen, während sich auf den Buchseiten immer mehr und grössere Ähnlichkeiten zwischen Orten in den USA, Japan und anderswo ansammeln.

Beim Nachzeichnen der Landkarten von Gemeinschaften verändert Durham auch einzelne Komponenten. Wenn in einem japanischen Wald gefährdete Chinquapins auftauchen oder in Finnland versteinerte Seelen über den Boden purzeln, legen sie Verbindungen zwischen Menschen und Dingen nahe, die den ausschliessenden Charakter von Staatszugehörigkeiten überschreiten. Indem er indigene Materialien und Vorstellungen über diverse Orte in Eurasien umleitet, macht er ihr Überleben und ihre Erneuerung zu einer Sache von allgemeinem, globalem Interesse. Durhams kreative Untersuchungen gemeinschaftlicher Lebensformen rufen nach einer Politik gegenseitiger Anerkennung und eines radikal offenen Miteinander.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

- 1) Jimmie Durham, E-Mail an die Autorin, 8. November 2012.
- 2) Jimmie Durham, «Against Internationalism», *Third Text*, Vol. 27, Nr. 1 (Januar 2013), S. 31.
- 3) Durham, E-Mail an die Autorin, 10. November 2012.
- 4) Jimmie Durham, *Stone Heart*, Center for Contemporary Art, Kitakyushu (Japan) 2001, unpaginiert.
- 5) Ebenda, unpaginiert.

JIMMIE DURHAM, "Wood Stone and Friends," 2012, exhibition view / Ausstellungsansicht.



EDITION FOR PARKETT 92

JIMMIE DURHAM

LOOK AHEAD, 2013

9 color silkscreen print, on Arches Velin 400 g/m²,
one leaf lasercut, 31 1/2 x 31 1/2".

Printed by Atelier für Siebdruck, Lorenz Boegli.

Ed. 35/XX, signed and numbered.

9-Farben-Siebdruck, auf Arches 400 Velin g/m²,
ein Blatt mit Laser ausgeschnitten, 80 x 80 cm.

Gedruckt von Atelier für Siebdruck, Lorenz Boegli.

Auflage 35/XX, signiert und nummeriert.



Εχουμε χρησιμοποιήσει ανθεκτικά υλικά για αυτό το έργο.
Ακόμα και έτσι αυτό θα χαθεί και θα ξεχασθεί

Nous avons utilisé des matériaux résistants pour cette oeuvre.
Même ainsi elle disparaîtra et sera oubliée.

We have used durable materials for this work.
Even so it will go away and be forgotten.



HELEN MARTEN, GEOLOGIC AMOUNTS OF SOBER TIME (MOZART DRUNKS), 2012, screen printed leather and ostrich fabric, lilac stained ash frames, prepared bottles, cement, $86 \frac{2}{3} \times 76 \frac{3}{4} \times 3 \frac{1}{4}$ / GEOLOGISCHE MENGEN NÜCHTERNER ZEIT (MOZARTBESOFFENE), siebbedrucktes Leder und Ostrich-Kunstleder, lila gebeizte Eschenrahmen, präparierte Flaschen, Zement, $220 \times 195 \times 8$ cm.
(ALL IMAGES COURTESY OF THE ARTIST, SADIE COLES HQ, LONDON; JOHANN KÖNIG GALERIE, BERLIN; GREENE NAFTALI, NY AND T293, ROME/NAPLES)



HELEN MARTEN

HELEN MARTEN, POSSIBLE STARCH, 2012, routed Formica, solid oak, ash, maple, lemon wood, walnut, sepili, cherrywood, spaghetti, Kay Bojesen monkeys, lathed, stainless steel pins, olive wood bowls, knotted string, 76 ³/₄ x 68 ¹/₈ x 1 ¹/₂" /
MÖGLICHE STÄRKE, gefrästes Formica, Eiche massiv, Esche, Ahorn, Zitronenholz, Nussbaum, Sepili, Kirschholz, Spaghetti, Kay Bojesen Affen, gedrehte Stahlbolzen, Olivenholz-Schalen, geknotete Schnüre, 195 x 173 x 4 cm.

Pictorial Lamination

BRIONY FER

Helen Marten's work looks lean and clean, but it isn't. There is the smooth, sheer line of laser-cut steel and the carefully crafted veneers of different woods in floorbound-looking-like-flat-pack sculptures. But then you notice all the stuff: the bits and pieces of packaging and food—both real and artificial—strewn about or dangling. There is always enough to mess it up, like the silicone that suggests gum sticking into the crevices around the edge of the large screen-printed pictures or the bottles of alcohol hanging from their bottom edge. There is something intoxicated and intoxicating about the cocktail of things—excessive, itty-bitty, wonky—on the walls and floors of her installations.

The lurching between the too much and the too little of the work balances precariously on a surprising but maybe necessarily tight network of errant and wayward and often comic signifiers. The discipline of it is all the more apparent given the skewed point of view. This is reminiscent of the imaginative place from which Rimbaud wrote his famous poem "Le Bateau ivre" (The Drunken Boat, 1871). He imagined a shipwreck as an active agent—the boat has a sense of or is its own "I," a "water-drunk carcass." (Even though Rimbaud had never seen the sea, he had evidently been drunk.) But in Marten's work, there is none of the blurriness created by Rimbaud's ecstatic language, but instead a pin-neat clarity and total fluency that is utterly persuasive as to the nature of its own absurdity. The liquor bottles at least obey the law of gravity and act as ballast to keep the pictorial elements in some kind of order.

Much of Marten's work is laser cut, incised, or inlaid in layers. When she draws, using a computer, graphic contours cut into and overlay each other too. More than a digital universe, Marten's surfaces are highly material and crafted—whether they are synthetic or natural. She often uses wood veneers as part of an iconography of dazed domesticity. It is as if Richard



BRIONY FER is professor of History of Art at University College London.

Artschwager's mutated but perfectly finished furniture met Patrick Caulfield's paintings and screen-prints of slightly naff Italian restaurants or a cigarette butt on a tiled floor. The art of the 1960s, though, with its flattening out and morphing of everyday objects, is markedly different from the hallucinatory turn taken in Marten's work, where consumption is compulsive but also riotous and euphoric.

In the series *GEOLOGIC AMOUNTS OF SOBER TIME (MOZART DRUNKS)* (2012), a schematic, caricatured head of Mozart is repeated as if it were an empty cipher of high culture or an abstract template. It is laid into a ground made up of different pale sections of screen-printed leather and exotic-sounding ostrich fabric (which is a kind of leatherette). Marten doesn't make paintings, but the work is intensely pictorial. So even the things that hang on the wall like paintings create their own image-world, rather than merely being "portraits" that resemble Mozart. The flatness finds its echo in *FALLING VERY DOWN (LOW PH CHEMIST)* (2012), which is made of different inset veneers in ash, walnut, maple oak, and cherry.

HELEN MARTEN, *GEOLOGIC AMOUNTS OF SOBER TIME (MOZART DRUNKS)*, 2012, detail / *GEOLOGISCHE MENGEN NÜCHTERNER ZEIT (MOZARTBESOFFENE)*, Detail.

HELEN MARTEN, "Almost the exact shape of Florida," 2012, exhibition view / *Ausstellungsansicht, Kunsthalle Zürich.*





HELEN MARTEN, *LAZY CHIMNEY GIVE UP SMOKING ALCOHOL*, 2012, detail, riveted, corrugated steel, chipboard, veneered wood, jar lids, tea bags, bent wire, Herforder beer bottle caps, bronze nails, painted towel, fast food aluminum trays, sausage, Lycra underwear, olive can section, 157 1/2 x 43 1/2 x 35 1/2" / FAULER KAMIN GIB DAS RAUCHEN VON ALKOHOL AUF, Detail, genietet, gewellter Stahl, Spanplatten, furniertes Holz, Deckel, Teebeutel, gebogener Draht, Herforder Bierdeckel, Bronzenägeln, bemaltes Handtuch, Fastfood-Aluminiumbehälter, Wurst, Lycra-Unterwäsche, Teil einer Olivenbüchse, 400 x 110 x 90 cm.

Left / links: HELEN MARTEN, "Almost the exact shape of Florida," 2012, exhibition view / Ausstellungsansicht, Kunsthalle Zürich.

Marten's writing is brilliantly loquacious, as if overly full of words. She makes an allegory of the relationship between food and art that is entirely her own but also powerfully symptomatic of a whole culture. In her piece of writing *Plank Salad, muscular soup* (or, loosely, *what happens to image when substance goes on a diet?*), published to accompany her 2012 exhibition of the same name at Chisenhale Gallery in London, she keeps coming back to things you put in your mouth, including cigarettes, and the food and drink that you digest and shit out. She exaggerates rather than makes safe the kind of pictorial perversity and excess around food that Martin Kippenberger and Urs Fischer have celebrated. The sheer orality of the work is hard to marry with the nice sheer finish on those wood veneers, but it speaks to consumption in all its forms—of objects we desire in addition to items we eat. She knows very well that "food of course has cultural weight."¹ Rather than ponderous, food is heavy with all the

libidinal, psychic, and social anxieties and pleasures that attach to it. For example, you can't find a thinner sliver than the replicated labels attached to her *FALLING VERY DOWN* floor sculptures that contain nutritional information for a healthy lifestyle.

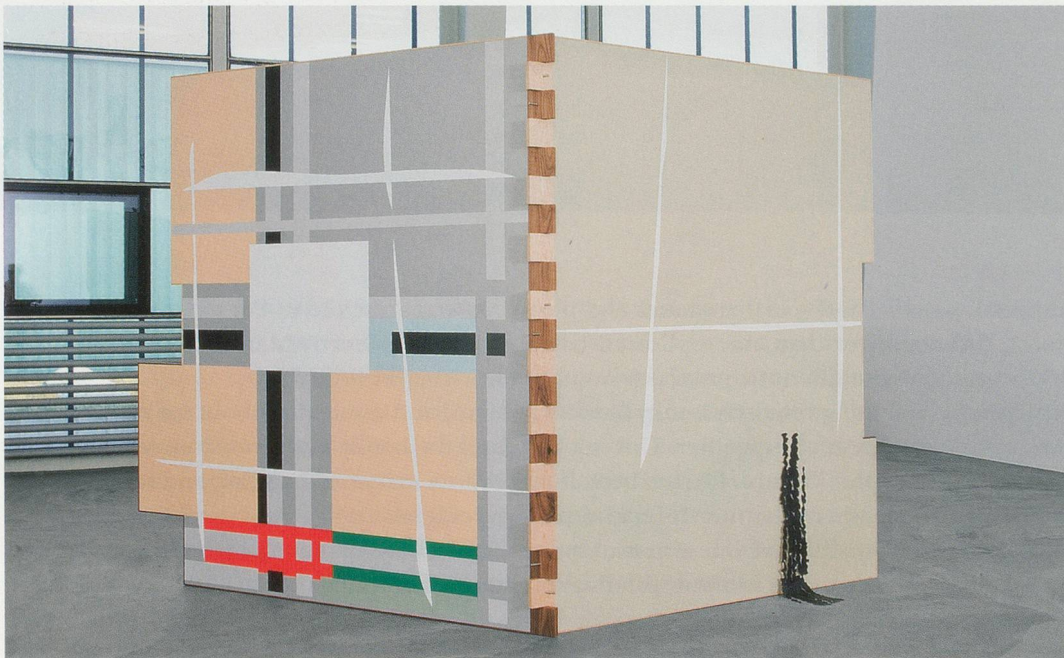
There is something intensely bodily but also awkward and disturbing about the work and the way it does and doesn't fit together. This is a body and the bodily understood under the conditions of a dysmorphic culture. Marten herself makes art a matter of "stuffing and starving," saying, "Digestion is where the transformative patterns emerge and we find ourselves impossibly hooked into a babyish algorithm of consumption."² An excess of material goes into it, but very little comes out; what does is often spindly thin, but excessive in its effects. It's like looking in a mirror and seeing things as their opposite. Is this an image that knows what it looks like (as a picture would) or doesn't really know what it looks like (more tentatively, like a doodle)?

Drawing is important not just because the work is graphic but also because, like a doodle, it's in the process of making itself. It relates to the graphic quality of cartoon animation. It turns out that animation is more important than the fact that Marten uses a computer to draw. Part of the absurdity of the work comes not from a surrealist imagination so much as the magic of animation, especially in its most antiquated forms. Again, it's often domestic. Chairs that stick out from a wall and droop suggest a sequence from an old Disney cartoon where the chairs start dancing.

In 1944, Russian filmmaker Sergei Eisenstein wrote about how much he loved Walt Disney's films, analyzing animation as the filmic form that most purely embodied the "animus" at the heart of the medium. The animator's always fluid, ever-mobile line of drawing makes something out of nothing by creating beings on the screen that do not exist. All this makes the work hallucinatory but also abstract. Animated cartoons are as close to abstraction as you often get in an image-world because they don't represent any external reality. Eisenstein saw in them how drawing, outside an object of representation, "is brought to life."³) Magically, the ecstatic, "animizing" effects of Disney's "living" drawings ascribed agency to inanimate things.

The clusters of keys and key rings that hang from the chairs in *TRADITIONAL TEACHERS OF ENGLISH GRAMMAR* (2012) act, Marten has suggested, a bit like switches. This is what Bruno Latour might refer to as a "mediator," an object that far from being passive and inanimate has its own agency.⁴) Eisenstein's example shows that one need not adopt an entirely

HELEN MARTEN, *WAYS TO INFLATE*, inlaid, routed Formica panels, maple, walnut, £1 coin, silver sports bag, mesh bag, chicken bones, soda cans, used toothbrushes, shampoo bottles, shells, empty perfume bottles, rubber tire print, parking ticket, lathed steel pins, panel 1: $82 \frac{5}{8} \times 76 \frac{3}{4} \times 2$ ", panel 2: $82 \frac{5}{8} \times 68 \frac{7}{8} \times 2$ " / *MÖGLICHKEITEN SICH AUFZUBLASEN*, eingelegte, gefräste Formica-Paneele, Ahorn, Nussbaum, 1£-Münze, silberne Sporttasche, Beutelnetz, Hühnerknochen, Getränkebüchsen, gebrauchte Zahnbürsten, Shampooflaschen, Muscheln, leere Parfumflaschen, Gummireifen-Abdruck, Parkschein, gedrehte Stahlbolzen, Paneel 1: 210 x 195 x 5,1 cm, Paneel 2: 210 x 175 x 5 cm.





HELEN MARTEN, *TRADITIONAL TEACHERS OF ENGLISH GRAMMAR*, 2012, powder coated laser-cut steel, car keys, bells, forged and welded rebar, 11 parts, dimensions variable / *TRADITIONELLE LEHRER FÜR ENGLISCHE GRAMMATIK*, pulverbeschichteter, lasergeschnittener Stahl, Autoschlüssel, Schellen, geschmiedete und geschweisste Armierungseisen, 11 Teile, Masse variabel.

anthropodecentric position to see that the things dispersed in Marten's installation are not objects but subjects; they are not animated by us but in relation to us, in a reciprocal relationship that breaks down oppositions between the animate and the inanimate, the active and passive, the human and nonhuman. You could say the same about zips, door handles, brackets, or much of the hardware she has used in her work over the last few years.

The laser-cut steel, the cutout quality, the flatness of the chairs: All these aspects certainly become uncannily animistic. In the 1960s, Max Kozloff wrote about the intensely bodily effects of lassitude, inertia, and fatigue created by Oldenburg's soft sculptures, but here everything that sticks out and droops is flat and hard.⁵⁾ The cut of the curve on a large wooden sculptural object like *ONE FOR A BIN, TWO FOR A BENCH: FRIEND, AMIGO, SPORT*, which stands in the round but with two flat sides, borrows the animated line of a spinning movement. In *POSSIBLE STARCH* (2012), bits of spaghetti have been draped over a cutout wooden screen of a shape that mimics long strands of pasta in its convoluted arabesques. In the libidinal mechanics of compulsion and consumption laid out here, everything is hard and everything oozes.

It is interesting that an artist of a generation that takes the computer entirely for granted thinks so intensely about layering. Her drawings on computer have a fluency of line, but also a certain kind of spatiality that extends to her entire installations and the way that they are built up with many subtle layers. The joins and joints, although very fine, become insistent. The layering of often strangely incongruent materials takes on its own life, quite disproportionate to the understated look of much of the work. But sometimes splits and fissures are made even more emphatic by being literally enlarged in abstract sections and planes. The idea of "lamina," or the thinnest possible layer of material, lends itself less to notions of assemblage and collage than to imagining an expanded form of drawing. And in Marten's work, lamination is more than a technique: It becomes a way of thinking as well as a method of making.

1) Helen Marten, *Plank Salad, muscular soup (or, loosely, what happens to image when substance goes on a diet?)* (London: Chisenhale Gallery, 2012), n.p.

2) Ibid.

3) Jay Leyda, ed., *Eisenstein on Disney* (Calcutta: Seagull Books, 1986), p. 43.

4) Bruno Latour (Jim Johnson), "Mixing Humans and Nonhumans Together: The Sociology of a Door-Closer," *Social Problems* 35, 1988, pp. 298–310.

5) Max Kozloff, "The Poetics of Softness" in *Renderings: Critical Essays on a Century of Modern Art* (London: Studio Vista, 1970), p. 233.

Bildhafte Laminierung

BRIONY FER

Helen Martens Kunst wirkt sauber und schlank, ist es jedoch nicht. Sicher fällt der Blick zunächst auf die glatte, reine Linie lasergeschnittenen Stahls oder auf die an Fertigbauelemente erinnernden Bodenskulpturen mit ihren sorgsam bearbeiteten Furnierplatten aus verschiedenen Hölzern. Doch dann bemerkt man den überall verstreuten oder aufgehängten Krimskrams: da ein Stück Verpackung und dort ein Lebensmittel, mal echt, mal künstlich. Es ist immer gerade so viel, um alles über den Haufen zu werfen, wie das Silikon in den grossen Siebdruckbildern, das den Eindruck erweckt, als hätte jemand Kaugummi in die schmalen Ritzen zwischen Bild und Rahmen gequetscht, oder die Flaschen, die an der unteren Rahmenleiste derselben Bilder hängen. Das Sammelsurium von Dingen an den Wänden und am Boden rund um Martens Installationen hat etwas Rauschhaftes und Berauschendes – masslos, winzig, taumelnd.

Das Schlingern zwischen zu viel und zu wenig hält sich in labilem Gleichgewicht auf einem überraschend – aber wohl notwendig – engmaschigen Netz aus erratischen, unberechenbaren, häufig komischen Zeichen und Symbolen. Durch den schiefen Blickwinkel tritt die strenge Disziplin der Arbeiten noch deutlicher hervor. Er erinnert an die imaginäre Perspektive, die Rimbaud in seinem berühmten Gedicht «Le Bateau ivre» (Das trunkene Schiff, 1871) wählte. Er macht ein Schiffswrack zum aktiven Protagonisten – das Schiff hat ein eigenes Bewusstsein: «Und ich, verstrickt, verloren ... des wassertrunkenen Rumpfes nimmt sich kein Schlepptau an.» (Auch wenn Rimbaud das Meer nie zu Gesicht bekommen hat, den Zustand des Betrunkenseins kannte er offensichtlich.) Martens Kunst hat jedoch nichts von der nebelhaften Unbestimmtheit, die durch Rimbauds ekstatische Sprache entsteht; stattdessen herrschen hier glasklare Deutlichkeit und absolute Souveränität, die auch angesichts ihrer Absurdität restlos überzeugen. Zumindest gehorchen die Spirituosenflaschen dem Gesetz der Schwerkraft und dienen als Ballast, der die bildhaften Elemente gewissermassen in Ordnung hält.

BRIONY FER ist Professorin für Kunstgeschichte am University College in London.

Viele von Martens Arbeiten sind lasergeschnitten, eingeritzt oder schichtweise eingelegt. Auch wenn sie mit dem Computer zeichnet, überschneiden und überlappen sich die gezeichneten Umrisse. Marten präsentiert uns jedoch keine digitale Welt, denn egal ob synthetische oder natürliche Materialien, die Oberflächen sind stets äusserst materialbetont und raffiniert bearbeitet. Häufig verwendet sie Holzfurnierplatten als Elemente einer Ikonographie dumpfer Häuslichkeit. Es ist, als seien Richard Artschwagers mutierten, aber perfekt verarbeiteten Möbel mit Patrick Caulfields Gemälden und Siebdrucken von leicht schrägen italienischen Restaurants oder Zigarettentummeln auf buntem Kachelboden zusammenge-stossen. Die Kunst der 60er-Jahre mit ihrer Verflachung und Verformung von Alltagsobjekten unterscheidet sich jedoch deutlich von der halluzinatorischen Wendung in Martens Werk, wo der Konsum zwar zwanghafte, aber auch aufrührerische und euphorische Züge hat.

In der Serie GEOLOGIC AMOUNTS OF SOBER TIME (MOZART DRUNKS) – Geologische Mengen nüchterner Zeit (Mozartbesoffene), 2012 – wird eine schematische Karikatur von Mozarts Kopf wie eine leere Chiffre oder eine abstrakte Schablone für hohe Kultiviertheit wiederholt. Sie ist in einen Hintergrund gefügt, der aus unterschiedlich blass eingefärbten Stellen besteht. Es handelt sich um im Siebdruckverfahren bedrucktes Leder und ein Material mit exotischem, nach Straussenleder klingendem Namen (Ostrich, eine Art Kunstleder). Marten malt nicht, aber ihre Arbeiten sind äusserst malerisch. So stellen selbst Werke, die



HELEN MARTEN, "Plank Salad," 2012/2013, exhibition view / Ausstellungsansicht, Chisenhale Gallery, London.

HELEN MARTEN, *FALLING VERY DOWN (LOW PH CHEMIST)*, 2012, cherrywood, stained oak, ash, walnut, maple, brown-green chipboard, Valchromat, sterling board, airbrushed folded steel, anatomical heart, black netting, cast latex hand, cigarette, braided silk friendship bracelet, silk sock, plastic cuttings, iced coffee, dish cloth, Swiss army knife, broken glass / SEHR HINUNTERFALLEN (NIEDRIG-PH-APOTHEKER), Kirschholz, gebeizte Eiche, Esche, Nussbaum, Ahorn, braun-grüne Spanplatte, Valchromat, Bauplatte, gespritzter, gefalteter Stahl, Herzmodell, schwarzes Netz, gegossene Latex-Hand, Zigarette, geflochtenes Seiden-Freundschaftsarmband, Seidensocke, Plastikausschnitte, Eiskaffee, Geschirrtuch, Schweizer Armeemesser, zerbrochenes Glas.



wie Gemälde an der Wand hängen, eine eigene Bildwelt dar und keinesfalls nur Porträts, die an Mozart erinnern. Die Zweidimensionalität wird in *FALLING VERY DOWN (LOW PH CHEMIST)* – Sehr hinunterfallen (Niedrig-PH-Apotheker), 2012 – erneut aufgenommen, es besteht aus verschiedenen eingelassenen Furnierholzelementen aus Esche, Nussbaum, Ahorn, Eiche und Kirschbaum.

Marten schreibt in einem brillant gesprächigen Stil, als sprudle sie nur so vor Worten. Sie formuliert ihr persönliches Gleichnis zur Beziehung zwischen Essen und Kunst, und es erweist sich sogleich als symptomatisch für eine ganze Kultur. In ihrem 2012 zur gleichnamigen Ausstellung in der Chisenhale Gallery in London erschienenen Text, *Plank Salad, muscular soup (or, loosely, what happens to image when substance goes on a diet?)* – Brettersalat, Muskelsuppe (oder, grob zusammengefasst, was geschieht mit dem Bild, wenn der Inhalt eine Diät macht?) –, kommt sie immer wieder auf Dinge zu sprechen, die man in den Mund steckt, darunter auch Zigaretten und das Essen und Trinken, das man verdaut und wieder hinausscheidet. Sie treibt die bildhafte Perversität und Masslosigkeit rund ums Essen, die schon ein Martin Kippenberger oder Urs Fischer zelebriert haben, noch wesentlich weiter. Der schiere orale Charakter ihres Werks ist schwer vereinbar mit dem feinen klaren Oberflächenglanz ihrer Furnierhölzer, aber er spricht den Konsum in all seinen Formen an – neben dem, was wir verzehren, auch den Konsum von begehrten Objekten. Es ist ihr vollkommen bewusst, dass «Essen natürlich kulturelles Gewicht hat».¹⁾ Nicht dass Lebensmittel besonders viel wiegen würden, aber sie sind schwer beladen mit all den libidinösen, psychischen und sozialen Freuden und Ängsten, die wir damit verbinden. So liessen sich beispielsweise keine dünneren Plättchen finden als die Etiketten-Imitate, die an ihren *FALLING VERY DOWN*-Bodenskulpturen angebracht sind und Ernährungshinweise für einen gesunden Lebensstil liefern.

Martens Werk und die Art und Weise, wie es sich zusammenfügt und dann wieder nicht, hat etwas extrem Körperhaftes, aber auch Verqueres und Verstörendes. Der Körper und das Körperliche werden hier unter den Bedingungen einer wahrnehmungsgestörten Gesellschaft betrachtet. Marten macht die Kunst selbst zu einer Sache des «Vollstopfens und Verhungerns»: «In der Verdauung zeigen sich die Muster der Transformation und wir sehen uns aufs Unerträglichste in einen kleinkindlichen Algorithmus des Konsums verstrickt.»²⁾ Übermässig viel Material geht hinein, aber nur sehr wenig kommt heraus; was herauskommt, ist oft spindeldürr, hat aber heftigste Auswirkungen. Es ist, als blicke man in einen Spiegel und sähe die Dinge als ihr verkehrtes Gegenstück. Weiss dieses Bild, wie es aussieht, oder weiss es nicht, wie es aussieht – ist es eher wie ein vollendetes Gemälde oder eher vorläufig, eine Kritzelei?



HELEN MARTEN, "Plank Salad," 2012/2013, exhibition view / Ausstellungsansicht, Chisenhale Gallery, London.

Zeichnen ist wichtig, nicht nur weil Martens Werk graphisch ist, sondern auch weil es wie eine Kritzelei im Begriff ist, sich selbst zu erschaffen. Es ist mit der graphischen Qualität der Trickfilmanimation verwandt. Und es stellt sich heraus, dass die Animation wichtiger ist als die Tatsache, dass Marten zum Zeichnen den Computer benutzt. Zum Teil ist die Absurdität der Arbeiten nicht der surrealistischen Phantasie der Künstlerin zu verdanken, sondern der Magie der Animation, insbesondere wenn sehr alte Formen der Animation ins Spiel kommen. Auch hier geht es oft um häusliche Motive. Stühle, die aus der Wand hervorstehen und durchhängen, erinnern an eine Sequenz aus einem alten Disney-Trickfilm, in dem die Stühle zu tanzen beginnen.

1944 schrieb der russische Filmemacher Sergei Eisenstein, wie sehr er die Filme von Walt Disney liebe, und bezeichnete den Trickfilm als die filmische Form, welche die innerste Seele des Mediums am reinsten verkörpere. Der stetig fließende, bewegliche Strich der Trickfilmzeichner lässt etwas aus dem Nichts entstehen, indem er auf der Leinwand Wesen erschafft, die nicht existieren. Das Werk täuscht die Sinne und ist zugleich abstrakt. Trickfilme kommen, wie das in der Welt der Bilder häufig der Fall ist, der Abstraktion so nah, weil sie nicht für eine äussere Realität stehen. Eisenstein erkannte, dass in ihnen die Zeichnung unabhängig von der Darstellung eines Objektes «zum Leben erwacht».³⁾ Die ekstatischen «Animations»-Effekte der «lebendigen» Disney-Zeichnungen verwandelten unbelebte Dinge auf magische Weise in aktive Handlungsträger.

Die Ansammlung von Schlüsseln und Schlüsselringen, die in *TRADITIONAL TEACHERS OF ENGLISH GRAMMAR* (Traditionelle Lehrer für englische Grammatik, 2012) an den Stühlen hängen, funktionieren, laut Marten, ein bisschen wie Schalter. Sie sind das, was Bruno Latour wohl als «Mediatoren» bezeichnen würde, Objekte, die alles andere als passiv und leblos sind, sondern über eine eigene Handlungsfähigkeit verfügen.⁴⁾ Das Beispiel von Eisenstein zeigt, dass man keine vollkommen anthropodezentrische Position einnehmen muss, um zu erkennen, dass die in Martens Installation verstreuten Dinge nicht Objekte, sondern Subjekte sind: Sie werden nicht durch uns belebt, aber durch das Verhältnis zu uns, durch eine gegenseitige Beziehung, welche die Gegensätze zwischen belebt und unbelebt, aktiv und passiv, menschlich und nicht-menschlich zum Einsturz bringt. Dasselbe liesse sich von Reissverschlüssen, Türgriffen, Klammern und einem grossen Teil der Hardware sagen, die sie in den letzten fünf Jahren in ihren Werken verwendet hat.

Der lasergeschnittene Stahl, das Ausgestanzte, die plattgedrückte Form der Stühle: All dies wirkt unheimlich animistisch. In den 60er-Jahren schrieb Max Kozloff über die starken körperlichen Müdigkeits-, Trägheits- und Schlappheitsgefühle, die Oldenburgs *Soft Sculptures* auslösten; hier ist jedoch alles Vorstehende und Durchhängende hart und platt.⁵⁾ Der Schnitt einer Kurve auf einem grossen plastischen Objekt aus Holz, *ONE FOR A BIN, TWO FOR A BENCH: FRIEND, AMIGO, SPORT* (Einer für einen Abfalleimer, zwei für eine Bank: Freund, Amigo, Sport, 2012), das vollplastisch im Raum steht, aber zwei flache Seiten hat, hat sich der lebendigen Umrisslinie eines Kreiselquerschnitts bemächtigt. In *POSSIBLE STARCH* (Mögliche Stärke, 2012), wurden Spaghetti über einen ausgesägten Wandschirm aus Holz drapiert, der seinerseits den gewundenen Arabesken langer Pastafäden nachempfunden ist. In der hier dargelegten, triebhaften Mechanik von Zwang und Konsum ist alles hart und alles trieft.

Es ist bemerkenswert, dass eine Künstlerin aus einer Generation, die ganz selbstverständlich mit dem Computer umgeht, so intensiv über das Phänomen der Schichtung nachdenkt. Der Strich in ihren Computerzeichnungen ist fliessend, hat aber auch eine gewisse Räumlichkeit, die sich in all ihren Installationen ebenfalls zeigt, auch in der Art, wie sie aufgebaut sind: in vielen feinen Schichten. Dabei liegt auf den Fugen und Gelenken trotz ihrer Feinheit ein gewisser Nachdruck. Die Schichtung der oft seltsam inkongruenten Materialien gewinnt ein Eigenleben, das in keinem Verhältnis zum oft betont unauffälligen Aussehen der meisten Werke steht. Manchmal werden die Spalten und Nahtstellen sogar noch betont, indem sie in abstrakten Ausschnitten und Flächen buchstäblich vergrössert werden. Die Idee der «Lamina», der dünnstmöglichen Gewebe- oder Materialschicht, bietet sich eher für eine erweiterte Form der Zeichnung an als für Assemblage und Collage. Und bei Marten ist das Laminieren mehr als eine Technik: Es ist Philosophie und Herstellungsweise zugleich.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Helen Marten, *Plank Salad, muscular soup (or, loosely, what happens to image when substance goes on a diet?)*, Chisenhale Gallery, London 2012, unpaginiert.

2) Ebenda.

3) Jay Leyda (Hg.), *Eisenstein on Disney*, Seagull Books, Calcutta 1986, S. 43.

4) Bruno Latour (Jim Johnson), «Mixing Humans and Nonhumans Together: The Sociology of a Door-Closer», *Social Problems* 35, 1988, S. 298–310.

5) Max Kozloff, «The Poetics of Softness», in *Renderings: Critical Essays on a Century of Modern Art*, Studio Vista, London 1970, S. 233.



HELEN MARTEN, ONE FOR A BIN, TWO FOR A BENCH: FRIEND, AMIGO, SPORT, 2012, rough sawn pine, maple, ash, cigarette packets, cast bronze, clout nails, hand embroidered pillow, twig, 98 1/2 x 51 1/4 x 21 2/3" / EINER FÜR EINEN ABFALLEIMER, ZWEI FÜR EINE BANK: FREUND, AMIGO, SPORT, grob gesägtes Pinienholz, Ahorn, Esche, Zigarettenschachteln, gegossene Bronze, Dachnägel, handgesticktes Kissen, Zweig, 250 x 130 x 55 cm.

Helen Marten

Below / unten:

URI ARAN, UNTITLED / OHNE TITEL, 2012, C-Print.

(COURTESY OF THE ARTIST, GAVIN BROWN'S
ENTERPRISE AND MOTHER'S TANKSTATION)

Right / rechts:

JORDAN WOLFSON, RASPBERRY POSER /

HIMBEER WICHTIGTUEER, 2012, digital video.

(COURTESY OF THE ARTIST AND T293)



Problem Cookies

HELEN MARTEN & JORDAN WOLFSON & URI ARAN

JORDAN WOLFSON: When I was a kid, my friends and I were into harassing people and causing trouble. We would ring people's doorbells and then hide, follow people in cars down dark roads... People would freak out, a little paranoid in this affluent town where everyone protects themselves and everything is usually so visible. We would do different things, just experiment to see people's reactions. I remember, as a kind of climax of all this, I decided that I was going to vandalize this statue of a Revolutionary War minuteman. The minutemen were soldiers during the Revolutionary War who would travel from town to town, relaying messages with updated information about the battles. I wondered what would be the worst thing I could write on the statue in order to properly vandalize it. It had to be an abstraction of vandalism, but

URI ARAN, artist, born Jerusalem, 1977, lives and works in New York. JORDAN WOLFSON, artist, born New York, 1980, lives and works in New York.

also something I would never be caught for—something so debased that the vandal would be unlocatable. So I wrote: "SEX ME!! FUCK ME, BITCH!!!"

HELEN MARTEN: Wow, how did you write it?

JW: With a white pen marker. It wasn't in an ordered sentence, but instead the words were distributed around the statue's face, torso, and legs.

HM: And what was the color of the statue?

JW: It was painted black, so it had to be completely repainted with thick oil paint. The vandalism was reported in the local newspapers. I remember reading something like, "There is an ongoing investigation by the state authorities, and we are very close to catching this vandal." I was really entertained, at least as much as a fourteen-year-old can be. I specifically remember thinking what a stupid thing to write, what a completely meaningless thing to put on the statue, in such a meaningless way. It had nothing to do with the context of the statue; it had nothing to do with anything except what my friends and I perceived as a

cliché of vandalism. So that was really interesting to me—the idea of an action being unlocatable because it contained absolutely no evidence of the author. In my artwork now I don't worry about it so much anymore, but there was a point when I was very conscious about being locatable, that every corner, every turn had to have a movement of indifference where there should never be a kind of origin of intention. Because I felt that once the viewer finds intention, then you find an author, and then something becomes transparent, in some way readable, and exposes the program of it all.

HM: I think that has something to do with focus, how all those moments of staggering information—how to zip, cut, fold, or hide something—are like presenting an invitation to read information, but allowing it to be zoomed in on or viewed with a much wider lens of retinal saturation. I mean, a label on fruit can be highly descriptive, or just an optical moment of laminating two colored things together. You can get to a level of recognition with an object or a form where you can very deliberately name something. A tabletop is a surface; it has a specific dimensionality and is defined by its capacity for lateral spread. You know what to do with it, how to place something on top that won't tip over or roll off. I often find that at the moment I know what to do with something, I'm inclined to want to push it into a space that is more uncomfortable. So this might be a place of posture or a glimpse of a moment where typologies become muddled. You can name something again and again and again until it is abstracted, until it assumes a forced wrongness because of this blatancy.

JW: It's funny, often when people describe reasons for staying in love, they say, "So-and-so never ceases to surprise me." So there's this idea that clarity of another person or an image results in the contraction of experience rather than expansion. I feel like it's a human trait, a kind of hardwiring of the desire for what is not seen or understood. And when you're the maker of this thing, you find yourself constantly tapping it intuitively to make sure what's behind it is never distinguishable. So from this builds a relationship inside the self, a sort of broken conversation, or a split personality: one part that exists in language and one part that exists in form. The resulting goal is

a balance of tension where neither language or form dominates. Instead, this binding tension overrides both and radiates a kind of frequency.

URI ARAN: It's very scary to understand the system of doing something, to produce certain reactions, and also to produce a certain reaction in yourself, the material, and the viewer.

HM: And of course there's a very babyish dilemma of things simply looking good, about thinking how to bridge gaps between visual erogenous zones and all the entailed undressing. We are stuck with retinal experience, so inevitably as greedy human beings we want immediate sensory satisfaction from the things we look at. The killer additive part is when that eyeball activation rubs alongside something cognitive too. So delay strategies can be really useful. One way is via connotation rather than pure description, where the speed at which piled-up moments of stuff become clear is deliberately made slow. It's like a type of behavior that works back and forth between trans-

HELEN MARTEN, *THE ADVENT OF A WORLD CLASS ECONOMY*, 2009, carved polystyrene, fiberglass, self-firing clay, airline teaspoons, fabric, chipboard, ball chain, 15 3/4 x 35 1/2 x 25 1/2" / *DER BEGINN EINER WELTKLASSE-ÖKONOMIE*, geschnitztes Polystyren, Fiberglas, selbstbrennender Ton, Fluggesellschaft-Teelöffel, Textil, Spanplatte, Kugelschleife, 40 x 90 x 65 cm.



posing and moving substance, attitude, and form from one very physical world to another governed only by a loose relationship to reality. So images are made more elastic.

UA: I think patience and slowness are major ideas. To allow your relationship to substance to change on a daily basis, letting it catch up or completely ignoring it, is a big thing. Because things come back differently, so there's the question of whether it all gets enough "dust" or time. Are you in love with your materials?

HM: I sometimes get a little depressed by covetability, by the vacuum a surface skin can create if you let it. But all materials are coupled with equally obsessive baggage, with the complications of what they are, of where and how they sprang into possibility. One thing I really like is when you know what you want, but you can't describe it—you can't physically formalize it or even draw it, so the idea of it has to be made

language: It's put into words that don't quite fit. It's all weirdly circled around until you need the help or technical expertise of somebody and have to make all those propositions concrete. So of course there are loads of accidents and mistakes en route.

JW: And these mistakes become the punctuation in a work?

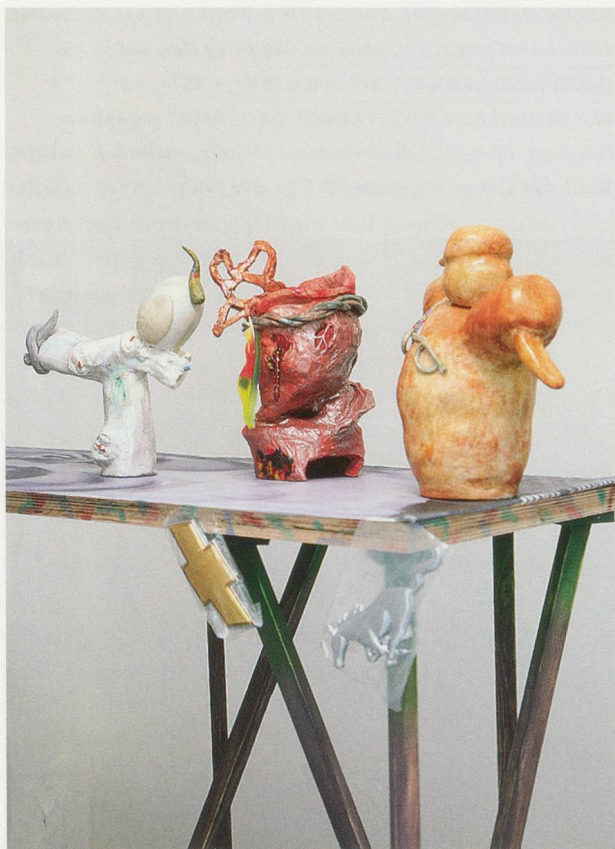
HM: It's more certain than that: If something is made by a fabricator, they know their material inside out; they've professionalized touch. So whatever happens—even if it's wrong—the clarity of the relationship to material is so well articulated that it becomes a displaced prototype of whatever you were initially aiming at. And then you are left with the problems of how to reformulate.

JW: That's amazing.

HM: There's something about optical suspense and manual certainty that somehow logjams in my brain. A lot of stuff I think about approximates an idea that assumes logic, but really there are things flopping in all directions.

UA: I think your work is a bit diagrammatic. I mean, it's almost like a machine in many ways, or an equation: "this and this and this." Not only formally but also in the sense of production or typography. You make symbols, so like the idea of an impulse to produce something, there is a sense of something industrial.

HM: Typography is such a good way to think about it, because it has inflections; it's graphic, it has a calculable line, it's declarative. But there are always traces of the hand left over, always something that drags this very mechanized process back to dirtiness or to the heat of the fingertip. And fonts also make words, which invariably scatter, coagulate in abstractions, or



HELEN MARTEN, *UM, YOU MEAN WE HAVE TO BE SERIOUS NOW? (CAR TALK)*, 2010, ceramic, Chanel earring, gold bag-ties, multi-flecked cork grip tape, stained maple, perforated printed mesh banner, car logos, 43 ³/₈ x 78 ³/₄ x 15 ³/₄", 8 ceramic sculptures / *HMM, MEINST DU, ES WIRD JETZT ERNST? (GESPRÄCH IM AUTO)*, Keramik, Chanel-Ohring, goldenes Twistband, gesprenkeltes Korkklebeband, gebeiztes Ahornholz, perforiert gedrucktes Strassenbanner, Autologos, 110 x 200 x 40 cm, 8 Keramikskulpturen.

puddle in ways that can be as delirious as they are straightforward. I like the questions about what part is package and what part is product and who is it all for. New things are really just softly alien species only a couple of handshakes removed from nameable experiments. So making stuff like we do is caught up in these relationships between translation and lamination—what data settles with what dust and in what order. Diagrams make sense; to know that there are parts and sums that you can rework is such a luxury. It's almost like the idea of a disembodied hand being there, or a disembodied process, where you can name some things, but you can't name everything. Which is a terrifying but also exhilarating place to be.

JW: It seems like dragging meaning into crisis, switching what we'd underline as meaning on and off. And there's the possibility of overdoing it, of ending up with something that looks too handled.

UA: But you can present artificiality. Things can cancel other things; it's like suspension of disbelief. Specifically with music, the way things are presented can have a malleable tone more like clay. You can shift things with delicacy or be very brutal.

JW: But also if you want to make something that you don't have the expertise or technical skills to make, you begin to rely on someone else, and it ferments into a process that you never imagined. I feel like this is liberating and leads to new possibilities and expansions in the artwork.

HM: But I would also say that it's not tactical at all, that these roles of thinking about making can be strategic or binary or rational, but at the same time manically, unstoppably rolling forward.

JW: I feel something all of us have in common is that we design components; our works are made of components that have reactions to one another. And these components alone could be binary, didactic, or opaque. It doesn't really matter. And they would fall flat if they were just left by themselves. But we don't think of them singularly—we never would—but instead in ways to develop new circuitry, mixing and matching to create new definitions.

HM: It's almost like these components wouldn't work anyway, that things might have been slightly relayed and deliberately short-circuited. But not as sinister or cynical as making a booby trap—it's more like

a certain staging of information. I love these magpie habits we all have. Our preoccupation is to behave like arsonists, to explode stuff, and consistently break off and reshovel all these tribally human ideas. I like the idea of cement with no aggregate, or too much water: There's one way, and then, of course, there are whole fistfuls of deviant paths or opportunities to take.

UA: So perhaps another thing we share is this idea of punctuating things that are left loosely outlined; setting up rhythms and, at the same time, making something that might be fluid, that could trickle or pool or gel, so stuff is always moving. But if you turn on another type of switch or you motivate a different kind of substance, then it stops.

HM: So you are brought up against a wall or, ridiculously, an image of a wall, and you can't name anything even though there is always a lingering scent of recognition or a lingering idea of seduction or eroticism. But this eroticism isn't necessarily about sex or sexiness, it's just something that we want, and we want it because we can almost know it, almost name it.

JW: Yeah, that's exactly the whole binary situation—in a nutshell.

HM: But isn't "binary" somehow really deflating, like it's a neither/nor?

JW: No, it's just a descriptive term—it's like left or right or one or zero, and it's just our brains. Like, for example, what de Kooning says in the documentary *Painters Painting* [1973], quoting Kandinsky: "There's a space for each artist, not here not there but somewhere." We operate from a place in between. And, Uri, the title for your show at the Kunsthalle Zürich earlier this year was "here, here and here."

HM: What was the title of your show last year? "By foot, by car, by bus"?

UA: Yes, "by foot, by car, by bus."

HM: Options, I love the idea of options ... simple options.

UA: Well, they all present a structure, a reference to the world, but there is humor in these possible options. The typography is also important, like whether the title is in capital letters or not. This is not strictly a visual decision but logically also underlines the idea that there could be substitutes or relations. It's a closed system, like a poem or a proverb.



HELEN MARTEN, "Take a stick and make it sharp," 2011, exhibition view / Ausstellungsansicht, Johann König Gallery, Berlin.



Olive



Olive



Olive



OLIVE

HM: But it's also about strategies of packaging, whether you are generous with it or not. Things don't have to be fast to be generous. To return to the idea of components, they can make everything go or they can stagnate the progress. If there are too many or there is too much, or something is too flat, too big, too dumb, or too floppy, the tone can be very different.

JW: I think it's really important that everything you're describing now is your unique way of getting there; these are your ways of getting there, and everyone has their own ways of getting to this point. And everyone can name this point in a different way for themselves, and each viewer can even name this point for themselves. What's great is that when you describe these things, when you talk, I suddenly feel like I'm almost watching a diagrammatic animation of one of your works being made. You take a thing, you displace it, and then add a shift to it; it's like I can see the layers and layers and layers of your work when you do it, and I think that's wonderful.

But it's not that it's formulaic; one is always trying to understand oneself, always trying to make a name for something. And at the end of the day, when I'm finishing an artwork, I can conclude that I still don't understand art because I had to use my intuition to create something. And however many names you give this, however many strategies—and whether you want to call them strategies or not—in the end, we are trying to understand our process of making, and it's not problematic, it's symptomatic. It's symptomatic in naming what an artwork does and how an artwork functions. So all of these things we're talking about become traveling descriptions, examples of cognitive dissonance that end up in a kind of binary displacement stuck between two poles. We're always constructing works, and all of us have our own descriptive maps for how to arrive there because we are human beings and we are desperate to find logic. But I think you'll agree with me that the only way through

confusion is with intuition—that's when you're really in the work, really present. There's nothing that's going to fall into place, or something that might fix or cure the work for us. It's like pharmaceutical chemistry: We don't understand how antidepressants work; they treat the brain like a soup, and the results have been based on trials of experimentation. And in the discussion we're having, we are basically saying artwork is about "here and there and anywhere," and then we are trying to understand our own processes, which is in a way impossible.

HM: But don't you also feel that you could talk very coherently about what a work is about, what your work might be?

JW: I don't think that's our job.

HM: I like that being my job sometimes.

JW: I don't think you're really talking about what the work is. I feel like you are talking around the work, and that's really important for you. In a way, I feel one is constantly trying to remove value definitions through this combination of components like we mentioned before. Instead, the work and actions around the work generate their own definitions. Everything becomes an example for something else. Nothing exists at face value.

HM: Thinking about value, I think inevitably you also get to the idea of obscenity. You can reach a point of total saturation, where the density of information in a work, all the implication, the emotion, violence, brutality, or obviousness, piles up into a state where all the individual parts negate one another. So the result might be something like a vacuum, a weirdly vibrating emptiness that is also precisely not empty, and instead somehow permanently or dangerously en route. So value is not removed, but displaced and confused. Or to take it even further, you could imagine the phenomenon of approximating skin—a digital representation, for example—and the more real the skin looks, the greater the accuracy of information, and the greater the treachery of the fake. When



OLIVE

O H > B

O H > B

you extinguish all signs of touch in production, even if the finished image seems ridiculous, you can make a totalized thing that doesn't waver. So there's something hallucinogenic about that dislocation, the abstraction of it all.

JW: Do you know Adorno's idea of distortion? The idea is that the world is distorted, but you must look through a broken glass, a distorted lens, to focus the brutality and see the distortion.

HM: We always like to make wrinkles visible! I think sometimes we try to entertain ourselves by searching for all the tricks. Shadows of illusionism have such a perversely corporeal attraction.

UA: I tend to use exaggerations or artificiality or replacement—things like animal metaphors or puppets—as portions of education, or learning or perceiving something. So it could be like finding a lens

to think through or via things—not necessarily a mirror of yourself, but perhaps a way that is more entertaining, a way that becomes a clearer or more concentrated way to steer through something. A model of this way of thinking could be a caricature, or a quotation of a character—a representation that is exaggerated, but at the same time has economy or flatness.

An image in an animated world—a living room, a factory, a museum—or a quotation of an accent is almost like a game board, right? The moves and the images—or your strategic possibilities—are all there, but they're condensed and sort of invisible. So you make new options.

It's like instead of counting with fingers, counting with cookies, right? This notion of reward is made to be present, and this is kind of what we all do in our work: an idea of learning through substitutes for a mirror image. And in this idea of a mirror image, there are also rewards visible—things you might know or guess at—like a booby trap. This is again like a suggestion of an equation or a diagram, but there is also the notion of vandalism. You know, we do something differently in order to reevaluate it.

HM: We're back to what Jordan did to that statue. I love the thought that the point of graffiti or vandalism is not to erase what was there before but to search for a new style or posture. It's a real rearranging of that assumed magical tie between a word and a thing; it's somehow like a very glib reanimation.

UA: More like a clichéd attempt to self-define, or to learn.

HM: Or to never rewrite but to undo words. The point might be never to erase the original, but more to capture some kind of transitional moment of translation. A graffitied tag might be a squiggle or a slight, fragmented mark, and it still becomes a huge blatant explosion because it is somehow encircling contours.

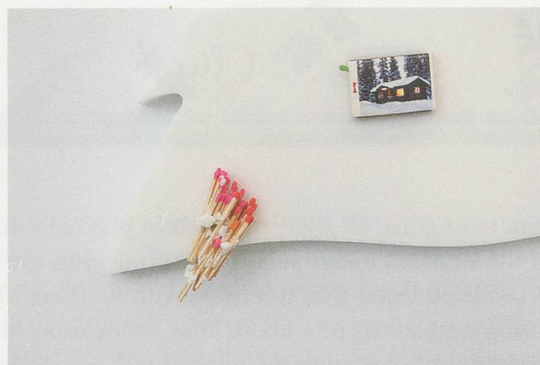
JW: It becomes like a graphic symbol.

UA: Like what Jordan wrote?



HELEN MARTEN, *HAPPY DRUNKS, SOGGY BLUEPRINTS*, 2011, powder coated steel, printed vinyl, stitched fleece, 50 x 14 1/2 x 13 3/4" / *GLÜCKLICH BETRUNKENE, FEUCHTE BLAUPAUSEN*, pulverbeschichteter Stahl, bedrucktes Vinyl, bestickter Faserpelz, 127 x 37 x 35 cm.

HELEN MARTEN, *HOT FROST (GLACIER)*, 2012,
cast Corian, matchboxes, putty glued matches,
33 ³/₄ x 25 ²/₃ x 1 ¹/₄" / *HEISSE KÄLTE (GLETSCHER)*,
gegossenes Corian, Zündholzschachteln, verklebte
Zündhölzer, 86 x 65 x 3 cm.



Problemkekse

HELEN MARTEN & JORDAN WOLFSON & URI ARAN

JORDAN WOLFSON: Als Teenager habe ich mit meinen Freunden gern Radau und Ärger gemacht. Wir klingelten an Türen und versteckten uns oder folgten Leuten im Auto in dunkle Strassen ... Die flipperten aus. Waren ein bisschen paranoid, weil's eine bessere Gegend war, gut abgesichert und ausgeleuchtet. Wir haben alles Mögliche probiert, nur um zu sehen, wie die Leute reagieren. Einmal, das war so eine Art Höhepunkt, beschlossen wir, das Denkmal eines Freiwilligen im Unabhängigkeitskrieg zu verschandeln. Die hiessen «Minutemen» und liefen im Krieg von Dorf zu Dorf, um Neuigkeiten über den Ausgang der Schlachten zu verbreiten. Ich überlegte mir, was wohl das Schlimmste wäre, was ich draufschreiben könnte. Eine Abstraktion des Vandalismus sollte es sein und so formuliert, dass man mich nie schnappen würde – so abartig, dass man nie draufkommen würde, wer der Täter war. Also schrieb ich: «SEX ME!! FUCK ME, BITCH!!!»

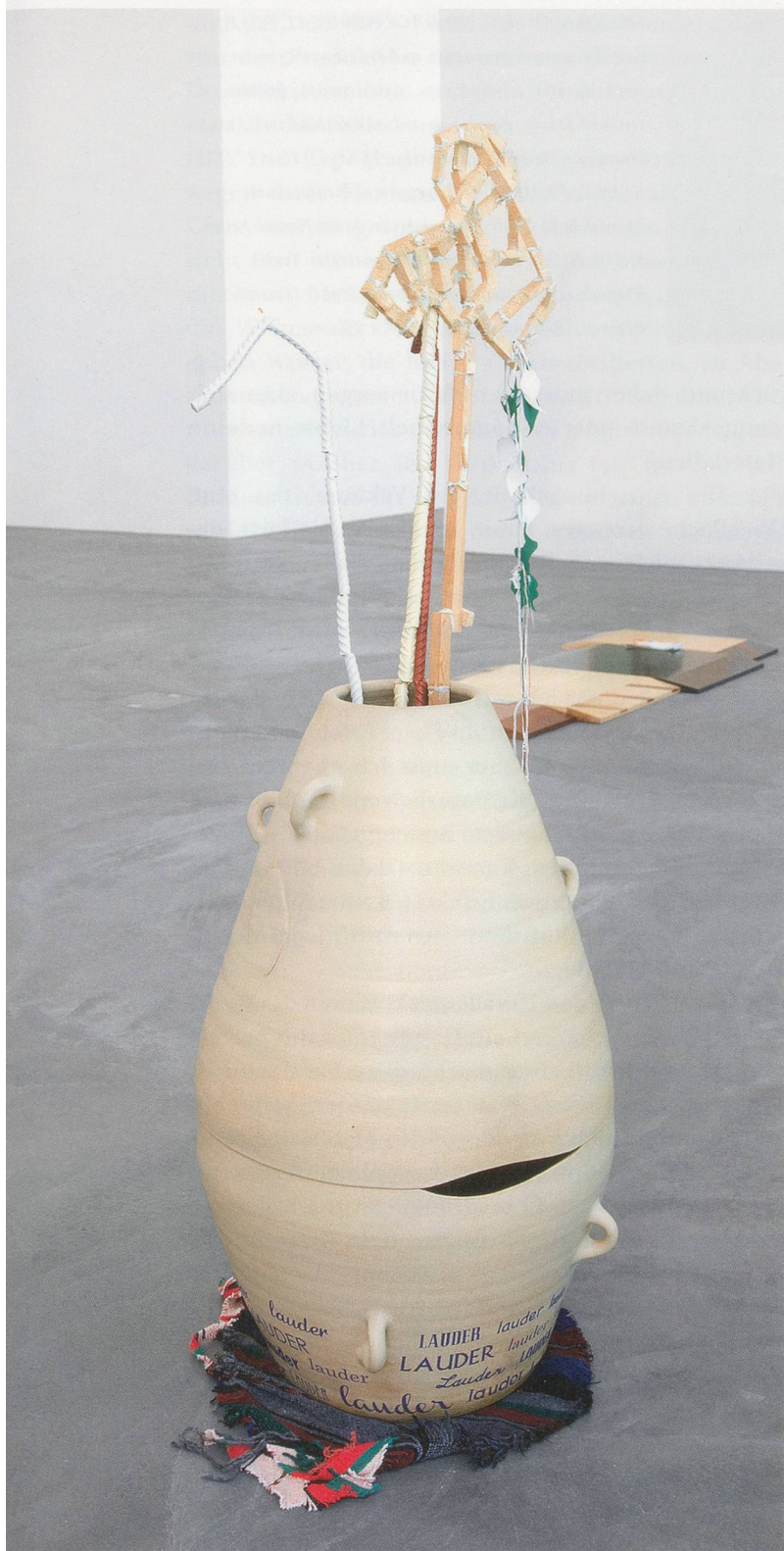
URI ARAN, Künstler, geboren 1977 in Jerusalem, lebt und arbeitet in New York. JORDAN WOLFSON, Künstler, geboren 1980 in New York, wo er lebt und arbeitet.

HELEN MARTEN: Krass. Womit hast du das draufgeschrieben?

JW: Mit einem weissen Filzstift. Keine richtigen Sätze, sondern die einzelnen Wörter ganz verstreut, aufs Gesicht, auf den Körper und auf die Beine der Statue.

HM: Welche Farbe hatte die Skulptur?

JW: Schwarz. Sie musste komplett neu mit dicker Ölfarbe angestrichen werden. Die Lokalzeitungen haben über den Fall berichtet. Da stand so was wie: «Die Behörden haben die Untersuchung aufgenommen. Sie sind dem Täter auf der Spur.» Ich fand das lustig, so wie Vierzehnjährige eben sind. Ich weiss noch genau, wie blöd mir das vorkam, was ich auf die Statue geschrieben hatte, vollkommen ohne Bedeutung und Sinn. Das hatte überhaupt nichts mit der Statue zu tun, es war einfach der reine Ausdruck dessen, was ich und meine Freunde für das Klischee des Vandalismus hielten. Ich fand das interessant: eine Handlung, die sich nicht festmachen lässt, weil sie keinen Hinweis auf den Urheber enthält. Heute ist mir das in meiner Arbeit nicht mehr so wichtig, aber es gab eine Zeit, da hat mich die Frage der Bestimmbarkeit sehr beschäftigt, da musste ich



HELEN MARTEN, *MORE HANDLES THAN FINGERS TO COUNT ON*, 2012, hand built glazed and fired ceramic, vinyl lettering, welded, powder coated rebar, glued rough sawn pine, dyed rug fabric, cut windbreaker approx. 47 1/4 x 25 1/2 x 25 1/2" / MEHR GRIFFE ALS FINGER UM ZU ZÄHLEN, handgemachte, glasierte und gebrannte Keramik, Vinyl-Schriftzug, geschweisstes, pulverbeschichtetes Armierungseisen, geleimtes, grob gesägtes Pinienholz, gefärbtes Teppichgewebe, aufgeschnittene Windjacke, ca. 120 x 65 x 65 cm.

an jedem Stopp, an jeder Ecke einen Moment der Gleichgültigkeit einlegen, an dem es keine Absicht geben durfte. Ich dachte, wenn der Betrachter eine Absicht herausliest, findet er von dort zum Urheber. Dann wird irgendwas klar, transparent, verständlich und der ganze Plan fliegt auf.

HM: Ich glaube, das hat mit der Wahrnehmungsschärfe zu tun. Die mit Informationen vollgestopften Hinweise – wie man etwas zumacht, schneidet, faltet oder versteckt – sind wie eine Einladung, sie zu lesen, aber man hat dabei die Möglichkeit, sich hinein- oder herauszuzoomen. Ein Obst-Etikett kann etwas beschreiben oder einfach ein optischer Akzent sein, der zwei bunte Dinge verschweisst. Bei Dingen oder Formen lässt sich ein Auflösungslevel erreichen, wo man ganz gezielt etwas benennen kann. Eine Tischplatte ist eine Oberfläche mit einer bestimmten Dimensionalität, einer seitlichen Ausdehnung. Du weißt, wie du damit umgehst, wie du etwas draufstellst, ohne dass es umfällt oder runterrollt. Bei mir ist es oft so, dass ich etwas, was ich in den Griff bekommen habe, sofort in eine weniger komfortable Zone schiebe. Das kann eine Pose sein oder ein Ort, wo die Typologien schwimmen. Man kann etwas so oft benennen, bis es abstrakt wird, bis man ihm etwas Falsches aufzwingt.

JW: Schon komisch, wenn man Leute fragt, warum ihre Liebe andauert, sagen viele: «Soundso schafft es immer noch, mich zu überraschen.» Das heisst, die gesteigerte Wahrnehmung einer Person oder eines Bildes resultiert nicht aus der Erweiterung, sondern aus der Widerlegung der Erfahrung. Die fast triebhafte Sehnsucht nach dem, was wir nicht sehen oder verstehen können, ist etwas zutiefst Menschliches. Wenn man etwas gemacht hat, fragt man es intuitiv



HELEN MARTEN, NO JUICE ABOUT IT, 2011,
cast aluminum pineapple and Oakley sunglasses,
steel shackles, hessian rope, nylon straps, buckles,
stitched fabric, powder coated and welded steel,
Hawaiian flowers, thumbtacks, 35 1/2 x 118 x 7 3/4" /
KEIN SAFT DARÜBER, gegossene Aluminium-
Ananas und Oakley-Sonnenbrille, Stahl-Handschellen,
Strick, Nylongurt, Schnallen, gesticktes Textil,
pulverbeschichteter, geschweisster Stahl, Hawaii-
Blumen, Reissnägel, 90 x 300 x 20 cm.

ab, um sicherzustellen, dass der zugrunde liegende Impuls nicht erkennbar ist. Dadurch entsteht eine innere Beziehung, ein gebrochener Dialog, eine gesplante Persönlichkeit: Ein Teil existiert in der Sprache, der andere in der Form. Man muss einen Spannungsausgleich herstellen, in dem weder Sprache noch Form dominiert. Die gemeinsame Spannung überlagert beide und strahlt eine Art Frequenz aus.

URI ARAN: Es ist fast ein bisschen unheimlich, wenn man einen Prozess durchschaut, der bestimmte Reaktionen hervorruft, in dir selbst, im Material und im Betrachter.

HM: Dann ist da noch das infantile Dilemma, dass die Sachen gut aussehen müssen, dass man darüber nachdenkt, wie sich die Lücken zwischen den visuellen erogenen Zonen füllen lassen und der ganze Striptease. Der Mensch ist nun mal ein Augentier. Er erwartet sich von dem, was er sieht, eine sofortige sinnliche Befriedigung. Besonders geil ist es, wenn ausser den Augäpfeln auch noch die grauen Zellen stimuliert werden. Das lässt sich zum Beispiel mit Verzögerungsstrategien erreichen, indem man reine Beschreibungen durch Anspielungen ersetzt, um die Geschwindigkeit, mit der angehäuften Zeug decodierbar wird, zu drosseln. Als würde man Materie, Form und Stil zwischen einer höchst realen Welt und einer anderen, die nur einen lockeren Bezug zur Realität hat, hin und her transponieren. Das macht die Bilder elastischer.

UA: Ich finde auch, dass Geduld und Langsamkeit immens wichtig sind – dass man zulässt, dass sich unsere Einstellung zum Material tagtäglich verändert, dass man auf den Rhythmus des Materials hört, dass man wartet, bis es uns einholt, oder es total ignoriert. Das kommt völlig anders wieder zu uns zu-

rück und daher muss man dafür sorgen, dass sich genug «Staub» oder Zeit ansammelt. Liebst du deine Materialien?

HM: Die Anziehungskraft, das Vakuum, das eine Oberfläche erzeugen kann, wenn man sie lässt, deprimiert mich manchmal. Alle Materialien sind mit den gleichen Zwängen befrachtet, mit dem gleichen Identitätsproblem, wer sie sind und wo und wie sie ins Mögliche traten. Besonders spannend wird es, wenn ich weiss, was ich will, ohne es beschreiben zu können – es lässt sich nicht in Form fassen und nicht einmal zeichnen und daher muss ich es verbal ausdrücken, mit Worten, die natürlich nie ganz passen. Man redet um den heissen Brei herum, bis dir jemand mit technischem Know-how dabei hilft, aus all den Möglichkeiten etwas Konkretes zu machen. Klarerweise passieren auf dem Weg dahin jede Menge Zufälle und Unfälle.

JW: Und diese Zu- und Unfälle strukturieren das Werk?

HM: Mehr als das: Wenn ein Handwerker mit perfektem Materialgefühl etwas macht, dann hat das einen professionellen Touch. Was immer passiert, selbst ein Fehler, ändert nichts an der soliden Materialbehandlung und das Endprodukt ist dann ein verfremdeter Prototyp dessen, was du ursprünglich vorgehabt hast. Du bist rückwirkend gezwungen, dein Konzept neu zu überdenken.

JW: Interessant.

HM: Die optische Spannung, die sichere Hand – da ist irgendwas dran, mit dem ich nicht ganz klarkomme im Kopf. Viele meiner Ideen basieren offenbar auf einer Logik, aber in Wirklichkeit laufen sie in alle Richtungen auseinander.

UA: Ich finde deine Arbeit ziemlich diagrammatisch. Fast wie eine Maschine oder eine Gleichung: «Das

und das und das.» Nicht nur formal, sondern auch von der Produktion her und von der Typographie. Du machst Symbole und dein Produktionsdrang hat etwas Industrielles.

HM: Die Typographie ist ein guter Ansatzpunkt, wegen ihrer Flexionen: Sie hat eine kalkulierbare Linie, sie ist graphisch und deklarativ. Trotzdem sieht man immer Spuren der Hand, etwas, was den mechanischen Prozess zurück in den Schmutz und die Wärme der Fingerspitze zieht. Buchstaben ergeben Wörter, die unaufhörlich zerfließen, zu Abstraktionen gerinnen oder sich zu Pfützen sammeln, die ebenso delirios wie nüchtern sind. Ich rede gern darüber, welcher Teil Verpackung und welcher Teil Produkt ist und für wen das alles eigentlich gemacht wird. Neue Sachen sind ein bisschen wie ausserirdische Wesen und immer nur ein paar Händeschläge von benennbaren Experimenten entfernt. Wenn man so arbeitet wie wir, verfängt man sich in den Wechselbeziehungen zwischen Übersetzung und Schichtung – welche Daten sich mit welchem Staub ablagern und in welcher Reihenfolge. Diagramme sind nützlich. Zu wissen, dass es Teile und Summen gibt, die ich später neu überarbeiten kann, ist ein echter Luxus. Manchmal habe ich das Gefühl, als wäre da eine körperlose Hand oder ein körperloser Prozess, wo du einige Dinge benennen kannst, aber nicht alle. Eine beunruhigende und zugleich unheimlich anregende Situation.

JW: Die Bedeutung, scheint mir, schlittert dadurch in die Krise. Das, was wir als Bedeutung unterstreichen, lässt sich ein- und ausschalten. Du kannst damit auch zu weit gehen und dann hast du am Ende etwas, das überkünstelt wirkt.

UA: Zur Künstlichkeit kann man sich offen bekennen. Eins hebt das andere auf, wie beim Fiktionsvertrag. Besonders in der Musik, da kann die Art der Präsentation einen Ton erzeugen, der formbar ist wie Lehm. Die Eingriffe können behutsam sein oder brutal.

JW: Wenn du was machst, wofür dir die Erfahrung oder das technische Wissen fehlt, brauchst du jemanden, der dir hilft. Der Prozess fällt dann natürlich völlig anders aus, als du dir's anfangs vorgestellt hast. Das kann eine Befreiung sein, neue Möglichkeiten eröffnen und das Werk erweitern.

HM: Hier würde ich noch anfügen, dass das überhaupt nicht taktisch gemeint sein muss. Die Produktionsmodelle können strategisch, binär oder rational sein, aber sie bewegen sich im selben Moment manisch und unaufhaltsam vorwärts.

Wir arbeiten mit Komponenten, die aufeinander reagieren. Ob die an sich binär, didaktisch oder opak sind, ist im Prinzip gar nicht so wichtig. Auf sich allein gestellt fallen sie womöglich auf die Nase. Aber wir verwenden sie eben nie als Einzelstücke, sondern immer als Komponenten für neue Schaltkreise. Wir suchen ständig nach Kombinationen für neue Definitionen.

HM: Fast so, als ob die Komponenten ohnehin nie funktionieren könnten, als hätte man sie umgebaut und absichtlich kurzgeschlossen. Nicht gerade so teuflisch und zynisch, dass eine Sprengfalle entsteht – eher wie eine Inszenierung der Information. Wir verhalten uns wie Elstern, wie Brandstifter, lassen Sachen hochgehen und zertrümmern und verpan-schen unaufhörlich die Urideen der Menschheit. Wie Beton ohne Zuschlag oder mit zu viel Wasser: Es gibt einen Weg und dazu haufenweise alternative Wege und Möglichkeiten.

UA: Das ist auch etwas, das wir gemeinsam haben: Wir brechen Dinge auf und lassen sie umrisshaft stehen. Wir setzen Rhythmen und erzeugen etwas Flüssiges, das tröpfeln, zusammenrinnen oder gelieren kann, damit alles im Fluss bleibt. Aber wenn du einen anderen Schalter drückst oder eine andere Substanz anregst, gerät es ins Stocken.

HM: Du stehst vor einer Wand oder dummerweise vor dem Bild einer Wand und kannst nichts benennen, obwohl da ein Hauch der Erkenntnis oder ein Duft der Verführung und Erotik in der Luft liegt. Bei Erotik geht es nicht unbedingt nur um Lust und Sex, sondern generell um etwas, was wir haben möchten. Und wir wollen es haben, weil wir es fast kennen, fast benennen können.

JW: Genau so sieht dieser Gegensatz aus.

HM: Aber ist er nicht auch ein bisschen abwertend, so ein Entweder-oder?

JW: Nein, das sind bloss anschauliche Begriffe wie links oder rechts oder eins oder null, nur für unser Denken. Da fällt mir der Satz von Kandinsky ein, den de Kooning im Dokumentarfilm *Painters Painting*

(1973) zitiert: «Es gibt einen Platz für jeden Künstler, vielleicht nicht hier oder dort, aber irgendwo.» Wir arbeiten in einem Zwischenraum. Uri, deine Ausstellung dieses Jahr in der Kunsthalle Zürich hatte den Titel «here, here and here».

HM: Und hiess deine Ausstellung im Vorjahr nicht «by foot, by car, by bus»?

UA: Ja, «by foot, by car, by bus».

HM: Alternativen, ich mag Alternativen ... simple Alternativen.

UA: Die liefern eine Struktur, eine Referenz auf die Welt, aber sie enthalten auch Humor. Die Typographie ist wichtig, ob der Titel in Grossbuchstaben ist oder nicht. Dabei spielen nicht nur visuelle Kriterien eine Rolle, es unterstreicht auch theoretisch, dass es Ersatzmöglichkeiten oder alternative Verknüpfungen gibt. Das Ganze bildet ein geschlossenes System nach Art eines Gedichts oder Sprichworts.

HM: Strategien der Verpackung spielen ebenfalls eine Rolle, ob du grosszügig damit umgehst oder nicht. Dabei kommt es nicht unbedingt darauf an, wie schnell es geht. Um noch einmal auf die Idee der Komponenten zurückzukommen, die können alles ins Laufen bringen oder den Prozess aufhalten. Wenn es zu viele sind oder wenn es zu viel gibt oder wenn etwas zu flau, zu gross, zu dumm oder zu schlaff ist, bekommst du einen völlig anderen Ton.

JW: Alles, was du da beschreibst, ist dein persönlicher Weg, das finde ich enorm wichtig. Du hast deinen Weg und andere haben einen anderen Weg, um zum selben Punkt zu gelangen. Und jeder – auch der Betrachter – kann den Zielpunkt so benennen, wie er will. So wie du das schilderst, sehe ich einen Trickfilm mit Graphiken vor mir, der zeigt, wie eine deiner Arbeiten entsteht, wie du ein Ding nimmst und es verschiebst und verfremdest. Als könnte ich zuschauen, wie Schicht auf Schicht eins deiner Werke entsteht. Phantastisch.

Damit sei nicht gesagt, dass alles nach Schema F abläuft. Man versucht immer, sich selbst zu verstehen und etwas zu benennen. Gegen Ende des Arbeitstags, wenn ich einem Werk den letzten Schliff gebe, wird mir klar, dass ich immer noch nicht verstehe, was Kunst ist, weil ich ohne Intuition nichts fertigbringe. Wie viele Namen man dafür auch findet und wie viele Strategien – ob man die jetzt so nennen will

oder nicht –, am Ende versuchen wir immer nur, den Produktionsprozess zu verstehen. Das ist nicht problematisch, sondern symptomatisch. Zu benennen, was ein Kunstwerk macht und wie es funktioniert, ist symptomatisch. All die Dinge, über die wir reden, werden Reisebeschreibungen, Beispiele für eine kognitive Dissonanz, die in einer Art binärer Verlagerung endet, wo wir zwischen zwei Polen festsitzen. Wir konstruieren ständig Kunstwerke und jeder von uns hat seinen eigenen deskriptiven Plan, der ihn ans Ziel bringen soll. Wir sind nun mal Menschen und als solche können wir es nicht lassen, überall nach einer Logik zu suchen. Aber ich denke, ihr werdet mir zustimmen, dass der einzige Ausweg aus dieser Sackgasse über die Intuition führt – denn dann bist du ganz in deiner Arbeit, ganz in der Gegenwart. Das geht nicht einfach von selbst. Ebenso wenig wird irgendein Allheilmittel das Werk heilen oder reparieren. Es ist wie in der Pharmazie: Wir wissen nicht, wie Antidepressiva wirken. Man behandelt das Gehirn wie eine Suppe und kommt dann durch Versuch und Irrtum zu irgendwelchen Ergebnissen. In der Kunst geht es um das «Hier und Dort und Irgendwo» – das ist der Kernpunkt dieses Gesprächs. Ausserdem versuchen wir, unsere eigenen Prozesse zu verstehen, was praktisch ein Ding der Unmöglichkeit ist.

HM: Denkst du nicht auch, dass du sehr kohärent darüber reden könntest, was deine Arbeit ist und sein könnte?

JW: Ich glaube, das ist nicht unsre Aufgabe.

HM: Ich mach das manchmal ganz gerne.

JW: Meiner Ansicht nach sprichst du nie wirklich über deine Arbeit. Du sprichst um deine Arbeit herum, und das ist dir wichtig. Ich habe das Gefühl, dass man durch die Kombination der erwähnten Komponenten ständig versucht, Wertdefinitionen loszuwerden. Das Werk selbst und die Vorgänge im Umfeld des Werks erzeugen ihre eigenen Definitionen. Alles wird zum Beispiel für irgendetwas anderes. Nichts hat einen Eigenwert.

HM: Apropos Wert, ich glaube, am Ende landet man unweigerlich bei der Idee der Obszönität. Man kann einen Sättigungspunkt erreichen, wo die Informationsdichte im Werk – all die Querbezüge, Gefühle, Brutalitäten und Offensichtlichkeiten – ein derartiges Ausmass annimmt, dass die Komponenten sich

gegenseitig blockieren. Dadurch entsteht eine Art Vakuum, eine merkwürdig schwingende Leere, die eigentlich gar nicht leer, sondern beständig und bedrohlich im Fluss ist. Der Wert wurde nicht entfernt, sondern verschoben und verwirrt. Man könnte sich, um noch einen Schritt weiterzugehen, eine digitale Hautimitation vorstellen. Je echter die Haut aussieht, desto grösser ist die Präzision der Information und der Betrug der Nachahmung. Wenn man bei der Produktion die Taktilität ausschaltet, sieht das Endprodukt vielleicht lächerlich aus, aber du erhältst trotzdem ein komplettes, solides Ding. Die Verzerrung, die Abstraktion hat etwas Halluzinatorisches.

JW: Kennst du Adornos Begriff der Verzerrung? Er besagt, dass die Welt verzerrt ist, aber erst wenn du sie durch eine Glasscherbe oder eine Zerrlinse betrachtest, kannst du ihre Verzerrung, ihre Gewalt wahrnehmen.

HM: Wir versuchen immer, die Falten zu zeigen! Mir kommt vor, manchmal macht es uns einfach Spass, all diese Tricks vorzuführen. Die Schatten des Illusionismus üben eine perverse Anziehungskraft aus.

UA: Ich verwende Übertreibung, Künstlichkeit und Ersatz – zum Beispiel Tiermetaphern oder Puppen – als Mittel des Wissens, des Lernens oder der Wahrnehmung. Als würde man eine Linse finden, durch die man blickt und denkt. Nicht unbedingt einen Spiegel, in dem du dich selbst siehst, sondern vielleicht etwas Unterhaltsameres, einen klaren, konzentrierten Weg, auf dem du etwas durchqueren kannst. Als Modell für diese Art des Denkens könnte eine Karikatur dienen oder das Zitat einer Person – eine Repräsentation, die übertrieben ist und dennoch Ökonomie und Flachheit hat.

Ein Bild ist eine Welt voll Leben: ein Wohnzimmer, eine Fabrik, ein Museum. Und das Zitat eines Akzents ist doch fast wie ein Spielbrett, oder? Die Züge und die Bilder oder Pläne aller verfügbaren Strategien sind da, aber verdichtet und irgendwie unsichtbar. Also erzeugst du neue Alternativen.

Als würde man statt mit Fingern mit Keksen zählen. Das Phänomen der Belohnung gewinnt Präsenz und genau das machen wir in unserer Arbeit: Der Ersatz des Spiegelbilds eröffnet einen Weg des Lernens. In der Idee des Spiegelbilds werden Belohnungen sichtbar – Dinge, die man kennt oder errät –, wie

eine Sprengfalle. Wieder erscheint die Andeutung einer Gleichung oder eines Diagramms, aber auch der Vandalismus spielt herein. Wir machen die Sache anders, um sie neu zu bewerten.

HM: Noch ein Wort zu Jordans Aktion mit der Statue. Ich finde es interessant, Graffiti oder Vandalismus nicht als Auslöschung dessen, was vorher war, sondern als Suche nach einem neuen Stil oder einer neuen Pose zu sehen. Eine echte Erneuerung des angeblich magischen Bands zwischen Wort und Ding, eine ölige Wiederbelebung.

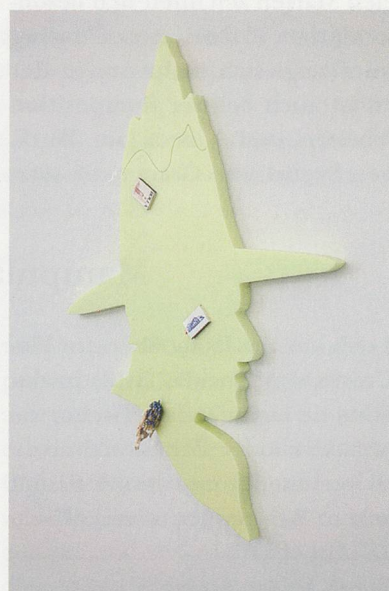
UA: Eher wie der klischeehafte Versuch, sich selbst zu definieren oder etwas zu lernen.

HM: Oder nicht immer dasselbe zu schreiben, sondern die Wörter rückgängig zu machen. Vielleicht geht es weniger darum, das Original auszulöschen, und mehr darum, einen flüchtigen Moment der Übersetzung einzufangen. Ein Graffiti-Tag kann ein Kringel oder ein graphisches Kürzel sein und trotzdem eine riesige Explosion auslösen, weil er grosse Konturen nachzieht.

JW: Er wird zum graphischen Symbol.

UA: Wie das, was Jordan geschrieben hat?

(Übersetzung: Bernhard Geyer)



HELEN MARTEN, *HOT FROST (LIME ICE)*, 2012, cast Corian, matchboxes, putty glued matches, 33 1/4 x 25 2/3 x 1 1/4 / HEISSE KÄLTE (LIMONENEIS), gegossenes Corian, Zündholzschachteln, verklebte Zündhölzer, 86 x 65 x 3 cm.

Autonome Bereiche

Die Arbeiten von Helen Marten zeichnen sich besonders durch einen sonderbar elaborierten Umgang mit Sprache aus; dieser zeigt sich nicht nur in der Titelgebung, sondern ist auch bei der Komposition ihrer plastischen Arbeiten und Videos am Werk. Mit ihrer eigenwilligen Syntax und Grammatik setzt

sie unterschiedlichste Elemente zueinander in Beziehung und entwickelt dabei eine von pop-ästhetischen, dadaistisch-collagenhaften und nostalgisch-futuristischen Strategien geprägte antithetische Bildsprache. Ihre Welt ist komplex und eklektisch, aber auch spielerisch, vielschichtig, verdichtet und immer prägnant.

Manipulationswille

In ihrer Ausstellung «Almost the Exact Shape of Florida» (Nahezu der Umriss von Florida, 2012) in der Kunsthalle Zürich reihete sie kleine weisse Tische, wie sie etwa in Krankenhäusern oder Zahnarztkliniken zu finden sind, seriell aneinander und versah sie mit wertlosen Versatzstücken. Bei einigen dieser Tisch-

REIN WOLFS ist Intendant der Bundeskunsthalle in Bonn.

chen der Arbeit A FACE THE SAME COLOUR AS YOUR DESK (Ein Gesicht in der Farbe deines Schreibtischs, 2012) waren zusammengefaltete Arzneimittel- oder Zigarettverpackungen unter die Füße geklemmt, als müsste das Wackeln der Möbel verhindert werden. Abfälle, weisse Kittel, Klopapierrollen, Plastiktaschen, Zigarettens, Holzmäuse, bunte Kugelschreiber, Schlüsselanhänger, Nivea-Creme und vieles mehr



HELEN MARTEN, A FACE THE SAME COLOUR AS YOUR DESK, 2012, welded, radial bent powder coated steel, stitched fabric, chocolate, cigarettes, cactuses, fruit, grinded rebar, plastic string, wood, pens, cardboard, 35 1/2 x 23 2/3 x 27 1/2" / EIN GESICHT IN DER FARBE DEINES SCHREIBTISCHS, geschweisster, radial gebogener pulverbeschichteter Stahl, gesticktes Textil, Schokolade, Zigarettens, Kaktusse, Früchte, gewalzte Armierungseisen, Kunststoffseil, Holz, Stifte, Karton, 90 x 60 x 70 cm.

waren die Protagonisten auf den kleinen Bühnen aus pulverbeschichtetem Stahl. Wie Trophäen waren sie auf den weissen Tischchen platziert, die an Sockel erinnerten, auf denen im Museum die valorisierten Objekte standesgemäss und sicherheitstechnisch einwandfrei präsentiert werden. Marten wertet die Träger auf und verknüpft die inhaltlichen mit den eher dienenden Elementen der Arbeit. Der grob zusam-

mengeschweisste Stahl war unter der weissen Pulverbeschichtung sauber poliert, nobilitiert und genauso fetischisiert wie die Nivea-Creme und die anderen Gegenstände.

Bei der Arbeit FALLING VERY DOWN (LOW PH CHEMIST) (Sehr herunterfallen, Niedrig-PH-Apotheker, 2012) ging Marten ganz ähnlich vor: Unterschiedliche Holz- oder Resopal-Paneele, die üblicherweise für den dekorativen Einsatz im Wohnungs- und Einrichtungsbereich bestimmt sind, werden wiederum als Träger von Gegenständen eingesetzt. Die laminierten Paneele behandelt sie wie Bodenskulpturen, die durch ihre geringe Höhe die Wahrnehmung von Vorder- und Hintergrund nivellieren. Die gemusterten Bodenplatten wirken wie zusammengesetzte Versatzstücke und die sparsam auf ihnen arrangierten

Objekte setzen diese Logik fort; in Helen Martens Strategie wird Ungleiches zu Gleichem.

Durch diesen Akt der Neuordnung und Umverteilung erhalten ihre Arbeiten diese unverwechselbare Signatur der 2010er-Jahre: Sie zeichnen sich aus durch einen schier unbegrenzten, technologisch angetriebenen Manipulationswillen. Gleichzeitig kommt es zu einer Verlagerung bei den Medien: Wo früher eher die Sprache über die Qualität verfügte, sich alles zumindest verbal und ohne physische Gewalt anzueignen, hat sich diese Fähigkeit nun auf die visuellen Medien ausgeweitet. Mit den digitalen und materialtechnischen Entwicklungen der Gegenwart lässt sich die manipulative Aneignung real und physisch – ohne Anwendung irgendwelcher Gewalt – durchsetzen. Helen Martens Kunst ist der Beweis.

Eklektizismus

Von demselben sprachlichen Eklektizismus sind auch Helen Martens filmische Arbeiten angetrieben. Die installative Präsentation von DUST AND PIRANHAS (Staub und Piranhas, 2011) ist ein Paradebeispiel für die raffinierte Deplatzierungs-, Neu-, oder

Nebenordnungsstrategie, die Martens Œuvre durchzieht.¹⁾ Auf einem kleinen Haufen persönlicher Abfälle – Kaffee, Handy, Plastiktüte, Brot und so weiter – steht ein Flachbildschirm, auf dessen glänzender, hochaufgelöster Oberfläche ein perfekt gemachter,

HELEN MARTEN, FALLING VERY DOWN (LOW PH CHEMIST), 2012, cherrywood, stained oak, ash, walnut, maple, brown-green chipboard, Valchromat, sterling board, airbrushed folded steel, anatomical heart, black netting, cast latex hand, cigarette, braided silk friendship bracelet, silk sock, plastic cuttings, iced coffee, dish cloth, Swiss army knife, broken glass / SEHR HINUNTERFALLEN (NIEDRIG-PH-APOTHEKER), Kirschholz, gebeizte Eiche, Esche, Nussbaum, Ahorn, braun-grüne Spanplatte, Valchromat, Bauplatte, gespritzter gefalteter Stahl, Herzmodell, schwarzes Netz, gegossene Latex-Hand, Zigarette, geflochtenes Seiden-Freundschaftsarmband, Seidensocke, Plastikausschnitte, Eiskaffee, Geschirrtuch, Schweizer Armeemesser, zerbrochenes Glas.

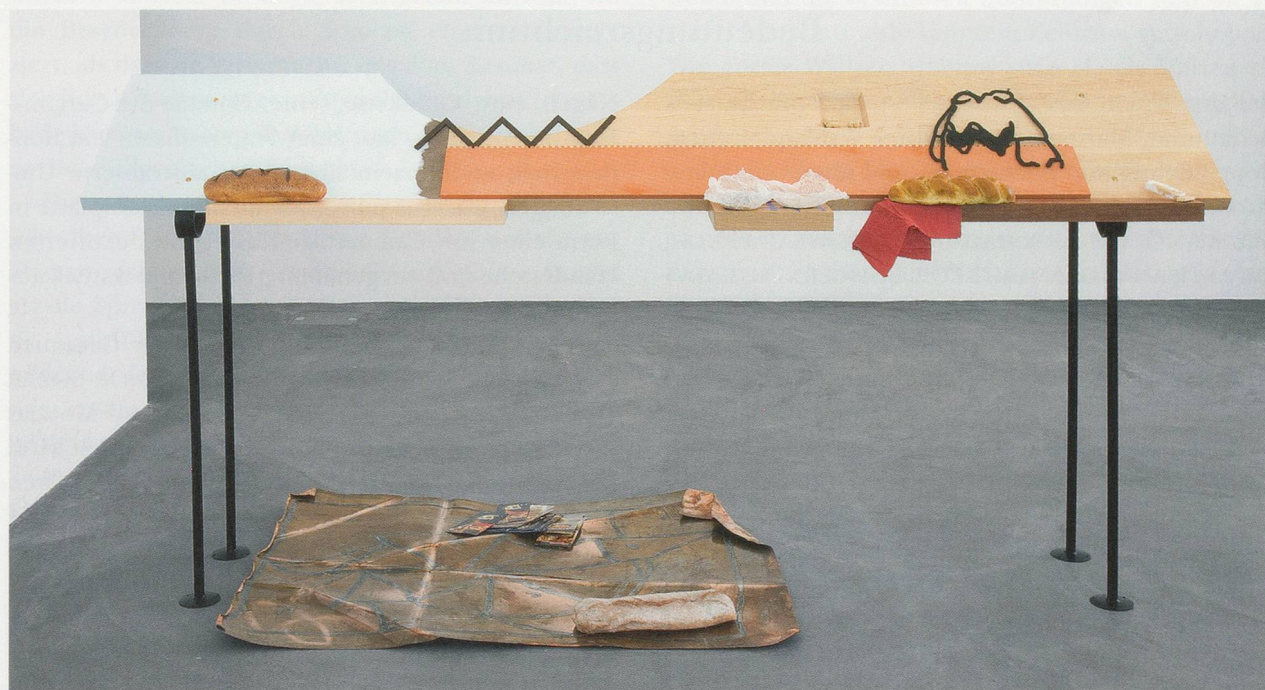


absurd anmutender Animationsfilm läuft. Die makellosen, computergenerierten Bilder des Videos treffen auf die äusserst triviale analoge Realität der Abfälle und decken den scheinbar vergammelnden Schandfleck teilweise mit dem Mantel der neuzeitlichen Ästhetik zu. Der Flachbildschirm ist übrigens ein Bildträger zweiter Ordnung, weil er von einem anderen Bildträger, dem Abfall, der gleichzeitig auch Inhalt ist, getragen wird. Einmal mehr vermischen sich formal unterschiedliche Ebenen und verbinden sich – über die Zeiten hinweg – zu einer hybriden Welt. Und die bis anhin klassischen ionischen und dorischen Architekturversatzstücke, die durch den Film geistern, machen Platz für andere kunsthistorische Ikonen.

In ihrem zweiten Video, *EVIAN DISEASE* (Evian Krankheit, 2012), bringt Marten den Eklektizismus des heutigen Lebens auf den Punkt. Der animierte

Film handelt von organischer und künstlicher Schönheit und vereint so unterschiedliche Aspekte wie Sushi-Ästhetik, Billard-Grün, Küchen-Edelstahl, eine menschenleere Modeschau, ein monumentaler Säugling und Möbeldesign. Marten bringt uns diese Formen, Farben und Texturen sehr nah, artifiziell und echt, gegenwärtig, urban, die Abfolge der Szenen wird von sechs kommentierenden Erzählstimmen begleitet. Langsam schwebt die Kamera durch die weitläufigen Interieure und scheint auf einer grossen Schnecke zu landen, die durch ein Photostudio kriecht. Nach einem harten Schnitt erfolgen Nahaufnahmen von Zitronen, Bohnen und anderem Gemüse auf einem Küchenbrett; dann streift die Kamera haarscharf am linken Ohr des überdimensionierten Babys vorbei. Die Übergänge kommen jeweils unerwartet und wirken durch die grelle Farbigkeit oft auch aggressiv.

HELEN MARTEN, *PEANUTS*, 2012, solid ash, greasy orange Valchromat, sanded Formica, cherrywood, sepili, walnut, resin/foam/latex breads and doughnuts, sesame seeds, sawdust, napkin, powder coated steel, pizza flyer from Betty Richter painting, soldered copper sheet, peanuts, steel cut from Charlie Brown profiles, rail legs, each $47 \frac{1}{4} \times 21 \frac{5}{9}$ ", top dimensions $110 \frac{1}{4} \times 19 \frac{5}{8} \times 1 \frac{3}{4}$ " / ERDNÜSSE, Esche massiv, fettiges oranges Valchromat, sandgestrahltes Formica, Kirschholz, Sepili, Nussbaum, Kunstharz-, Schaum-, Latex-Brote und Doughnuts, Sesamsamen, Sägemehl, Serviette, pulverbeschichteter Stahl, Pizza-Flyer aus einem Betty Richter-Gemälde, gelötetes Kupferblech, Erdnüsse, Stahlschnitt von Charlie Brown Profil, Tischbeine, je 120×55 cm, total $280 \times 50 \times 4,5$ cm.



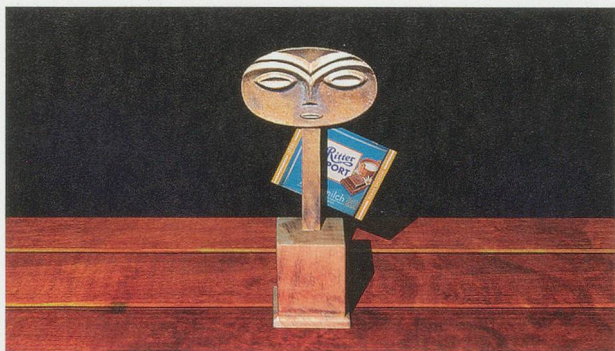


Bedeutungsreichtum

Bei den Titeln ihrer Arbeiten ist die Sprache stets bedeutsam, Marten geht bei ihrer Wahl spielerisch, doppeldeutig und poetisch vor und nimmt oft literarische Anspielungen in ihr künstlerisches Vokabular auf. AS MODEST AS A MAID (WOMENSWEAR BENCH, OR ARTISANAL GARMENTS FOR A DISCERNING LADY) (Bescheiden wie eine Magd, Frauenkleider-Bank, oder handgemachte Bekleidung für eine anspruchsvolle Dame) lautet der Titel einer Arbeit aus dem Jahr 2011. Der erste Teil ist eine Anspielung auf Geoffrey Chaucers Meisterwerk *Canterbury Tales* aus dem späten 14. Jahrhundert, in dem eine Ritterfigur, der Protagonist einer Pilgergruppe, als so erfolgreich wie demütig beschrieben wird: «modest as a maid». ²⁾ Der zweite Teil gibt Aufschluss über Martens Skulptur: eine Holzbank, auf der tatsächlich Accessoires einer mehr oder weniger anspruchsvollen Frau platziert sind. Dies sind einerseits reale Dinge, wie künstliche

Nägel, eine Goldkette, eine Comme-des-Garçons-Handtasche und – laut einer Materialliste – ein Bondage-Seil; andererseits aber auch abstrahierte Umsetzungen, wie eine pulverbeschichtete Stahlplatte in Form einer mit Camouflage-Klebeband dekorierten Handtasche und ein gehämmertes Schmuckstück aus Zähnen.

Eine zusätzliche Wendung erfährt der Gebrauch von Sprache in *GEOLOGIC AMOUNTS OF SOBER TIME (MOZART DRUNKS)* (2012), in der auf Mozarts (vermutlich hohen) Alkoholkonsum angespielt wird. Die Arbeit besteht aus vier auf Leder gesiebdruckten Bildnissen des früh verstorbenen Salzburgers. Unter jedem Bild hängen prall gefüllte Flaschen mit Alkoholika und beunruhigen die heitere Schönheit der stilisierten Siebdrucke. Der Titel dieser farbigen, mit kräftigen Konturlinien gezeichneten Bilderserie, die deutlich mit der Bildsprache und Technik der Pop-

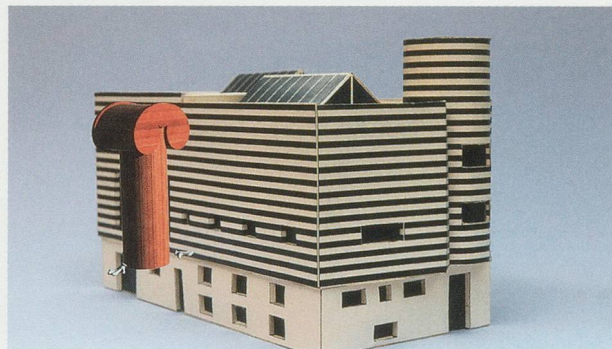


HELEN MARTEN, *DUST AND PIRANHAS*, 2011,
animation video, sound, 25 min. 25 sec. /
STAUB UND PIRANHAS, Videoanimation, Klang.

Art liebäugelt, scheint unmittelbar einer Passage aus David Foster Wallaces *Infinite Jest* entnommen zu sein: «vielleicht auch noch einer von diesen alten Eingeborenen von Enfield wie ein Krebs seitwärts zu ihm gehinkt, ein Weissflagger mit Äonen der Trockenheit hinter sich, einem verkrümmten und ruinierten alten Körper»³⁾. Mit den wunderbar abstrakten Lederbildern im Stilmöbelambiente wird ein auf seine Gesichtszüge reduziertes Mozartporträt (und einem Glockenspiel von Schnapsflaschen) mit einem Zitat aus Wallaces episch ausuferndem und hermetischem Meisterwerk konfrontiert, ohne dass unmittelbar sprachlich nachvollziehbare Erklärungen greifen würden. Martens Strategie setzt genau dort an, wo die Beschreibung durch Sprache eher verkompliziert, als dass sie vereinfacht, mit dem Resultat, dass sich ihre Arbeiten weg von sprachlichen und (damit) bedeutungsmässigen Zuweisungen in Richtung bildnerische Eigenwelten bewegen.

Die mitunter seitenlangen Sätze in *Infinite Jest* beschreiben solche überpräzisen Gebilde, wie sie uns Marten vorsetzt. Dort, wo die bildende Kunst, anders als die Sprache – trotz einer konzentrierten Hermetik –, einfühlsam wird, dort, wo die Beschreibungen in *Infinite Jest* manchmal fast zu bildender Kunst werden, an diesem Umschlagpunkt werden Martens Objektgruppierungen auch ein bisschen zu Literatur.

Mit dieser Neuordnung von inkommensurablen Elementen gelingt ihr eine Beunruhigung und Erweiterung der bekannten Bedeutungsangebote; auf diese Weise erschafft sie hyperkomplexe, aber gleichzeitig sinnlich-verführerische, eklektische Gebilde. Weil diese Ordnungen die Erwartungen unterlaufen, führt Martens künstlerische Strategie beim Betrach-



ter zu Verwirrung und Ratlosigkeit: Bekanntes wird fremd und die bekannten Zuordnungen sind wie in einen Loop mit unbekanntem Zentrum verschoben. Wie Foster Wallace arbeitet auch Helen Marten an einer Erweiterung des Raums der künstlerischen Ausdrucksweise.

Neben einem Hervorheben unterschiedlicher Benutzeroberflächen und Bildträger gelingt ihr durch die Neu- und Umordnung sogar eine Demokratisierung der einzelnen Bildteile. Bescheiden wie ein Dienstmädchen kämpft sie sich durch den Kunstschungel und wertet die visuelle Komplexität mit wachsendem Bedeutungsreichtum auf.

1) Diese installative Version war 2012 in der Gruppenausstellung MARCH bei Sadie Coles HQ zu sehen sowie auch in der von mir kuratierten Ausstellung The New Public im Museion in Bozen.

2) Geoffrey Chaucer, *The Canterbury Tales*, University of Oxford Text Archive, E-book edition. S. 26 von 3382. Im modernen Englisch wird dies übersetzt mit «And in his bearing modest as a maid».

3) David Foster Wallace, *Unendlicher Spass*, aus dem amerikanischen Englisch von Ulrich Blumenbach, Kiepenheuer & Witsch-Verlag, Köln 2009, S. 510.

REIN WOLFS

Autonomous Realms

In the works of Helen Marten, the curiously elaborated use of language is particularly striking. This is evident not only in her choice of titles but also in the composition of the sculptures and videos themselves. With her idiosyncratic syntax and grammar, Marten juxtaposes

diverse elements to create an antithetical visual language informed by Pop aesthetics, Dadaist collage and both nostalgic and futuristic strategies. Hers is a world that is complex and eclectic, yet at the same time playful, multilayered, dense, and invariably compelling.

Will to Manipulation

In her 2012 exhibition “Almost the Exact Shape of Florida” at the Kunsthalle Zürich, Marten arranged white metal tables in rows—think hospital or dental clinic—and placed worthless props on them. In some instances, these tables in *A FACE THE SAME COLOUR AS YOUR DESK* (2012) have folded pharmaceutical boxes or cigarette packs stuffed under the legs as though to stop them wobbling. Garbage, stitched white shirts, toilet paper, pen holders, plastic bags, cigarettes, wooden mice, colored pens, colored steel offcuts, Nivea cream, and more play the leading roles on these little stages of powder-coated steel. All lie placed like trophies on white tables redolent of plinths such as might be used in a museum for the proper and secure display of valued objects. Marten

elevates these supports by linking their functional aspect with the content of the artworks. The steel, roughly and raggedly welded in places, is finely polished, ennobled and just as fetishized as the Nivea cream and other objects.

Marten takes a similar approach in *FALLING VERY DOWN (LOW PH CHEMIST)* (2012), in which panels of solid wood, of the kind normally used for interior decoration, are used as supports for other objects. The laminated panels are treated in much the same way as floor sculptures, whereby their low height levels out the perception of foreground and background. The patterned floor panels appear as somewhat out-of-place composite pieces, while the objects sparsely arranged on them continue in the same vein. In Marten’s strategy, the unequal becomes equal.

REIN WOLFS is Director of the Bundeskunsthalle in Bonn.

It is precisely this act of rearranging and coarranging that lends her works the inimitable hallmark of the present decade: They have the character of an unlimited and technologically driven will to manipulation. At the same time, there is a shift in the media: Whereas it used to be language that tended to pos-

sess the quality of appropriating everything at least verbally and without physical force, this ability has now been extended to visual media. Thanks to technical and material advances, manipulative appropriation can be real and physical today, without the use of force. Marten's art is proof of that.

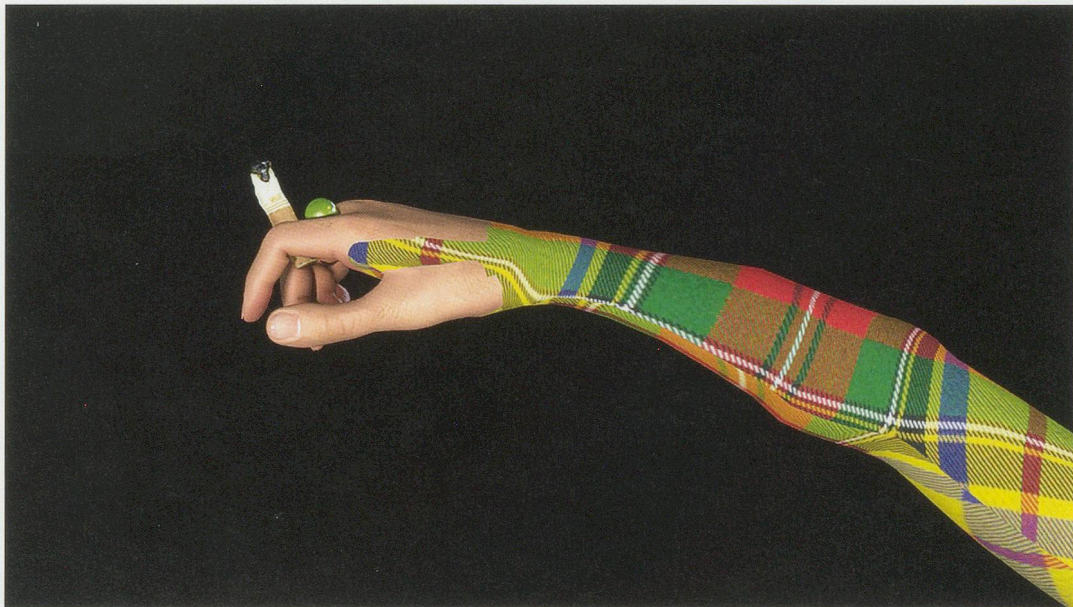
Eclecticism

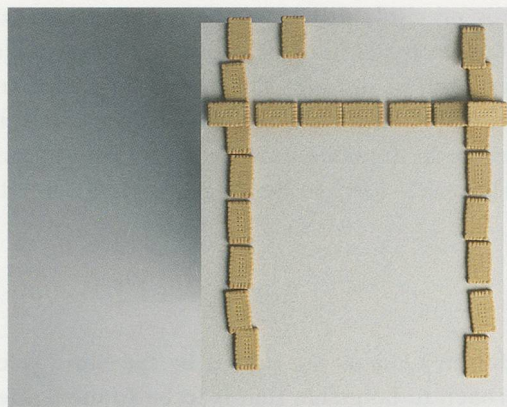
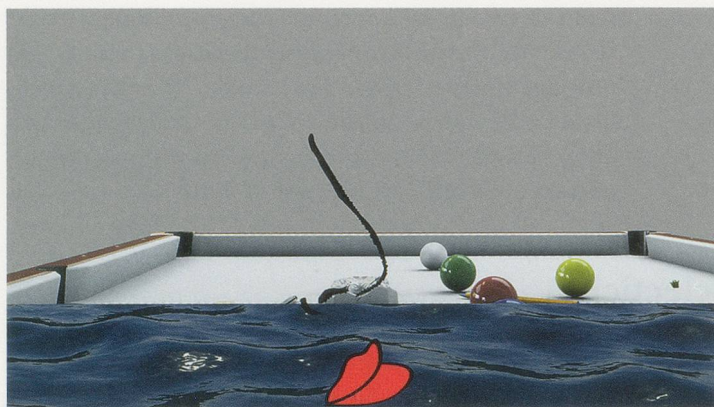
Marten's videos are driven by the same eclectic approach to language that is to be found in her sculptures. The presentation of the video *DUST AND PIRANHAS* (2011) as an installation is a prime example of the ingenious strategy of displacement, rearrangement and juxtaposition that permeates her entire oeuvre.¹⁾ Resting on a small heap of discarded personal items—coffee, cellphone, plastic bags, bread, etc.—is a flatscreen monitor on whose gleaming high-resolution surface a perfectly crafted, seemingly absurd animation is running. The flawless, computer-generated images of the video meet the extremely trivial analog reality of the detritus, covering the apparently decaying eyesore, at least in part, with a cloak of contemporary aestheticism. The flatscreen

monitor is, incidentally, a secondary carrier, because it is supported by another carrier—the jetsam that is simultaneously part of the content. Once again, formally discrete levels meld and converge, across diverse times, to form a hybrid world. And the classical Ionic and Doric architectural elements scattered throughout the video make way for other art-historical icons.

In her second video, *EVIAN DISEASE* (2012), Marten encapsulates the eclecticism of today's life. The animation is about organic and artificial beauty, combining such different aspects as sushi, billiard table baize, muddied bottled water, a deserted fashion show, a monumental baby, and furniture design. Marten vividly conveys these diverse forms, colors, and textures;

HELEN MARTEN, *EVIAN DISEASE*, 2012, animation video, sound, 28 min 45 sec / *EVIAN KRANKHEIT*, Videoanimation, Klang.





artificial and real, contemporary and urban, they are accompanied by the comments of six narrators. The camera pans slowly through the spacious interiors, then almost lands on a large snail creeping through a photo studio. After a sharp cut, there are close-ups

of lemons, beans, and other vegetables strewn on a chopping board, followed by yet another dislocation as the camera pans across the left ear of an oversized toddler. The transitions are unexpected and at times, their lurid colors seem almost aggressive.

Wealth of meaning

Language is always significant in the artist's titles. Marten uses it playfully, ambiguously and poetically, spicing her artistic vocabulary with literary allusions. *AS MODEST AS A MAID* (*WOMENSWEAR BENCH, OR ARTISANAL GARMENTS FOR A DISCERNING LADY*) is the title of a work from 2011. The first part is a reference to Geoffrey Chaucer's late fourteenth century masterpiece *Canterbury Tales* in which one of the characters on the pilgrimage, the Knight, is described as both distinguished and humble: "modest as a maid." The second part of the title gives an insight into Marten's sculpture: an array of accessories ("artisanal garments") for a more or less discerning woman, arranged on a wooden bench. These include press-on nails, a gold chain, a *Comme des Garçons* handbag, and—according to the list of materials—bondage rope. But then, to disrupt the reality, there are also abstractions: a powder-coated steel plate cut into the silhouette of a handbag and decorated with camouflage sticky tape, bags stitched from towels, and hammered jewellery made from teeth.

Language is used in a rather different way in *GEOLOGIC AMOUNTS OF SOBER TIME* (*MOZART*

DRUNKS) (2012), which alludes to Mozart's (supposedly high) alcohol consumption. The work consists of four portraits of the short-lived Salzburg composer, screen-printed on leather. Bottles of alcoholic drinks are suspended beneath each portrait, undermining the serene beauty of the stylized screenprints. The title is taken from a phrase that appears multiple times in David Foster Wallace's *Infinite Jest* (1996), as here: "one of these old Enfield-native White Flag guys with geologic amounts of sober time in AA and a twisted ruined old body."²) In the wonderfully abstract leather pictures with their stylish "interior design" feel, the portrait of Mozart, reduced to a linear rendering of his facial features (along with a glockenspiel of bottles), is confronted with a quote from Wallace's epically sweeping yet hermetic masterpiece, without any direct explanations that can be fully grasped or expressed in words. Marten's strategy nails down the precise point at which a verbal description complicates more than it clarifies, with the result that her works ultimately shift away from language and semantically charged assignments, toward visually autonomous realms.

HELEN MARTEN, *EVIAN DISEASE*, 2012,
animation video, sound, 28 min 45 sec /
EVIAN KRANKHEIT, Videoanimation, Klang.

Below / unten:

HELEN MARTEN, *EVIAN DISEASE*, 2012,
installation view, Palais de Tokyo, Paris /
EVIAN KRANKHEIT, Installationsansicht.

Reading *Infinite Jest*, with its sentences that sometimes flow over several pages, the mind's eye forms exactly the same kind of super-precise images that Marten presents. Where visual art is perceptive in ways that language cannot be, no matter how hermetically concentrated, and where the descriptions in *Infinite Jest* sometimes almost become visual art—this is the point of overlap at which Marten's arrangements of objects also become a form of literature.

In her bid to establish a new order of disparate elements, Marten succeeds in destabilizing and expanding familiar conveyors of meaning, creating hy-

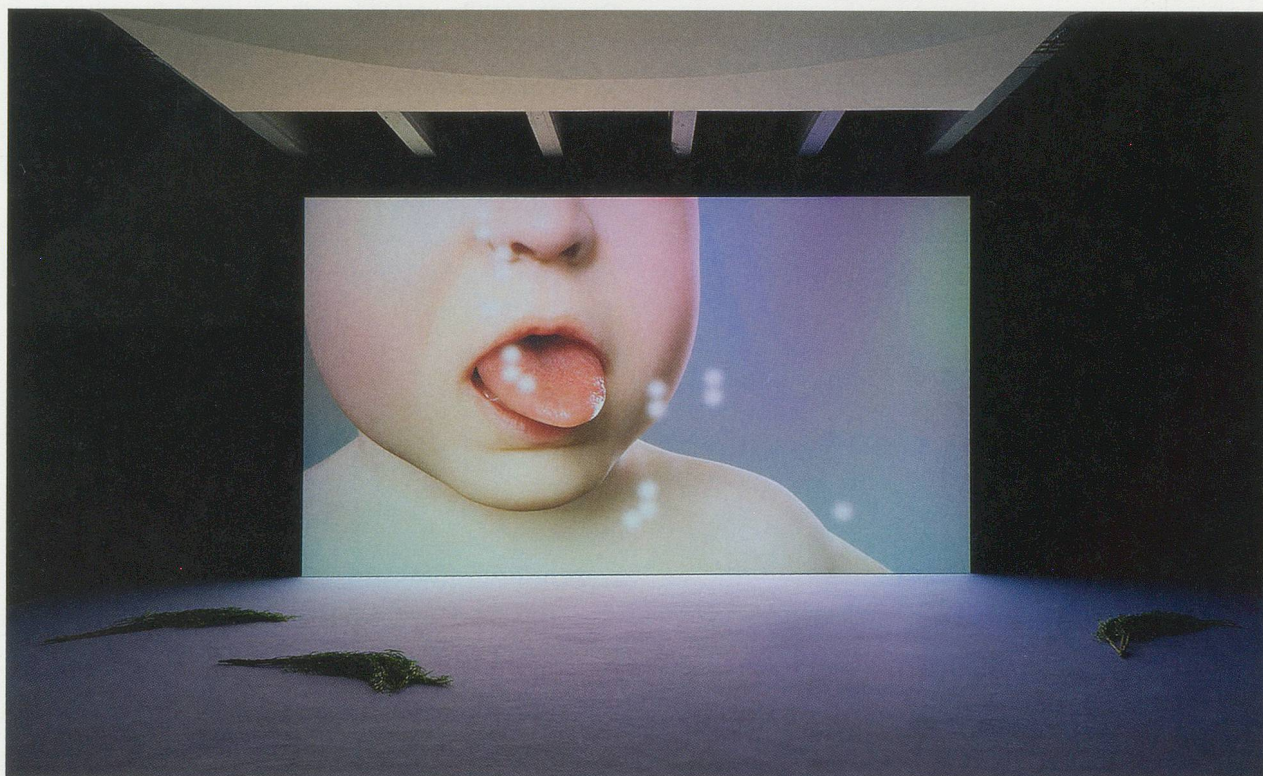
per-complex yet at the same time sensual, seductive, and eclectic forms. Because the order of things goes against expectations, her artistic strategy unleashes a sense of confusion and a kind of bewilderment in the viewer; the familiar becomes strange and established paradigms shift as though in a loop with an unknown center. Like the idiosyncratic use of language by Foster Wallace, Helen Marten's work expands the realm of artistic expression.

In addition to highlighting various user interfaces and image carriers, these new orders and recalibrations actually equalize the individual visual components. Helen Marten fights her way through the jungle of art, modest as a maid, investing her visual complexity with an ever increasing wealth of meaning.

(Translation: Ishbel Flett)

1) This version was shown in 2012 as part of the group exhibition "MARCH" at Sadie Coles HQ, and was also included in the exhibition "The New Public," curated by me at Museion in Bolzano.

2) David Foster Wallace, *Infinite Jest* (Boston: Little, Brown and Company, 1996), p. 353.



EDITION FOR PARKETT 92

HELEN MARTEN

GOURMET GRANDCHILDREN, 2013

12 color silkscreen on powder-coated aluminum.
(printed by K2 Screen, London), with applicated C-print,
powder-coated aluminum shelf.

Caputo flour bag in hand-stitched plastic sack, cast
aluminum olives, cast resin olives, numbered nail
(edition number), string, silk thread, leather twine, wire.
Print $23\frac{5}{8} \times 17\frac{3}{4}$ ", flour bag and components
approx. $7\frac{7}{8} \times 6 \times 4$ ", all in custom-stamped cardboard
box, plate of spaghetti not included,
 $19\frac{5}{8} \times 23\frac{5}{8} \times 6\frac{1}{4}$ ".

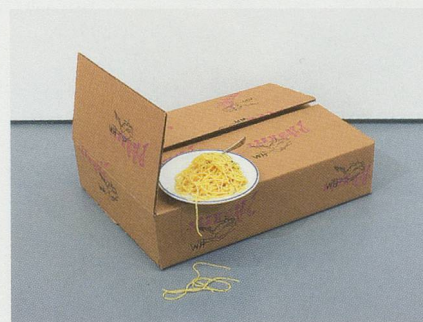
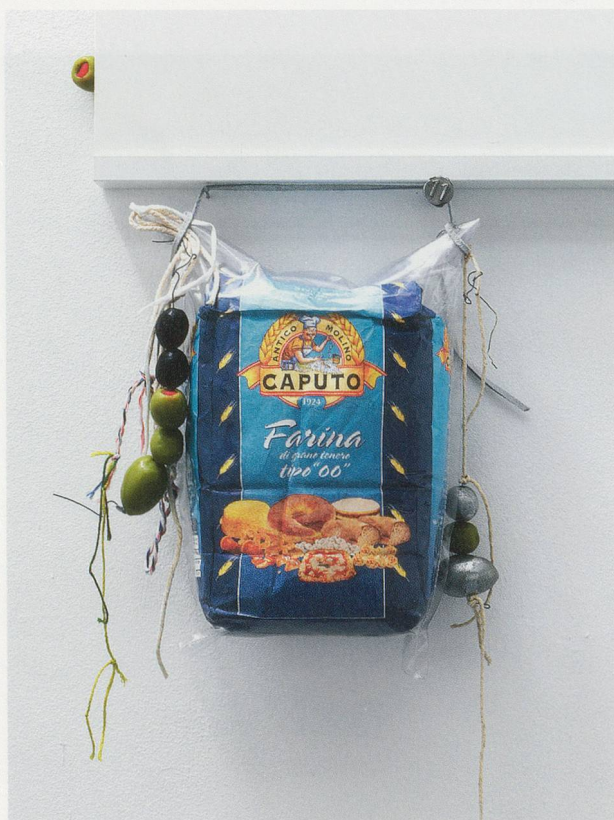
Ed. 35/XX, signed and numbered.

12-Farben-Siebdruck auf pulverbeschichtetem Aluminium
(gedruckt von K2 Screen, London), mit appliziertem
C-Print, pulverbeschichtete Aluminium-Leiste.

Caputo-Mehlbeutel in handbesticktem Plastiksack,
Aluminium gegossene Oliven, Kunstharz-Oliven,
nummerierter Nagel (Editionsnummer), Schnur,
Seidenfaden, Lederriemen, Draht.

Siebdruck 60 x 45 cm, Mehlbeutel und Komponenten,
ca. 20 x 15 x 10 cm, in hand-gestempelter
Kartonschachtel, ohne den Teller Spaghetti,
50 x 60 x 16 cm.

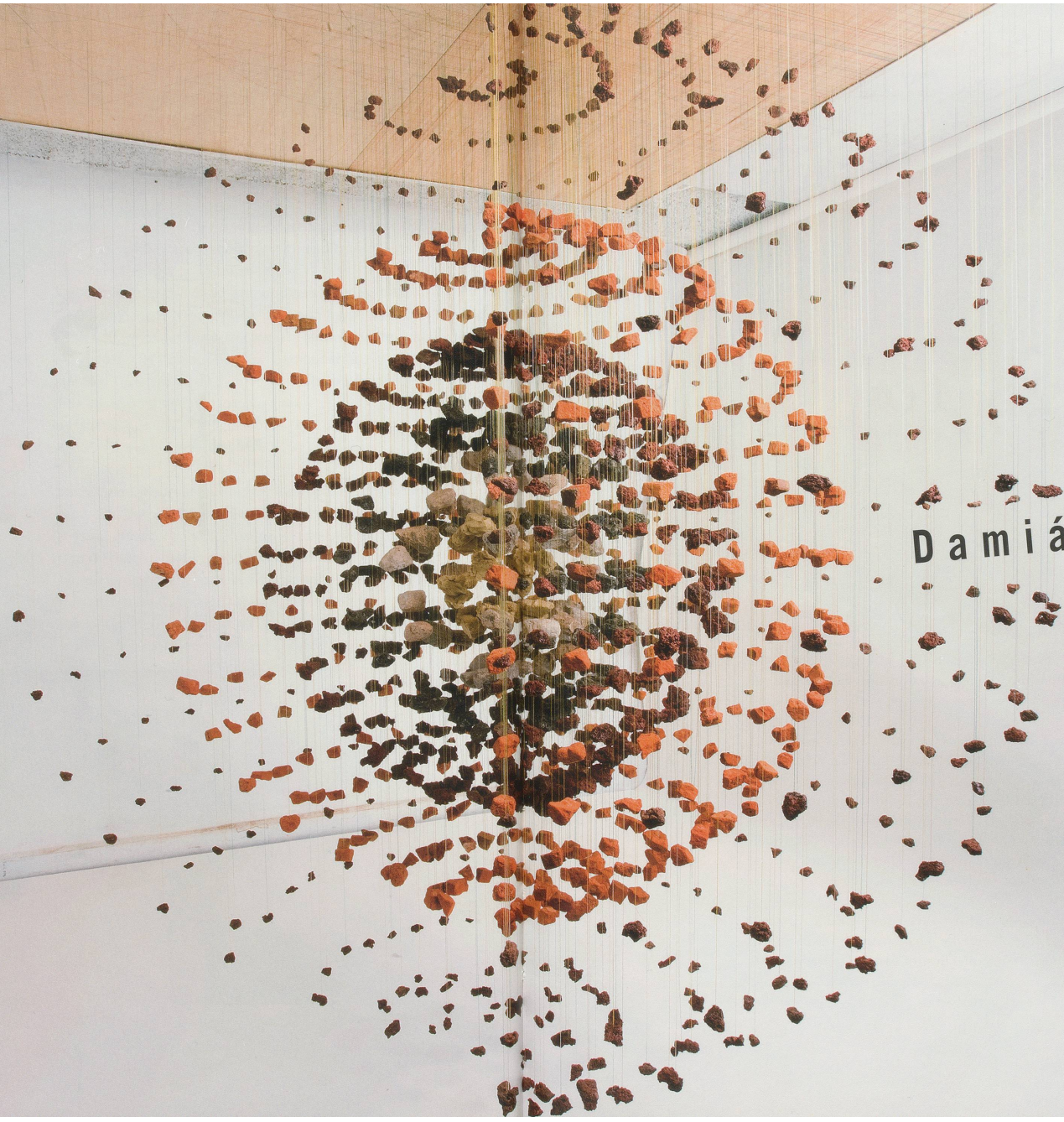
Auflage 35/XX, signiert und nummeriert.





DAMIÁN ORTEGA, ALMA MATER, 2008, brick, clay, red and black Tezontle rock, pumice stone, nylon steel thread, 99 1/8 x 90 1/2 x 90 1/2" / Ziegelstein, Ton, roter und schwarzer Tezontle-Stein, Bimsstein, Nylonstahlfäden, 253 x 230 x 230 cm. (ALL IMAGES COURTESY OF THE ARTIST AND KURIMANZUTTO GALLERY, MEXICO CITY)

Damián Ortega



JUAN VILLORO

The Shape of Things to Come

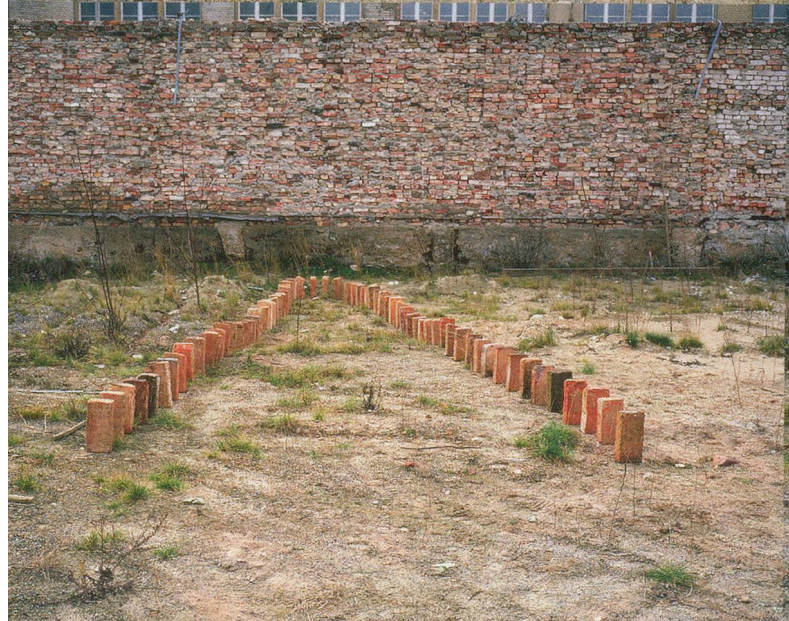
(UN)QUIET DAYS IN TLALPAN

The neighborhood of Tlalpan in the southern part of Mexico City still has a small-town feel. The most visible buildings are convents, boarding schools, sanatoriums, and hospitals—places where people are put away or left to a peaceful existence. It's the perfect setting for a surprise.

In the late 1980s, Tlalpan was home to the Taller de los Viernes, the "Friday workshop" that brought together artists Gabriel Orozco, Gabriel Kuri, Abraham Cruzvillegas, Dr. Lakra (Jerónimo López Ramírez), and Damián Ortega. For five years, this workshop was a haven of shared ideas. Although the host of the gathering was the older, charismatic, and hyperactive Orozco, the group functioned with neither leader nor guru, nor any notion of hierarchy. The workshop set itself apart from the dominant mode of Mexican art making in the '80s, which was bound to the studio, the gallery, and the museum. This art divided itself into precise genres (drawing, printmaking, painting, photography, sculpture) and focused on a singular theme: Mexican identity.

By the '80s, however, the exercise of identification had produced rhetorical saturation. After the nationalist murals of Diego Rivera, José Clemente Orozco, and David Alfaro Siqueiros and the writings of Octavio Paz—whose 1950 collection of essays *El laberinto de la*

JUAN VILLORO is a novelist, playwright, and journalist based in Mexico City.



soledad (*The Labyrinth of Solitude*) explored the Mexican character—the search for the self had turned into propaganda. Orozco, the son of a muralist, and Ortega, the son of a left-leaning actor (who co-created, with Alfonso Arau, Mexico's own comic-book superhero El Aguila Descalza, the barefoot eagle), refused these dogmas and sought to make their own place in art.

At age sixteen, Ortega was already an accomplished cartoonist, contributing to the leftist newspaper *La Jornada*. But he sought new techniques and materials—two-dimensional art was too restrictive for him, as was traditional sculpture: Instead of building up, he wanted to deconstruct. Screwdrivers and scissors became his pencils and erasers, and tortillas, nails, toys, and appliances his materials. At the same time, he discovered new artistic showcases, presenting his works at the marketplace, among the fruits and vegetables.

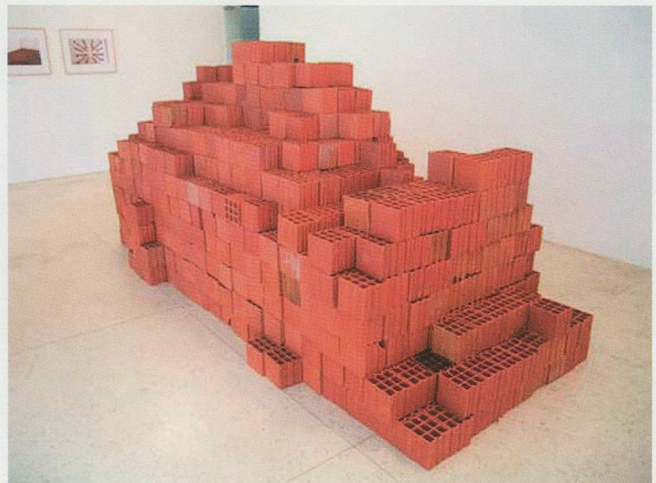
Tlalpan contained two distinct worlds in the 1980s. While the church bells called the faithful to mass, the clock at the Friday workshop marked a very different kind of time, an hour that was yet to come.

A PORTABLE LANDSCAPE

Mexico is a country of accidental installation art. The landscape is manipulated as a result of social circumstances before it is approached by artists. When people have limited means, nothing is thrown away, and all refuse returns as adornment. A soda can is not regarded as disposable; it is turned into a handicraft that can be sold. In the gigantic labyrinth of Mexico City, residents humanize the streets with strange souvenirs: A shoe hangs from telephone wires, and an empty bottle dangles from a television antenna; a teddy bear perches atop a traffic light, and a bunch of doll heads sit in an oversize crystal jar. In this context, the alterations to reality proposed by the Taller de los Viernes were at first mistaken as yet another contribution to urban chaos.

Ortega began his revolution at home. In *AUTOCONSTRUCCIÓN. PUENTES Y PRESAS* (Autoconstruction. Bridges and Dams, 1997), he tied together all the chairs in his house, creating delirious zigzags of furniture. A few years later, he disassembled a plastic toy and substituted parts with vegetables to make *TRANSFORMERS* (2001). Playfully deconstructing and reshaping objects, he conveys a provocative message: Order is an absurd convention.

DAMIÁN ORTEGA, *MATÉRIA EM REPOUSO*/
RESTING MATTER, 2003, 1700 bricks,
dimensions variable /
MATERIE IN RUHE, 1700 Ziegelsteine,
Masse variabel.





DAMIÁN ORTEGA, *MATERIA EN REPOSO II (BRASIL)* / *RESTING MATTER II (BRASIL)*, 2004, 20 digital prints, 11 x 14" each / *MATERIE IN RUHE II (BRASILIEN)*, 20 digitale Prints, je 27,9 x 35,6 cm.

Last year, Ortega returned to Mexico after living abroad for several years, and, true to his artistic roots, he settled back in Tlalpan. However, he does not care to show off his Mexican pedigree. Like many artists, he leads a seminomadic life; but he does not just travel through different cultural territories, he translates them. On occasion, these movements have a political slant, as in *PIRÁMIDE INVERTIDA* (Inverted Pyramid, 2007–9). The Mayans and the Aztecs conceived their temples in Latin America as sacred mountains in dialogue with the cosmos; in Spain, Ortega created a pyramid that descends into the ground. In the country of the *conquistadores*, a civilization is submerged, defeated, anti-astronomical.

Ortega has also turned his attention to more modest structures, functional shelters built from the inside out with little concern for aesthetics. Because the process takes place over time, and materials go up in price, it is always handy to buy a little extra for the next phase. In Brazil, he photographed houses with bricks piled up along their exterior walls. The title of the images is eloquent: *MATERIA EN REPOSO (BRASIL)* (Resting Matter [Brasil], 2004). A year earlier, Ortega exhibited the bricks alone—1,700 of them, to be exact. Material for a possible future work, *MATÉRIA EM REPOUSO* (2003) achieves an unusual degree of stillness.

The piece is not important for what it is now but for what it might one day be; as in H. G. Wells's science fiction, we anticipate "the shape of things to come."

This resting matter is activated in the short films that comprise *NUEVE TIPOS DE TERRENO* (Nine Types of Terrain, 2007). In Ortega's interpretation of Sun Tzu's *Art of War*, soldiers are replaced with the most elemental units of construction, falling like lines of dominoes across a barren Berlin landscape. Marx referred to the unemployed as the "reserve army of labor," and that is what the bricks represent: available material. Sun Tzu's theory assumes an ironic sociological meaning.

Converting objects into living things, Ortega shows us the private lives of tools. An implement used for work, which has labored for years, must be exhausted. Thus, *PICO CANSADO* (Tired Pickaxe, 1997) sighs, droops, and falls into the ground it should attack. The artist sees means as ends in themselves: To him, a saw is a work of art. In *CONTROLADOR DEL UNIVERSO* (Controller of the Universe, 2007), a series of tools is suspended in a kind of escape route. The work borrows its title from Diego Rivera's 1934 mural at the Palacio de Bellas Artes in Mexico City (a re-creation of a work at New York's Rockefeller Center that was destroyed). Rivera believed that technological progress would help liberate the working class, but Ortega is more skeptical. Rather than celebrate technology indiscriminately, he warns that tools might take on their own centrifugal dynamic. In this light, the title becomes sarcastic; there is nothing more out of control than the Big Bang.



THE GRAMMAR OF MATERIAL

In a corner of Ortega's studio hangs a chain full of keys. Among them, of course, is the one that opens the Volkswagen Beetle that, in 2002, became *COSMIC THING*. After all, an inveterate traveler needs vehicles. *COSMIC THING* pays tribute to the artist's childhood, when he would nudge his older brother Juan Cristián to disassemble household items. Juan Cristián would take apart an electric blender, rendering it a pile of loose parts, and get the blame for it, while his younger brother would study the pieces.

The Volkswagen, or "people's car," represented a technological achievement for the Nazi regime. In Mexico, it was popularly baptized as the *Vocho*. For decades it was the cheapest car to buy, the taxi driver's favorite, and also the most frequently stolen. If your *Vocho* disappeared on a Monday, by Friday its parts had already been grafted onto another fifty *Vochos* like it. By 2000, Mexico was the only country still manufacturing the car. When the last *Vocho* left the assembly line at Puebla, Ortega dismantled it in *COSMIC THING*.

Ortega went on to progressively dismantle his idea. Inspired by the tires that often edge race-car tracks, he buried four tires in a garden so that they only just stick out from the earth, suggesting the grave of an upside-down *Vocho* (*BEETLE '83*, 2002). The process came full circle three years later with the actual burial of an entire car, close to the Mexican factory that had originally given it life. The cycle was complete: from the Big Bang of *COSMIC THING* to the funeral rite of *ESCARABAJO* (Beetle, 2005). But in Mexico, the dead live on: In 2006, the *Vocho* came back to life as *UN FANTASMA* (A Ghost), reduced to its chrome exterior parts.

DAMIÁN ORTEGA, TRANSFORMERS, 1999, digital
print, 12 ³/₄ x 19 ¹/₂" / Digitaler Print, 32,5 x 49,5 cm.

In a visit to Ortega's studio in December 2012, I had the opportunity to see a work in progress. The artist had asked his mother, a schoolteacher, to write out the alphabet in her perfect penmanship. He turned these letters into illegible metal reliefs, strange and warped pendants that he hung from the ceiling. Above each relief was a light, and the shadow it cast onto the floor was suddenly readable again. The metaphor is powerful: Expressive clarity comes from an indecipherable impulse. The work's title, HARVEST (2012–13), is a clue to its meaning. In his book *In the Vineyard of the Text*, Ivan Illich explains that the Latin verb *legere* not only means "to read" but also "to harvest," "to collect." Similarly, German retains the connection between reading and the gathering of sticks that were covered in runes; the second half of the German word for "letter," *Buchstabe*, means "rod" or "twig."¹ Ortega lends sculptural expression to the origins of writing: His metal reliefs hang like branches, and their shadows fall like calligraphic gestures.

Ortega has searched for meaning in the most varied of materials: eggs, golf balls, car parts, corncocks, coins, salt, bricks. In HARVEST, he reveals that even the alphabet contains a language that has yet to be discovered. Like Francis Ponge, who imagined a poetics of the everyday, Ortega listens to "the voice of things," inquiring into their hidden discourse and conjugating their secret language—a future tense that tells what lies ahead for this "resting matter." The challenge for the viewer of his work is to join in this act of vision.

(Translated from Spanish by Kristina Cordero)

1) Ivan Illich, *In the Vineyard of the Text: A Commentary to Hugh's Didascalicon* (Chicago: University of Chicago Press, 1996), p. 58.



DAMIÁN ORTEGA, TRANSFORMERS, 1999, digital
print, 12 ³/₄ x 19 ¹/₂" / Digitaler Print, 32,5 x 49,5 cm.

JUAN VILLORO

Formen der Zukunft

(UN)RUHIGE TAGE IN TLALPAN

Der Bezirk Tlalpan im südlichen Teil von Mexiko-Stadt hat seine dörfliche Atmosphäre bewahrt. Internate, Krankenhäuser, Heilanstalten und Klöster prägen das Stadtbild – Bauten also, die Menschen vom Trubel der Aussenwelt abschliessen. Der ideale Ort für eine Überraschung!

Gegen Ende der 1980er-Jahre fanden sich die Künstler Gabriel Orozco, Gabriel Kuri, Abraham Cruzvillegas, Dr. Lakra (Jerónimo López Ramírez) und Damián Ortega in Tlalpan zum Taller de los Viernes zusammen. In ihrer «Freitagswerkstatt» herrschte fünf Jahre lang ein reger Ideenaustausch. Gastgeber war der etwas ältere, charismatische und energische Orozco. Trotzdem hatte die Gruppe weder einen Anführer oder Guru noch eine feste Rangordnung. Die Werkstatt distanzierte sich von der vorherrschenden mexikanischen Kunstpraxis, die um Atelier, Galerie und Museum zentriert war, in klar unterscheidbare Disziplinen zerfiel (Malerei, Graphik, Photographie, Skulptur) und ein einziges Thema behandelte: die mexikanische Identität.

Das Ritual der nationalen Selbstfindung hatte in den 1980er-Jahren seinen Sättigungsgrad erreicht. Nach den grossen Muralisten Diego Rivera, José Clemente Orozco und David Alfaro Siqueiros und dem Schriftsteller Octavio Paz, der in seinem Essay *Das Labyrinth der Einsamkeit* (1950) dem mexikanischen Volkscharakter nachspürte, diente es nur noch Propagandazwe-



DAMIÁN ORTEGA, *EXTENSIÓN, CONSTRUCCIONES (AUTOCONSTRUCCIÓN) / EXTENSION, CONSTRUCTIONS (AUTOCONSTRUCTION)*, 1997 – 2002, used furniture, rope, dimensions variable / *ERWEITERUNG, KONSTRUKTIONEN (EIGENBAU)*, gebrauchte Möbel, Seil, Masse variabel.

JUAN VILLORO ist ein Schriftsteller, Dramatiker und Journalist, der in Mexiko-Stadt lebt und arbeitet.

DAMIÁN ORTEGA, OBSTÁCULO, CONSTRUCCIONES (AUTOCONSTRUCCIÓN) / OBSTACLE, CONSTRUCTIONS (AUTOCONSTRUCTION), 1997, 7 wooden chairs,
wooden table, dimensions variable / HINDERNIS, KONSTRUKTIONEN (EIGENBAU), 7 Holzstühle, Holztisch, Masse variabel.





DAMIÁN ORTEGA, *PIRÁMIDE INVERTIDA* / *INVERTED PYRAMID*, 2009–2010,
dimensions variable / *INVERSE PYRAMIDE*, *Masse variabel*.

cken. Orozco, Sohn eines Muralisten, und Ortega, Sohn eines linksgerichteten Schauspielers (der mit Alfonso Arau den mexikanischen Superhelden El águila descalza, «Der barfüßige Adler», erfand), verwarfen dieses Dogma und machten sich daran, ihren eigenen Platz in der Kunstszene zu erobern.

Mit 16 Jahren arbeitete Ortega bereits als anerkannter Karikaturist für das linke Blatt *La Jornada*. Dessen ungeachtet suchte er nach neuen Techniken und Materialien, da ihm die zweidimensionale Kunst und die konventionelle Bildhauerei nicht genügend Freiraum boten. Nicht aufbauen wollte er, sondern abbauen. Schraubenzieher und Schere wurden Ortegas Bleistift und Radiergummi. Tortillas, Nägel, Spielzeug und Elektrogeräte dienten ihm als Werkstoffe. Zugleich präsentierte er seine Kunst an ungewohnten Orten: auf dem Marktplatz, zwischen Obst und Gemüse.

Zwei unterschiedliche Welten trafen in den 1980er-Jahren in Tlalpan zusammen. Während die Glocken zur Messe riefen, schlugen die Uhren in der Freitagswerkstatt eine Stunde, die noch nicht gekommen war.

EINE MOBILE LANDSCHAFT

Mexiko ist ein Land, in dem Installationskunst zufällig entsteht. Ehe der Künstler Hand anlegt, wird die Landschaft von sozialen Kräften geformt. Menschen, die mit wenig auskommen müssen, werfen nichts weg und verwenden das Weggeworfene zur Verschönerung ihrer Umwelt. Getränkedosen landen nicht auf dem Müll, sondern werden kunstgerecht bearbeitet

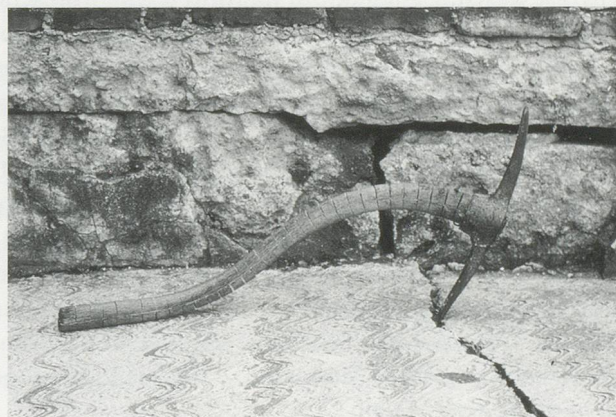
auf dem Markt feilgeboten. Die Strassen im endlosen Labyrinth der Metropole gewinnen dadurch skurrile menschliche Akzente: Ein Schuh hängt an Telefonleitungen, an einer Fernsehantenne baumelt eine leere Flasche, ein Teddybär sitzt auf einer Ampel und ein grosses Konservenglas ist randvoll mit Puppenköpfen gefüllt. Kein Wunder, dass die Interventionen des Taller de los Viernes anfangs nur als beliebiger Beitrag zum städtischen Chaos wahrgenommen wurden.

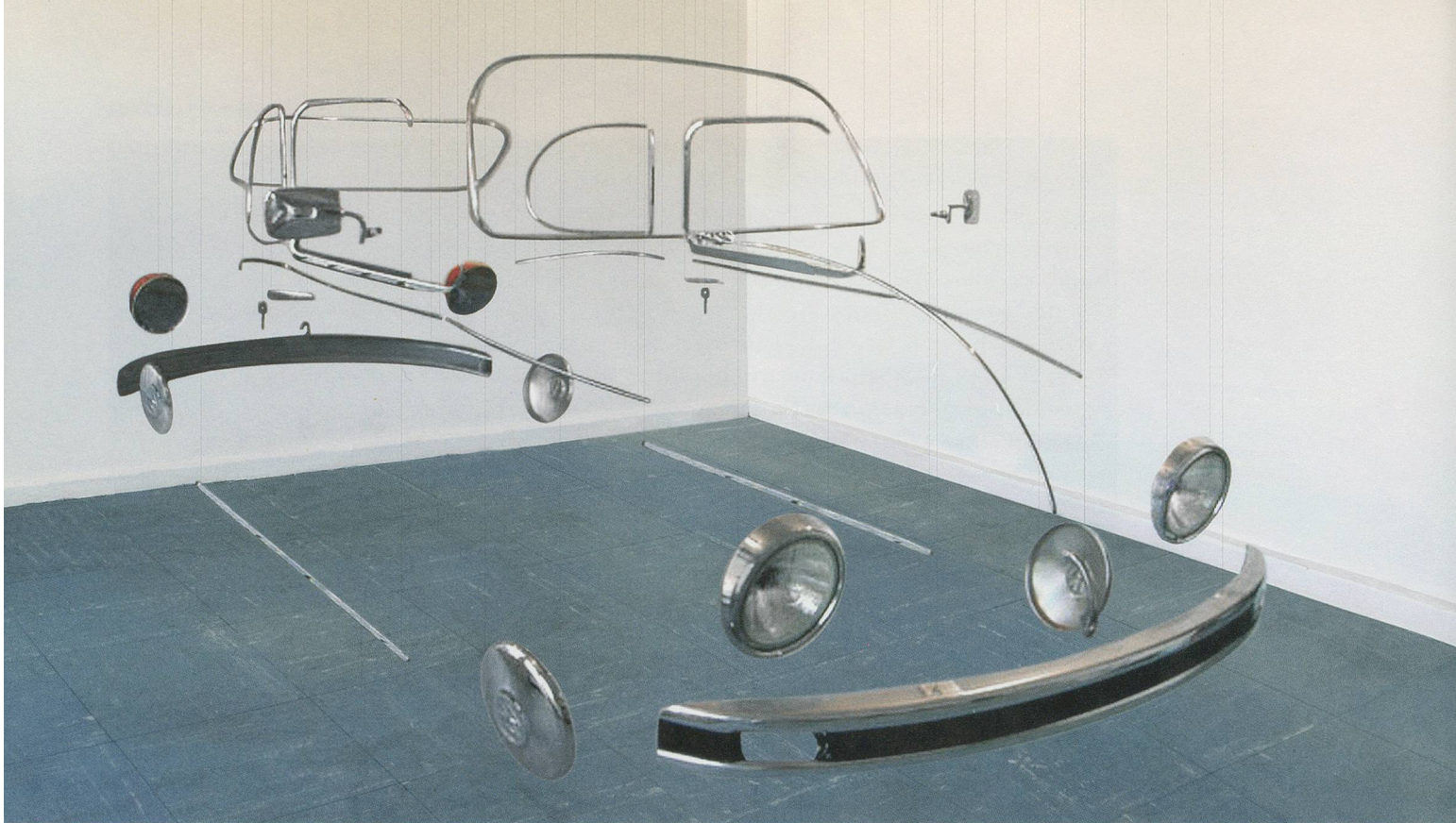
Ortegas Revolution begann in den eigenen vier Wänden. Für AUTOCONSTRUCCIÓN. PUENTES Y PRESAS (Selbstkonstruktion. Brücken und Dämme, 1997) verband er alle Sessel seines Hauses zu einem ausgelassenen Möbel-Zickzack. Ein paar Jahre später zerlegte er für TRANSFORMERS (2001) ein Plastikspielzeug und ersetzte einzelne Teile durch Gemüse. Die verspielte De- und Remontage von Objekten enthält eine provokative Botschaft: Ordnung ist eine absurde Konvention.

Nach einigen Jahren im Ausland kehrte Ortega im Vorjahr nach Mexiko zurück und liess sich treu seiner künstlerischen Wurzeln in Tlalpan nieder. Dennoch streicht er nie seine mexikanische Nationalidentität heraus. Wie viele andere Künstler führt er ein halbnomadisches Leben. Die vielfältigen kulturellen Regionen, die er durchreist, übersetzt Ortega in seine eigene Sprache. Bisweilen mit einem politischen Akzent, wie etwa in PIRÁMIDE INVERTIDA (Umgekehrte Pyramide, 2007–2009). Die Tempel der Mayas und Azteken waren heilige Berge, die in Verbindung mit dem Kosmos standen. In Spanien errichtete Ortega eine Pyramide, die sich in die Erde bohrt – eine besiegte, untergegangene, anti-astronomische Zivilisation im Heimatland der Konquistadoren.

Ortega beschäftigt sich auch mit weniger imposanten Strukturen, mit einfachen Hütten und Häusern, die von innen heraus ohne Rücksicht auf Ästhetik errichtet werden. Da ein solches organisches Wachstum Zeit in Anspruch nimmt und die Preise ständig steigen, ist es ratsam, extra Baumaterial auf Vorrat zu haben. In Brasilien fotografierte der Künstler Häuser mit Ziegelstapeln an den Aussenmauern. Der Werktitel sagt alles: MATERIA EN REPOSO (BRASIL) (Ruhende Materie [Brasilien], 2004). Ein Jahr zuvor hatte Ortega nur die Ziegel gezeigt – 1700 Stück, um genau zu sein. Das auf den Tag seiner Verwendung wartende Baumaterial in MATÉRIA EM REPOUSO (Ruhende Materie, 2003) strahlt eine ungewöhnliche Ruhe aus. Nicht was es ist, zählt, sondern was es eines Tages werden könnte. Wie in einer Science-Fiction-Story von H.G. Wells sind wir aufgefordert, uns ein Bild der Zukunft zu entwerfen.

DAMIÁN ORTEGA, PICO CANSADO /
TIRED PICKAXE, 1997, digital print,
16 x 20" / ERSCHÖPFTE SPITZHACKE,
digitaler Print, 40,5 x 50,8 cm.





DAMIÁN ORTEGA, *UN FANTASMA / A GHOST*, 2006, 33 chromium-plated pieces of a Volkswagen Sedan, nylon steel thread, 59 x 157 1/2 x 63" / *EIN GEIST*, 33 verchromte Teile eines Volkswagen Sedan, Nylonstahlfäden, 150 x 400 x 160 cm.

Die Kurzfilme, die in *NUEVE TIPOS DE TERRENO* (Neun Situationen, 2007) zusammengefasst sind, versetzen die ruhende Materie in Bewegung. In seiner Interpretation von Sun Tsu Traktat *Die Kunst des Krieges* ersetzt Ortega die Soldaten durch Ziegel, die auf unbebauten Berliner Grundstücken wie Dominosteine fallen. Marx bezeichnete die Arbeitslosen als «industrielle Reservearmee», und genau das sollen die Bausteine darstellen: verfügbares Material. Die Theorie des Sun Tsu gewinnt hierdurch eine ironische soziologische Dimension.

Ortega verwandelt Objekte in lebendige Wesen und gewährt Einblicke in deren Privatleben. Ein Werkzeug muss nach jahrelanger Plackerei Erschöpfung spüren. Die *PICO CANSADO* (Müde Spitzhacke, 1997) sinkt auch wirklich schlaff auf den Boden, den sie eigentlich aufgraben soll. Das Mittel zum Zweck ist dem Künstler Selbstzweck – und eine Säge ein Kunstwerk. In *CONTROLADOR DEL UNIVERSO* (Lenker des Universums, 2007) öffnet sich zwischen schwebenden Werkzeugwolken ein Fluchtweg. Der Titel beruft sich auf Diego Riveras Wandbild im Palacio de Bellas Artes in Mexiko-Stadt (1934, die Reprise eines zerstörten Auftrags für das New Yorker Rockefeller Center). Rivera glaubte, der technische Fortschritt würde zur Befreiung der Arbeiterklasse führen. Ortega nimmt eine skeptischere Position ein. Anstatt die Technik zu glorifizieren, warnt er vor der zentrifugalen Dynamik, die das Werkzeug entwickeln kann. Der Titel könnte auch sarkastisch gemeint sein: Nichts lässt sich schwerer steuern als der Urknall.

DIE GRAMMATIK DES MATERIALS

In einer Ecke von Ortegas Atelier hängt ein Schlüsselbund mit dem Schlüssel für den VW Käfer, der 2002 zu COSMIC THING (Kosmisches Ding) verarbeitet wurde. Ein Weltreisender benötigt schliesslich ein Fortbewegungsmittel. COSMIC THING besinnt sich auf eine Kindheitserinnerung des Künstlers. Damián überredete seinen älteren Bruder Juan Cristián einmal, einen Mixer auseinanderzunehmen. Juan Cristián musste für diese Missetat den Kopf hinhalten, während sein kleiner Bruder die Bestandteile studierte.

Der Volkswagen war eine technische Pionierleistung des Dritten Reichs. In Mexiko erhielt er den Spitznamen *Vocho*. Es war dort jahrzehntelang das billigste Auto und das Lieblingsmodell der Taxifahrer und Autodiebe. War dein Vocho am Montag verschwunden, hatten sich seine Komponenten bis Freitag auf fünfzig identische Vochos verteilt. Im Jahr 2000 wurden alle Käfer in Mexiko erzeugt. Als der letzte in Puebla vom Fließband lief, zerlegte Ortega seinen VW zu COSMIC THING.

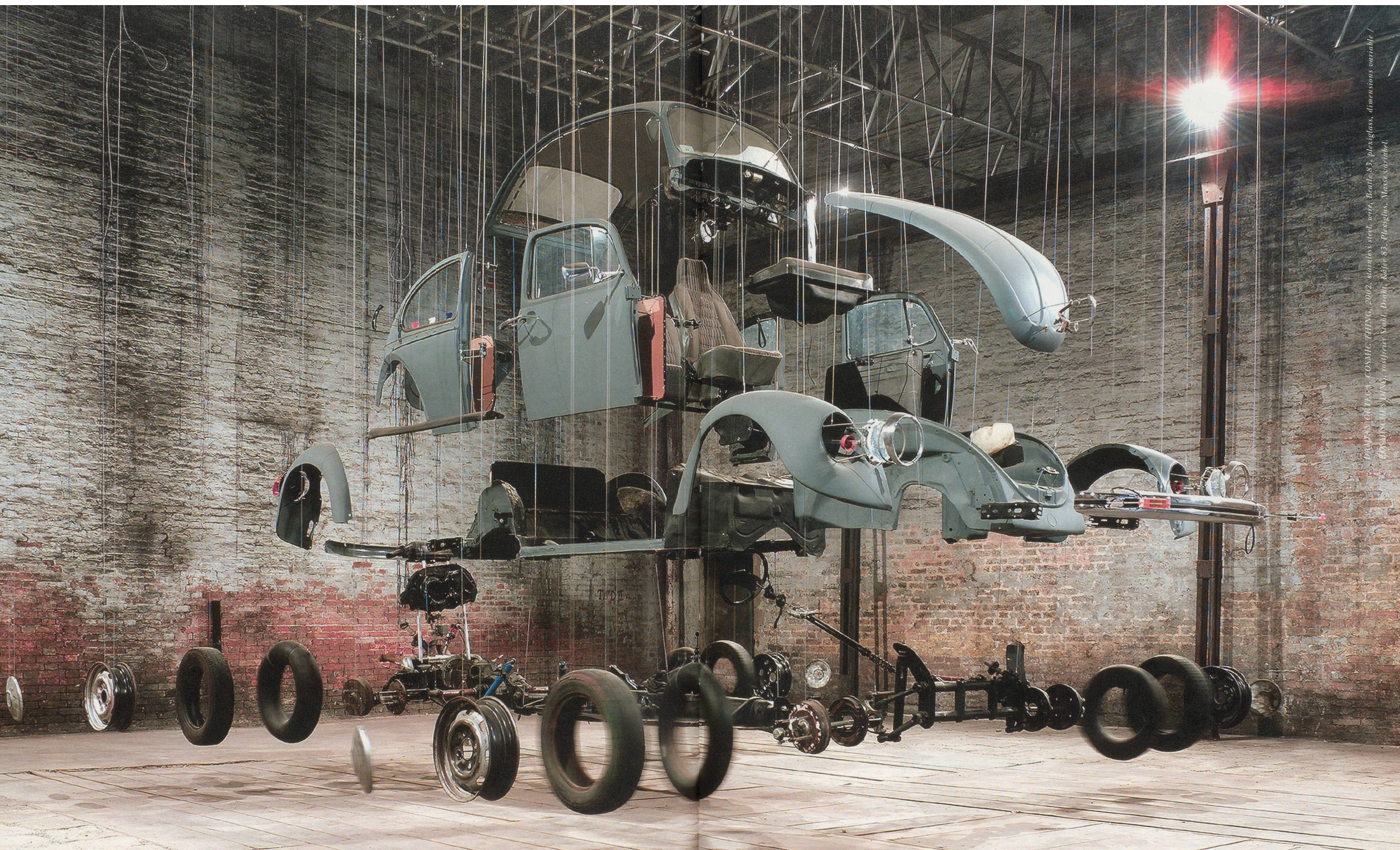
Ortega unterwarf diese Idee einer weiteren Dekonstruktion. Angeregt von den Reifenbarrieren an Rennstrecken vergrub er vier Reifen in einem Garten, sodass nur ein kurzes Stück ihrer Rundung aus der Erde lugte. Man konnte meinen, vor der letzten Ruhestätte eines Vocho zu stehen, der auf dem Kopf stehend beerdigt worden war (BEETLE '83, Käfer 1983, 2002). Drei Jahre später schloss sich der Kreis, der mit dem Urknall des COSMIC THING begonnen hatte. Für ESCARABAJO (Käfer, 2005) wurde ein ganzer VW nahe der mexikanischen Fabrik, wo er das Licht der Welt erblickt hatte, in die Erde versenkt. Allerdings leben die Toten in Mexiko weiter: 2006 stieg der Vocho für UN FANTASMA (Ein Geist) aus dem Grab, erahnbar einzig anhand der Chromteile seiner Karosserie.

Bei einem Atelierbesuch im Dezember 2012 sah ich ein neues, noch unfertiges Projekt. Der Künstler hatte seine Mutter, eine Lehrerin, gebeten, das Alphabet in Schönschrift auszusprechen. Die Formen wurden in unleserliche Metallreliefs übersetzt, merkwürdige Gehängsel, die Ortega an der Decke befestigte. Über jedem einzelnen Relief angebrachte Leuchten warfen Schatten auf den Boden, die nun wieder gut lesbar waren. Ein eindringliches Gleichnis: Der Weg zur äussersten Klarheit führt über den unentzifferbaren Impuls. Der Titel des Werks, HARVEST (Ernte, 2012–2013), trägt zur Bestimmung seiner Bedeutung bei. Wie Ivan Illich in seinem Buch *Im Weinberg des Textes* anmerkt, bedeutet das lateinische Verb *legere* nicht nur «lesen», sondern auch «ernten», «sammeln», also «auflesen». Im deutschen Wort ist noch die Vorstellung vom Sammeln der Runenstäbe enthalten. Desgleichen im Wort «Buchstabe».¹⁾ Ortega fasst den Ursprung der Schrift in plastische Form: Seine Metallreliefs hängen wie Äste; die Schatten, die sie werfen, gleichen kalligraphischen Gesten.

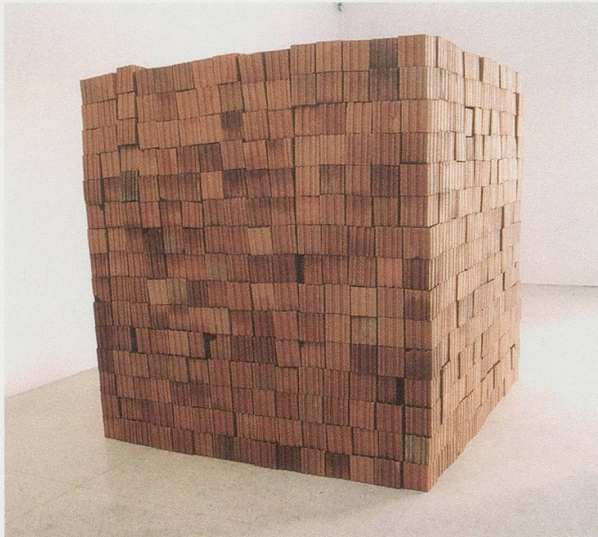
Eier, Golfbälle, Autoteile, Maiskolben, Münzen, Salz, Ziegel – diese und andere Materialien hat Ortega auf ihren Sinngehalt geprüft. In HARVEST enthüllt er, dass sich sogar im Alphabet eine ungelesene Sprache verbirgt. Wie Francis Ponge, dem eine Poetik des Alltags vorschwebte, hört Ortega auf die Stimme der Dinge. Er befragt ihre stillen Gespräche, reformuliert ihre geheime Sprache – ein Futur, das beschreibt, was mit der «ruhenden Materie» geschehen wird. Es liegt nun beim Betrachter, aktiv an Ortegas Zukunftsgestaltung mitzuwirken.

(Übersetzung: Bernhard Geyer)

1) Ivan Illich, *Im Weinberg des Textes. Als das Schriftbild der Moderne entstand*, Luchterhand-Literaturverlag, Frankfurt/M. 1991, S. 58.



© 2002 COSMIC THING. 2002. stainless steel, wire, Beetle '63, Plexiglas, dimensions variable /
COSMIC THING, 2002. stainless steel, wire, Beetle '63, Plexiglas, dimensions variable.



DAMIÁN ORTEGA, *MATTER/ENERGY (SOLID, LIQUID, GAS)*, 2003, 3 C-prints, 11 ⁷/₈ x 18 ¹/₈ " each / *MATERIE/ENERGIE (FEST, FLÜSSIG, GASFÖRMIG)*, 3 C-Prints, je 30 x 46 cm.

HELEN MOLESWORTH

ALL THAT IS SOLID

If the verb list of contemporary sculptural activities reads predominantly as stacking, arranging, welding, and gluing (think Franz West, Isa Genzken, and Rachel Harrison), a description of Damián Ortega's process might read something like unscrewing, popping open, and prying apart as well as threading, mapping, and suspending. In place of accumulation, he works in the spirit of disassembly and atomization. Navigating a path away from the sculptural solutions of the present, Ortega looks back to the twentieth century.

The history of twentieth-century sculpture is a tale of two interrelated but divergent approaches to the problem of the object world. The story is one of two proper names—Marcel Duchamp and Constantin Brancusi—and it is enriched by the fact that the men were friends rather than rivals, suggesting an

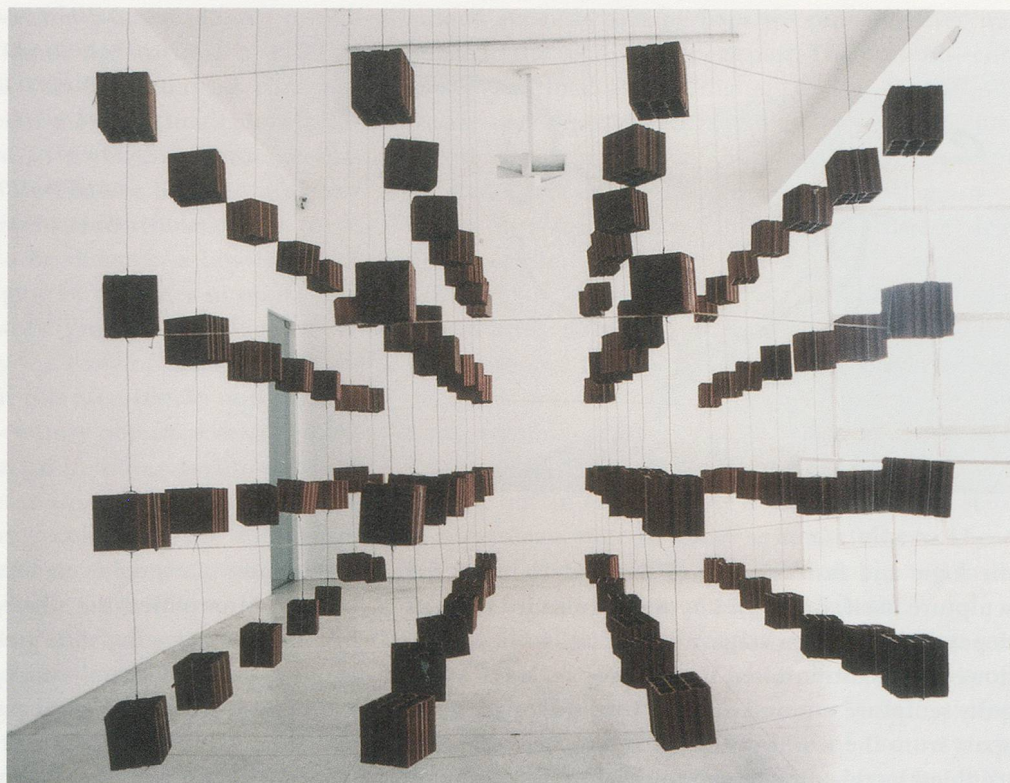
intimacy of ideas born of conviviality and companionship that allowed both artists to confront the troubling reciprocity between sculpture and the world of three-dimensional objects.

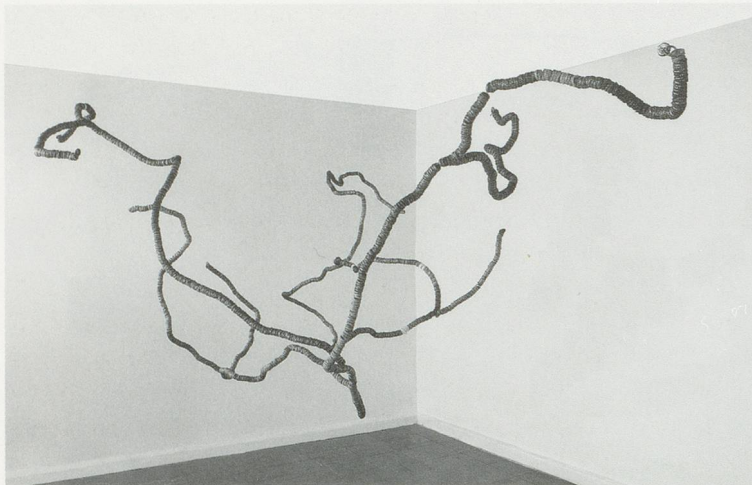
It is well known that Duchamp took mass-produced objects and staged them in the arena of art. By doing so, he demonstrated that the institutions of art (the gallery, the critic, the museum, the curator, the collector) all provisionally cohered to produce the definition of art. Art was not an ontological condition—it did not begin and end with the object itself—nor was it the designation of the artist that made a thing art. Rather, what Duchamp cannily elucidated was that the situation of reception, and hence display, was the central axis along which the identity of Art was established.

Brancusi also understood that display was a problem. Where exactly was one to put a sculpture? Famously, he answered the question through his elimination of the base or pedestal. By subsuming

HELEN MOLESWORTH is Barbara Lee Chief Curator of the Institute of Contemporary Art, Boston.

DAMIÁN ORTEGA, MATTER/ENERGY (SOLID, LIQUID, GAS), 2003, 3 C-prints, $11\frac{7}{8} \times 18\frac{1}{8}$ " each /
MATERIE/ENERGIE (FEST, FLÜSSIG, GASFÖRMIG), 3 C-Prints, je 30×46 cm.





DAMIÁN ORTEGA, MOLÉCULA DE
GLUCOSA EXPANDIDA /
EXPANDED GLUCOSE MOLECULE,
1992, metallic bottle caps, wire,
59 x 157 $\frac{1}{2}$ x 78 $\frac{3}{4}$ " / ERWEITERTES
GLUKOSEMOLEKÜL, Flaschendeckel,
Draht, 150 x 400 x 200 cm.

the logic and functionality of the pedestal into the sculpture itself, Brancusi liberated sculpture from its dependency upon a stage for viewing. In doing so, however, he also intuited the slippery realm of ambiguity sculpture entered once its base no longer set it apart from the world of things. But instead of being troubled by this, he seemed to revel in it, transforming his studio into a space of utter liminality in which the difference between sculpture, furniture, and architecture was staged as a game with no winners or losers, only players.

In the spirit of Duchamp, Ortega (like many of his peers) deploys the readymade to great effect. Using store-bought goods such as cameras, cars, and tools, his work establishes, by virtue of their prior reality as useful things, a reciprocal relationship between the realms of the everyday and art. Like Brancusi, he eliminates the problem of the base, placing much of his work directly on the floor, drawing attention to the architectural support of the gallery space. But the most iconic of Ortega's work, and a large portion of his oeuvre, hangs suspended from the ceiling, evoking the sculptor we most associate with suspension: Alexander Calder. Throughout the twentieth century, many artists resorted to the ceiling as the locus of their work—Alexander Rodchenko, Louise Bourgeois, Eva Hesse, and Claes Oldenburg come easily to mind. To a lesser degree, 1960s and '70s artists such as Robert Morris and Alan Saret utilized a space somewhere in between the ceiling and the floor.

Making use of everyday materials and eschewing the base, they amplified the strategies of Duchamp and Brancusi by engaging with gravity. Their sculptures, sagging and deliberately uncomposed, sidestep the problem of art's ontological status and structural dependency by invoking the rules of physics to which we are all beholden. Since gravity is not only a good idea but the law, it has been hard to argue with the effect of these works. If all things and persons are ruled by undeniable physical forces, then parity is achieved by fiat.

Ortega's hanging sculptures, however, seem to interrupt gravity's abiding hold. Beginning with his now-iconic COSMIC THING, 2002—in which the classic 1970s Volkswagen Beetle, fabricated for decades in Mexico, is disassembled piece by piece, and each piece suspended on its own wire from the ceiling—Ortega treats the ceiling as a pedestal and the air of the gallery as the floor. This continues throughout his oeuvre, in works such as CONTROLADOR DEL UNIVERSO (Controller of the Universe, 2007), a battery of weapons and tools that hang in a perfect ocular sphere, and the three works titled PIEL (Skin, 2006–7), in which floor plans of fabled modernist buildings, cut out of leather, droop limply in a line—simultaneously evoking a Robert Morris felt sculpture and the carcasses of animals at the abattoir.

If much contemporary sculpture presents the world as an accumulation of commodity objects whose differentiation, or lack thereof, poses a prob-

lem in relation to a consumer-based identity formation, then Ortega shows us the world as a series of mostly analog objects (precomputerized cars and cameras, hand tools, and the like), meticulously disassembled and placed in a three-dimensional diagram, in which all of the relations between the parts are gestured toward and made visible. While these works might appear to be didactic, a how-to lesson in the combustion engine or a primer in optics, the ultimate effect of the work is more like an Ikea assembly diagram filmed by the crew of the *Matrix*. Even though it appears as if this atomization and suspension of late twentieth-century objects is designed explicitly to demonstrate (as in a diagram) how things fit together, this operation also debunks—literally pulls apart and refuses cohesion—the Enlightenment belief in both the cataloging impulse of the dictionary and the didactic drive of the diagram as a means to an end, that end being knowledge. (Of course, it is Duchamp who introduced the logic of the diagram into the realm of sculpture: *THE BRIDE STRIPPED BARE BY HER BACHELORS, EVEN*, 1915–23, is a composition in glass, dust, and metal that diagrams the mechanistic properties of human desire. But it is worth noting that Duchamp's diagram is veritably inscrutable.)

The more I think about Ortega's works, however, the more I feel that they explore one of the lesser-developed implications of Calder's mobiles: that the human desire to resist gravity is profound. We have long desired to employ the air around us—to be held aloft by it and to fly through it. An important by-product of Ortega's gravity-defying sculptures is how acutely the viewer is made aware of air—that magical substance that envelops us at every moment while remaining one of the most profoundly nonvisual experiences we have. When Ortega's sculptures articulate the negative spaces between things, and between people and things, they carve air as if it were a substance; it is as if they perform the magic trick of rendering a gas into a solid.

Yoga teaches us that by focusing on the breath—the air flowing in and out of us—we stay present. Emphasizing the air amid his exploded readymades, Ortega sets his just barely out-of-date objects in the present moment. His clinical atomization of the out-

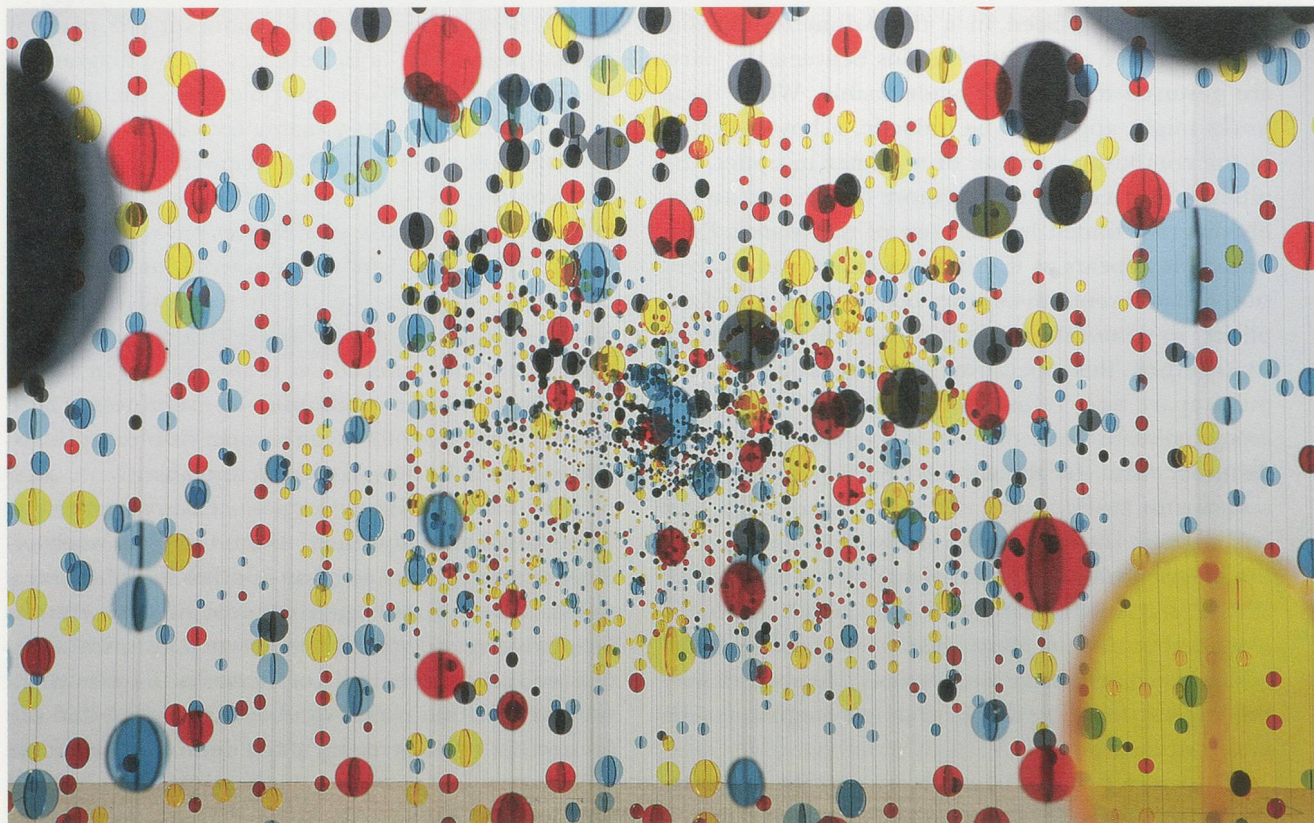
moded suggests that perhaps we can only ever understand the relatively recent past. The present—currently described as the “digital” or the “global”—is frequently experienced as a mystery, always just slightly beyond our comprehension. Indeed, perhaps his sculptures ask: Is the efficacy of the diagram to render directions (Ikea) and big ideas (desire) legible a twentieth-century, analog concept?

Ironically, while the works create feelings of magic and wonder, they are produced by tapping into the more rational impulses of dissection and diagramming. This schism widens when we think about how Ortega complicates the use-in value of his readymades—an atomized car is undrivable and hence useless, but an atomized car is also the car in a state of potentia, a state of about-to-be-usefulness. These are the dialectics of Ortega's work: visible and invisible, useful and useless, present and absent.

If Minimalism's late twentieth-century mantra was “one thing after another,” then Ortega's work offers “one thing connected to another”—the quintessential twenty-first-century concept of the network. Ortega's suspended sculptures stage a historical shift, one we are in the middle of, between the twentieth-century idea that reality can be diagrammed and the twenty-first-century reality of the network that refuses such an easy image of how things work. (Think about how impossible it would be to diagram an iPhone, much less the movement of money, goods, services, and people between Mexico and the United States.)

The digital and the global largely take place in the air—whether it is wireless technologies or the nomadic airplane-based existence of the creative class. Ortega's works present the time of the analog—of the easily diagrammable—while simultaneously showing us a tenuous image of the present, a time when we are acutely aware of our interconnectedness even while we find it difficult to make a comprehensive image of our deep interdependence, much less live our lives with a full political awareness of it. This rocking back and forth between analog and digital, things and ideas, art and life, past and present, known and unknowable takes place in the air, the negative space that we all share, the unseeable substance that sustains our lives, the space-time continuum of the ever-disappearing and ever-emerging present.

DAMIÁN ORTEGA, CAMPO DE VISIÓN / FIELD OF VISION, 2008, spyhole, 5000 acrylic colored round plaques (red, yellow, blue, gray), steel wire, 472 $\frac{1}{2}$ x 186 $\frac{7}{8}$ x 186 $\frac{7}{8}$ " / FELD DER VISION, Guckloch, 5000 farbige Acrylscheiben (rot, gelb, blau, grau), Stahldraht, 1200 x 500 x 500 cm.



Eine Liste zeitgenössischer plastischer Aktivitäten würde primär die Verben stapeln, anordnen, schweißen und kleben enthalten (siehe Franz West, Isa Genzen und Rachel Harrison). Ganz anders die Verben, die den künstlerischen Prozess von Damián Ortega beschreiben: aufschrauben, aufhebeln, aufbrechen, auffädeln, aufschlüsseln, aufhängen. Demontage und Detonation anstatt Anhäufung. Den skulpturalen Lösungen der Gegenwart den Rücken kehrend, wirft Ortega einen Blick zurück ins 20. Jahrhundert.

Die Geschichte der Skulptur im 20. Jahrhundert wurde ganz wesentlich von zwei miteinander verbundenen und doch voneinander abweichenden Einstel-

KÖRPER DER LUFT

HELEN MOLESWORTH ist Barbara Lee Chief Curator des Institute of Contemporary Art, Boston.

HELEN MOLESWORTH

lungen zum Problem der Dingwelt bestimmt, die mit den Namen Marcel Duchamp und Constantin Brancusi verbunden sind. Dem gemeinsamen Denken dieser keineswegs verfeindeten Künstler entsprangen Ideen, die sie in die Lage versetzten, die heiklen Korrelationen zwischen der plastischen Form und der Welt des dreidimensionalen Objekts abzu prüfen.

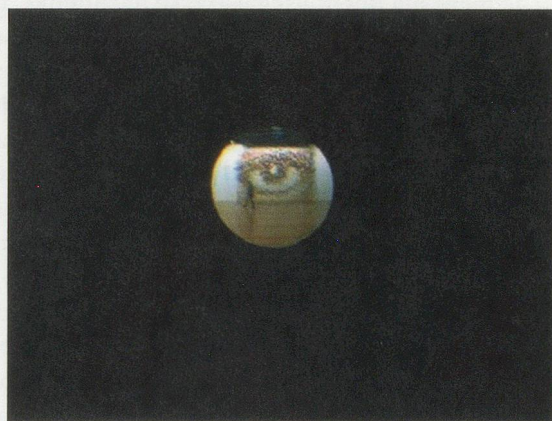
Wie bekannt schleuste Duchamp industriell gefertigte Objekte in den Kunstkontext ein, um zu beweisen, dass die Kunstinstitutionen (Museum, Galerie, Theoretiker, Kurator, Sammler) kollektiv zur Definition dessen, was Kunst ist, beitragen. Kunst ist kein ontologischer Zustand – sie beginnt und endet nicht mit dem Objekt an sich. Ebenso wenig ist der Künstler selbst in der Lage, das von ihm gefertigte Objekt zur Kunst zu erklären. Duchamps listiges Manöver erhellt vielmehr, dass die Identität der Kunst sich in erster Linie entlang der Achse Präsentation-Rezeption formiert.

Brancusi verstand ebenso gut die Problematik der Präsentation. Wie und wo soll eine Skulptur aufgestellt werden? Als Antwort auf diese Frage verwarf er, wie man weiss, den Sockel. Indem er die Logik und Funktion des Sockels direkt in die Plastik einbezog, befreite Brancusi die Skulptur von der Notwendigkeit einer bühnenhaften Präsentation. Allerdings setzte er sie damit einer neuen Ambivalenz aus, denn sie war nun nicht mehr klar erkenntlich von der Welt der Dinge geschieden. Brancusi schien das nicht zu stören, im Gegenteil, er begrüßte es. Sein Atelier wurde zu einem Zwischen- und Grenzraum, in dem er die Differenz zwischen Skulptur, Möblierung und Architektur als Spiel inszenierte, das keine Gewinner und Verlierer, sondern nur Spieler kannte.

Ganz im Geiste Duchamps versteht es Ortega (wie viele seiner Kollegen), das Readymade mit maximalem Effekt in Szene zu setzen. Durch den Zugriff auf Konsumartikel wie Autos, Kameras oder Werkzeug, die in ihrem früheren Leben als Gebrauchsgegenstände dienten, entfaltet seine Arbeit einen Austausch zwischen Kunst und Alltag. Wie Brancusi eliminiert Ortega das Podest. Viele Skulpturen stehen direkt auf dem Boden und ziehen die Aufmerksamkeit auf die architektonische Basis des Ausstellungsraums. Ein Grossteil seiner Schlüsselwerke, ja seines Schaffens überhaupt hängt indessen von der Decke.

Man denkt unweigerlich an Alexander Calder. Doch auch andere Künstler des 20. Jahrhunderts nutzten den Raum zwischen Boden und Decke, etwa Alexander Rodtschenko, Louise Bourgeois, Eva Hesse oder Claes Oldenburg sowie in geringerem Mass Robert Morris, Alan Saret und andere Künstler der 1960er- und 1970er-Jahre. Ihre Experimente mit der Schwerkraft forcierten die Strategien Duchamps und Brancusis. Die hängenden, frei komponierten Skulpturen aus Fertigmaterialien und ohne Podest umgehen das Problem des ontologischen Status und der strukturalen Abhängigkeit der Kunst, indem sie sich auf die Gesetze der Physik berufen. Da die Schwerkraft nicht bloss ein handliches Kunstkonzept, sondern ein Naturphänomen von zwingender Wirkung ist, strahlen diese Werke eine ebenso zwingende Wirkung aus. Unterliegen alle Dinge und Wesen festen physikalischen Kräften, sind Gleichgewichtszustände willkürlich herstellbar.¹⁾

Ortegas hängende Skulpturen scheinen das Gesetz der Schwerkraft zu durchbrechen. Die Decke wird zum Podest, die Luft des Ausstellungsraums zum Boden. Die berühmt gewordene Installation COSMIC THING (Kosmisches Ding, 2002) – ein klassischer 1970er-VW Käfer, überwiegend in Mexiko produziert, wurde Stück für Stück demontiert und an Fäden aufgehängt – führte dieses Manöver erstmals vor, das sich jedoch durch Ortegas gesamtes Œuvre zieht. Man begegnet ihm in CONTROLADOR DEL UNIVERSO (Lenker des Universums, 2007), einem Arsenal hängender Waffen und Werkzeuge, das sich



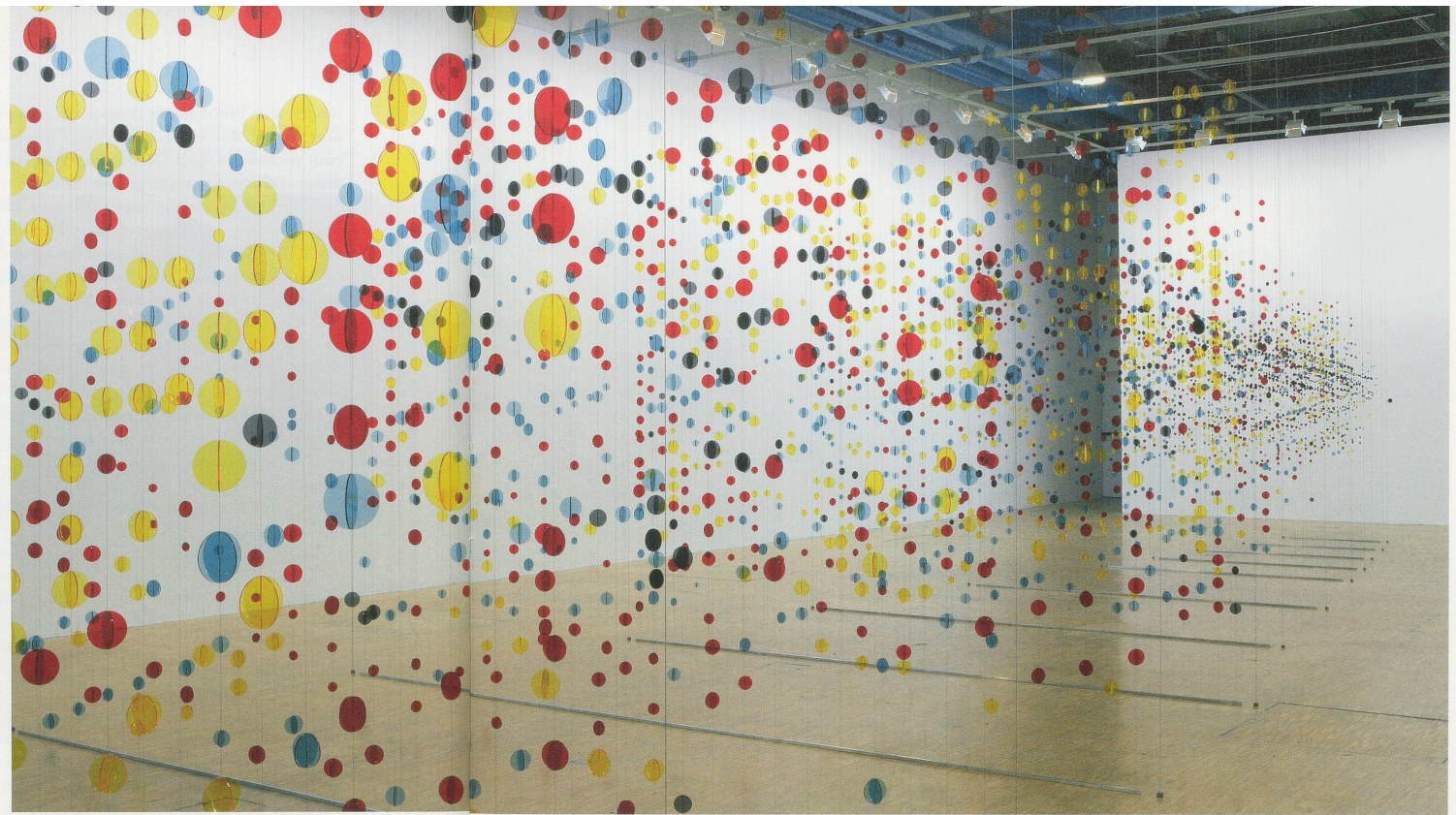
zu einer perfekten Kugel fügt, oder in den drei Werken mit dem Titel PIEL (Haut, 2006–2007), Grundrissen von Bauikonen der Moderne, die aus Leder geschnitten schlapp an einer Wäscheleine hängen – wie Filzskulpturen von Robert Morris oder Tierkadaver im Schlachthaus.

Wenn die zeitgenössische Skulptur die Welt als Akkumulation von Gebrauchsgegenständen und Waren abbildet, die vom Konsumenten nur schwer (oder nicht) zu unterscheiden sind, dann zeigt Ortega uns die Welt als Serie prinzipiell gleichartiger Objekte (Autos, Kameras, Werkzeug und so weiter), die sorgfältig zerlegt und in dreidimensionale Diagramme eingetragen werden, um die Beziehungen zwischen den Teilen zu indizieren und zu enthüllen. Auf den ersten Blick mögen die Assemblagen didaktisch wirken, eine Einführung in die Optik oder in die Funktionsweise des Verbrennungsmotors. Letztendlich ähneln sie jedoch eher einer Bauanleitung von Ikea, gefilmt von der *Matrix*-Crew. Die Aufsplitterung und Aufhängung von Produkten des späten 20. Jahrhunderts (schematisch) soll zweifellos vorführen, wie die Komponenten zusammenpassen. Doch dieser Modus Operandi dekonstruiert zugleich auch zwei Grundimpulse der Aufklärung: den Katalogisierungswahn der Enzyklopädie und die zwanghafte Diagrammatisierung des Wissens. (Das Diagramm wurde von niemandem anderen als Duchamp in die Skulptur eingeführt: LA MARIÉE MISE À NU PAR SES CÉLIBATAIRES, MÊME, 1915–1923, eine Komposition aus Glas, Staub und Metall, bildet die mechanischen Eigenschaften der menschlichen Lust ab, freilich auf äusserst hintergründige Art.)

Je mehr ich über Ortegas Werke nachdenke, desto mehr will mir scheinen, dass sie einen wenig beachteten Aspekt der Calder'schen Mobiles aufgreifen: den lang gehegten Wunsch der Menschheit, der Schwerkraft zu entfliehen. Seit Urzeiten träumen wir davon, in der Luft schweben und fliegen zu können. Ortegas schwerelose Skulpturen machen uns nicht zuletzt auch den Umstand bewusst, dass wir von Luft umgeben sind – von jener magischen, unsichtbaren Substanz also, der wir unser Leben verdanken und der wir trotzdem so wenig Beachtung schenken. Bei seiner Artikulation des negativen Raums zwischen den Dingen (und zwischen Mensch und Ding) schneidet

Ortega die Luft, als wäre sie Materie, als hätte ein Zaubertrick das Gas in einen Festkörper verwandelt.

Im Yoga lernen wir, uns auf den Atem zu konzentrieren – auf die ein- und ausströmende Luft –, um ganz in der Gegenwart zu sein. Indem er sich auf die Luft inmitten seiner detonierten Readymades konzentriert, transportiert Ortega die angealterten Objekte ins Jetzt. Deren klinische Sektion soll wohl andeuten, dass wir nur das verstehen können, was in der jüngsten Vergangenheit liegt. Das Heute – das sogenannte «digitale» oder «globale» Zeitalter – bleibt rätselhaft, ein Stück jenseits unserer Vorstellungskraft. Ortega Skulpturen stellen demnach die



folgende Frage: Ist die Fähigkeit des Diagramms, Anleitungen (Ikea) und grosse Ideen (Lust) fassbar zu machen, ein «analoges» Konzept, ein Relikt des 20. Jahrhunderts?

Die «Mobiles» Ortegas, die durchaus ein Gefühl des Wunders erregen können, entspringen ironischerweise den rationalen Prozessen der Zergliederung und Schematisierung. Eine Divergenz, die sich noch weiter vergrössert, wenn wir bedenken, wie Ortega den Gebrauchswert der Readymades kompliziert – ein auseinandergenommenes Auto lässt sich nicht fahren und ist folglich nutzlos. Simultan befindet sich ebendieses Auto in einem Potenzialzustand, im

DAMIÁN ORTEGA, CAMPO DE VISIÓN /
FIELD OF VISION, 2008, spyhole, 5000 acrylic
colored round plaques (red, yellow, blue, gray), steel
wire, 472 1/2 x 186 7/8 x 186 7/8" / FELD DER
VISION, Guckloch, 5000 farbige Acrylscheiben (rot,
gelb, blau, grau), Stahldraht, 1200 x 500 x 500 cm.



DAMIÁN ORTEGA, *CONTROLLER OF THE UNIVERSE*, 2007, found tools, wire, $112 \frac{1}{4} \times 159 \frac{1}{2} \times 179 \frac{1}{8}$ /
HERRSCHER DES UNIVERSUMS, gefundene Werkzeuge, Draht, $285 \times 405 \times 455$ cm.

Zustand der Möglichkeit, nützlich zu werden. Dies ist die Dialektik von Ortegas Kunst: sichtbar-unsichtbar, nützlich-nutzlos, anwesend-abwesend.

Dem minimalistischen Mantra des späten 20. Jahrhunderts, «eins nach dem anderen», hält Ortega ein «eins verbindet sich mit dem anderen» entgegen – die typische Netzwerkstruktur des 21. Jahrhunderts. Seine Hängeskulpturen spiegeln die gegenwärtige epistemologische Verschiebung von der Idee des 20. Jahrhunderts, dass die Wirklichkeit schematisch abbildbar ist, zur vernetzten Realität des 21. Jahrhunderts, die solche vereinfachenden Modelle verwirft. (Man bedenke, wie schwierig es wäre, das Diagramm eines Smartphones zu entwerfen, und wie viel schwieriger noch, den Transfer von Geld, Gütern, Diensten und Menschen zwischen Mexiko und den USA nachzuzeichnen.)

Dass das Digitale und das Globale grösstenteils in der Luft stattfinden, bestätigt die drahtlose Kommunikationstechnologie oder das nomadische, halb im Flugzeug zugebrachte Leben der KreativarbeiterInnen. Ortegas Arbeiten bilden die analoge Ära ab – in der das Diagramm noch Aussagekraft hatte –, gleichwohl nicht ohne eine Skizze der Gegenwart mitzuliefern, einer Zeit also, die uns unsere Vernetztheit schmerzlich bewusst macht. Trotzdem fällt es uns schwer, zu einer schlüssigen Vorstellung unserer Abhängigkeit und einem angemessenen politischen Bewusstsein zu gelangen. Die Oszillation zwischen analog und digital, Ding und Idee, Leben und Kunst, Vergangenheit und Gegenwart, Erkenntnis und Unerkennbarkeit geschieht im Medium der Luft, im negativen Raum, der uns alle verbindet, im unsichtbaren, lebensnotwendigen Äther, im Raum-Zeit-Kontinuum der ewig entschwindenden und wiederkehrenden Gegenwart.

(Übersetzung: Bernhard Geyer)

1) Die hier angeschnittene Unterwerfung der Kräfte der Kunst unter die Kräfte der Natur bezeichneten Rosalind Krauss und Yve-Alain Bois als informelle, ein Substrat, auf das Wissen und Aufklärung noch nicht ihre sublimierende Wirkung ausgeübt haben. Sie bestätigten damit, dass das Wissen von vornherein an die niedrigsten Lebensformen gebunden ist. Der Diskurs des informellen hilft bei der Bestimmung eines gemeinsamen Nenners der Niedrigkeit, der als Einwand gegen das Gerede von der «hohen Kunst», vom «Genie» und als Waffe gegen die Errichtung falscher Hierarchien benutzt werden kann.

Cosmic and Contingent

GUY BRETT



In 2002, Damián Ortega dismantled a Volkswagen Beetle and suspended the parts on wires from the ceiling to form an “exploded view” of the familiar car. After initial astonishment at the extraordinary effect of allowing space to rush in and aerate the structural integrity of the machine, the first thought

was: How did this object, this work, come together with its title? COSMIC THING—what is “cosmic” about a VW Beetle? At the time Ortega was growing up in Mexico, the Beetle was the most common vehicle in Mexico City. For many people, it represented a new experience of mobility, a new relationship with the city. At the same time, the Beetle, as Ortega has presented it, is an analogy of atomic structure. Running throughout the artist’s work and his writings is an interest in “visualizing an object, from its entirety down to its atomic structure.” As Ortega puts it, the object exhibits, relatively speaking, “a huge amount of white or empty space in between a few solid parts. . . . How could objects be rigid and hard if there is so much void inside them? It is because the atoms are in constant stimulation, spinning and forming a field of tension.”¹⁾

We notice again and again in Ortega’s work that his speculations about matter and the universe are couched in terms belonging to our everyday life on earth in all its idiosyncrasies and messiness. This re-

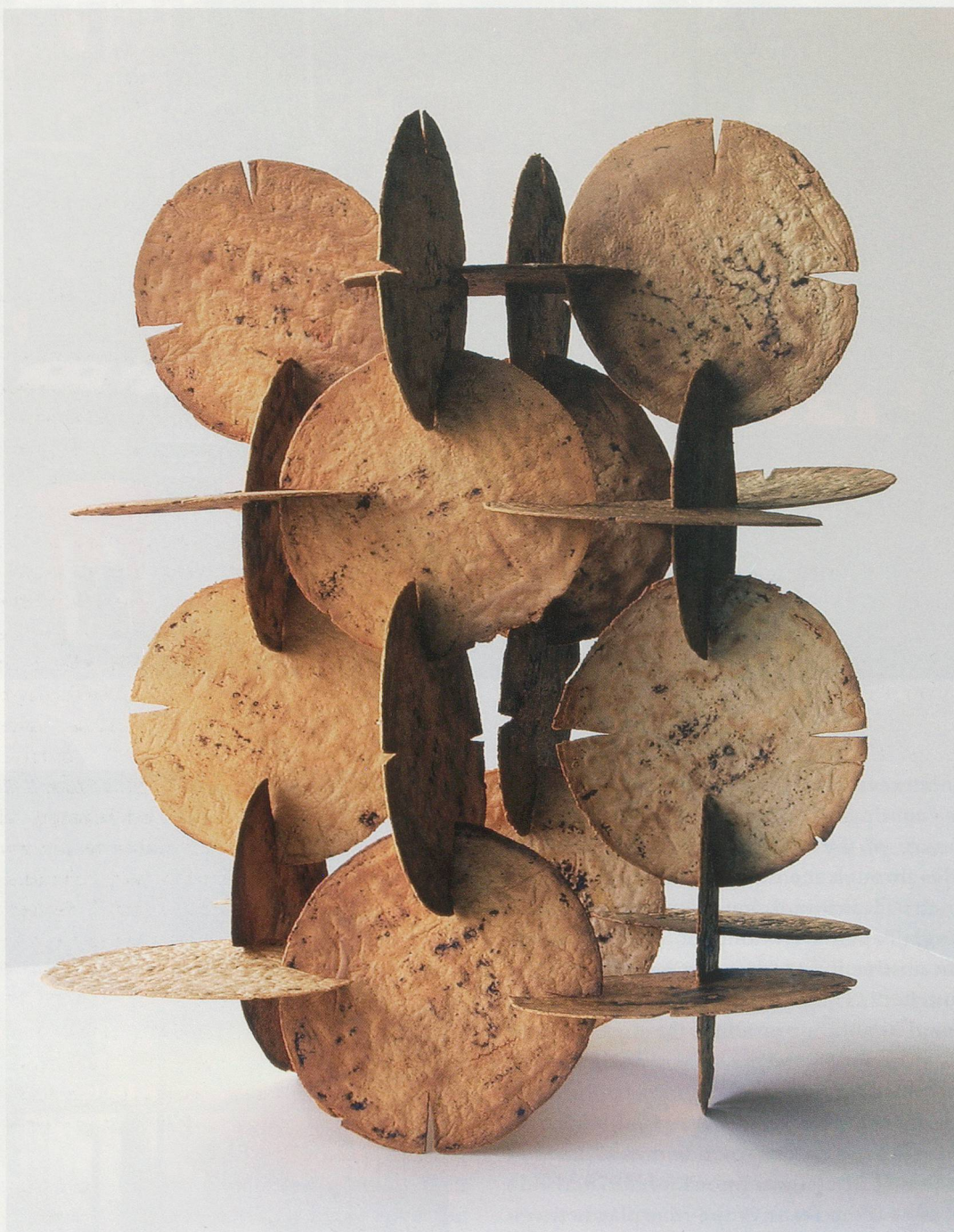
GUY BRETT is a writer and curator based in London.



relationship between the “cosmic” and what might be called the “contingent” has been a remarkably persistent feature of the work of the Latin American avant-gardes through the twentieth century and into the twenty-first. It is found, for example, in the twin poles of Lygia Pape’s art: at one moment producing the radiant abstractions of her *BOOK OF CREATION* (1959) and her *TTÉIA* (Web) installations (begun in 1976), and at another invading the museum with assemblies of everyday objects set at a basic level of eroticism or hunger, such as the cheap paraphernalia of women’s seduction consumables—lipstick, corsets, false teeth, and so on—parodied in *EAT ME: A GULA OU A LUXÚRIA* (Gluttony or Lust, 1978). Cildo Meireles’s work often features the interplay between societal and cosmological references. One becomes the means of elucidating the other in works such as *THROUGH* (1983–90). This is a huge installation made up of all kinds of divisions or barriers familiar from our daily life. We make our way through the work, walking over shards of broken glass and eventu-

DAMIÁN ORTEGA, *SPIRIT AND MATTER*, 2004,
reclaimed timber, corrugated metal, 110 1/4 x 787 1/2 x 236 1/4" /
GEIST UND MATERIE, wiederverwendetes Bauholz, Wellblech,
280 x 2000 x 600 cm.





DAMIÁN ORTEGA, *TORTILLAS CONSTRUCTION MODULE*, 1998, 52 corn tortillas, dimensions variable / *TORTILLAS KONSTRUKTIONSMODUL*, 52 Mais-Tortillas, Masse variabel.

ally arriving at a massive ball of crumpled cellophane at its center. This becomes a metaphor for infinity, which is paradoxically found at the heart of all these devices of limitation.

It appears, as I have remarked elsewhere, that similar preoccupations characterized Latin American literature in the twentieth century. In a perceptive study published in 1994, *Latin American Vanguards: The Art of Contentious Encounters*, North American scholar Vicky Unruh has shown that this theme can be traced as a continuous thread across the gaps and discontinuities of artistic production in Latin American countries. Focusing on such writers as Roberto Arlt (Argentina), Miguel Angel Asturias (Guatemala), Alejo Carpentier (Cuba), Oswald de Andrade and Mario de Andrade (Brazil), and Vicente Huidobro (Chile), Unruh finds that "A combative . . . interaction between 'celestial poetics' and a concern with the contingent world permeates vanguardist concerns all along." A frequent feature of the Latin American avant-garde novel, she continues, is "the artist's lament, calling to mind once again the stresses between cosmic aspirations and the pulls of a contingent world."²⁾

It is precisely the incongruous pairing of these two realities that is the focus of Damián Ortega's work. And it is precisely in this incongruity that his humor resides. Humor, or more precisely, wit, is very important to his method, the position he takes, the total surprises he conjures. Artist Gabriel Kuri describes this as an attitude of "disobedience" and elaborates on Ortega's use of parody as a "form of reflection, practice of sense of humor, and exercise in ethics."³⁾ Ortega's formulations are on the edge of the absurd, engaged in a two-way action that elevates the mundane and debases the grandiose.

Thus, a structural model parodying "a modular modernist architectonic system" is made of roasted tortillas (*MÓDULO DE CONSTRUCCIÓN CON TORTILLAS* [Tortillas' Construction Module], 1998). Chairs in the artist's home, stacked up to form a tower or a bridge, rickety conglomerates on the point of collapse, are described as "a work of domestic engineering" (*AUTOCONSTRUCCIÓN. PUENTES Y PRESAS* [Autoconstruction. Bridges and Dams], 1997).⁴⁾ Some have a certain formal coherence, while others are chaotic jumbles.

It is fascinating to consider the emergence of an object in Ortega's production. It is not sculpture in the traditional sense of the purposeful production of an autonomous object, but sculpture, in the artist's words, "as an exercise of forces, tension, and movements."⁵⁾ Sometimes an object is discovered and photographed in an unexpected encounter, such as the "sculptures" of knotted blankets made by the maid in an Egyptian hotel to welcome the guest (*PRESENTES* [Presents, 2008]). Sometimes an object produces a further object totally unlike it, which embodies thought about the original object and transforms it. At other times a work "reflects on the divorce that exists between different elements." "Things change," the artist writes of his work *MATERÍA Y ESPÍRITU* (Spirit and Matter, 2004), "and become signs and words; they pass from materiality to memory; what is physical turns into text: a fact becomes perception. Matter transforms into spirit."⁶⁾ Sometimes the forms have a quality of being self-generating, as in the fantastic sequence of transformations of the glass of Coca-Cola bottles in *CENTOVENTI GIORNATE* (A Hundred and Twenty Days, 2002). This work sets up a disturbing ambiguity between a brutal, callous deformation and the creative discovery of unknown forms within a consumer object that must protect its iconic identity at all costs.

One of Ortega's favorite materials for investigating the relationship between matter and energy are the cheap aerated bricks used in much low-budget or self-built housing in Mexico and other developing countries. He makes a fine distinction between his objects made for display in a museum or gallery, such as the pile of 1,700 bricks in *MATÉRIA EM REPOUSO* (Resting Matter, 2003), and objects encountered in



DAMIÁN ORTEGA, *ELOTE CLASIFICADO* /
CLASSIFIED CORN COB, 2005, dry corn cob,
5 ⁷/₈ x 2 x 2" / GEORDNETER MAISKOLBEN,
getrockneter Maiskolben, 15 x 5 x 5 cm.

the everyday environment and recorded photographically, as in *MATERIA EN REPOSO (BRASIL)* (2004):

A common practice, for those people who have built their homes by themselves, is to keep a pile of bricks at the portal of the house, with an eye to making a possible expansion of the building in the future. . . . [The piles] exhibit their transformation potential in the shape of a mountain of possibilities. It is like a drowsy battery.⁷⁾

Linked to this sensitivity to the different potential of inside and outside is the distinction between rest and movement, which in turn is linked to different kinds of monuments, or conceptions of monumentality, with the possibility in all cases of "disobeying" convention. In an exhibition marking the reopening of Kunsthalle Basel after a year of remodeling, Ortega exhibited a huge cone-shaped pile of mud, thirteen feet in height and thirteen feet in diameter at its base, titled *CLAY MOUNTAIN* (2004). Even from photographs one can grasp the impact of this object. Its monumental stasis is essential to its mean-

ing. One can imagine what it felt like to come across this mass of brute matter in the pristine white cube of the gallery.

OBELISCO TRANSPORTABLE (Transportable Obelisk, 2004), exhibits a wonderfully paradoxical play between stasis and movement. The whole point of a monument is that it does not move; it forms a landmark by which the layout of the city is recognized. The idea of a transportable obelisk is a contradiction in terms, while also opening up and poeticizing our experience of public space. An obelisk on wheels commemorates the passing rather than the arrest of time, elusive rendezvous, incalculable locations; any spot may be given a temporary monumental status, achieving a defamiliarization of the whole city. At the same time, Ortega's obelisk is enigmatic and keeps its own secrets.

In 2005, Ortega returned to the subject of the VW Beetle. He decided to bury his own Beetle near the factory where it was originally made; this strange ritual—and fantastic spectacle—was eventually carried out in *ESCARABAJO* (2005). The car was buried upside down with only parts of its wheels protruding from the earth. Despite obvious differences of place and time, and the size of the thing buried, I was reminded of Hélio Oiticica's late work, *COUNTER-BÓLIDE, DEVOLVER TERRA À TERRA* (To Return Earth to the Earth, 1978).

Oiticica's *BÓLIDES*, begun in 1963, are containers in which a quantity of earth or pigment is separated from the world at large to form a nucleus or energy center. Sensing that the energy had begun to dissipate as the original action took on the inert, fixed quality of an object, he decided to reverse the process and return the earth to the earth. In a small ceremony en-

acted with friends, a quantity of fresh earth was taken to a piece of wasteland in Rio de Janeiro and deposited within a rectangular frame. When the frame was removed, the earth stayed there on the earth until eventually it dissolved into the general flux. The old BÓLIDE was buried and a new one arose.

Despite the differences, curator Adam Szymczyk's interpretation of Ortega's car burial is remarkably appropriate to Oiticica's work as well: "By being ceremonially returned to matter, the car was artistically diverted from its prescribed course and removed from the general economy: the capitalist spell was broken and gave way to a new beginning."⁸⁾

In a sense, the Beetle did not rise again. It sank into obsolescence and became a ghost. Ortega recognized this in his work UN FANTASMA (A Ghost, 2006), a version of the exploded Beetle made only from its chromium trimmings suspended in space—as if matter was on the verge of becoming spirit.

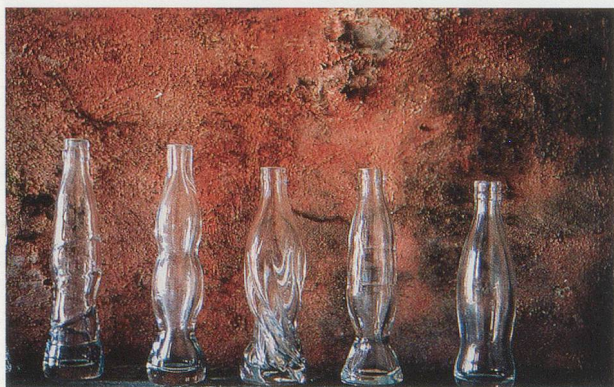
- 1) Damián Ortega, *Damián Ortega: Do It Yourself* (Boston: Institute of Contemporary Art/New York: Skira Rizzoli, 2010), p. 166.
- 2) Vicky Unruh, *Latin American Vanguards: The Art of Contentious Encounters* (Berkeley: University of California Press, 1994), pp. 74, 87.
- 3) Gabriel Kuri, "User's Guide to the Chomos" in *Damián Ortega: Do It Yourself*, p. 195.
- 4) Ortega, p. 60.
- 5) Ibid., p. 150.
- 6) Ibid., p. 88.
- 7) Ibid., p. 100.
- 8) Adam Szymczyk, "Ortega's Matter and Things" in *The Hugo Boss Prize 2006* (New York: Guggenheim Museum, 2007).

DAMIÁN ORTEGA, *OBELISCO TRANSPORTABLE / TRANSPORTABLE OBELISK*, 2004, cast fiberglass, metal base, wheels, $236 \frac{1}{4} \times 23 \frac{5}{8} \times 23 \frac{5}{8}$ " / *TRANSPORTABLE OBELISK*, gegossenes Fiberglas, Metallsockel, Räder, 600 x 60 x 60 cm.



Kosmisch und kontingent

GUY BRETT



Im Jahr 2002 zerlegte Damián Ortega einen VW Käfer in seine Einzelteile und hängte diese an verschiedenen lange, von der Decke herabhängende Schnüre, so dass sich ein «Explosionsbild» des bekannten Autos ergab. Nach anfänglichem Staunen über den aussergewöhnlichen Effekt der räumlichen Durchsetzung und Auflockerung der Strukturfestigkeit der Maschine war die erste Frage: Wie kam dieses Objekt, dieses Werk zum Titel, COSMIC THING, was ist «kos-

GUY BRETT ist Autor und Kurator und lebt und arbeitet in London.

misch» an einem VW Käfer? Als Ortega in Mexiko aufwuchs, war der Käfer das häufigste Fahrzeug auf den Strassen von Mexiko-Stadt. Für viele Leute verkörperte der Käfer eine neue Erfahrung der Mobilität, eine neue Beziehung zur Stadt. Gleichzeitig ist der Käfer in der Form, in der Ortega ihn präsentiert, eine Analogie der atomaren Struktur. Durch das gesamte Schaffen des Künstlers und seine Schriften zieht sich ein Interesse daran, «einen Gegenstand vom Ganzen bis hin zu seiner atomaren Struktur vor Augen zu führen». Relativ gesehen weist das Objekt, in den Worten Ortegas, «eine gewaltige Menge weis-



DAMIÁN ORTEGA, *CENTOVENTI GIORNATE / ONE HUNDRED TWENTY DAYS*, 2002, 120 blown glass bottles, dimensions variable / *HUNDERTZWANZIG TAGE*, 120 geblasene Flaschen, Masse variabel.



DAMIÁN ORTEGA, ESCARABAJO / BEETLE, 2005,
16 mm film / KÄFER, 16-mm-Film.



sen oder leeren Raums zwischen einigen massiven Teilen [auf]. . . . Wie können Gegenstände starr und hart sein, wenn es in ihrem Innern so viel Leere gibt? Weil die Atome sich in einem ständigen Reizzustand befinden, sich im Kreis drehen und ein Spannungsfeld erzeugen.»¹⁾

An Ortegas Werk fällt immer wieder auf, dass seine Spekulationen über die Materie und das Universum in Begriffen ausgedrückt oder formuliert sind, die zum Bereich unseres Lebensalltags auf Erden in all seiner Merkwürdigkeit und Unordnung gehören. Das Verhältnis zwischen «Kosmischem» und dem, was man als das «Kontingente» bezeichnen könnte, ist ein auffallend beständiges Merkmal der lateinamerikanischen Avantgarden im Verlauf des 20. und bis hinein in das 21. Jahrhundert. So zeigt es sich etwa in den beiden Polen der Kunst Lygia Papes: auf der einen Seite die Schaffung der strahlenden Abstraktionen ihres LIVRA DA CRIACAO (Buch der Schöpfung, 1959) und ihrer Installationen unter dem Titel TTÉIA (Netz, seit 1976), und auf der anderen der Einbruch in das Museum mit Arrangements aus Alltagsgegenständen, die auf der grundlegenden Ebene der Erotik oder des Hungers beruhen, wie der billige Krimskrams weiblicher Verführungsgüter – Lippenstifte, Korsetts, dritte Zähne und derlei mehr –, die in EAT ME: A GULA OU A LUXÚRIA (Iss mich: Völlerei oder Wollust, 1978) parodiert werden. Im Werk von Cildo Meireles gibt es immer wieder Beispiele für ein Hin und Her zwischen gesellschaftlichen und kosmischen Bezügen. In Arbei-

ten wie THROUGH (Hindurch, 1983–1990) dient die eine Art von Bezügen dazu, die anderen zu erklären. THROUGH ist eine riesige Installation aus allen möglichen Aufteilungen und Absperrungen, die uns vom Alltag her vertraut sind. Wir bewegen uns durch die Arbeit und gehen über Glasscherben, bis wir schliesslich zu einer wuchtigen Kugel aus zerknülltem Zelllophan in ihrer Mitte gelangen. Diese wird zu einer Metapher für die Unbegrenztheit, welche sich paradoxerweise im Innersten all jener Vorrichtungen der Begrenzung findet.

Offenbar kennzeichneten, wie ich an anderer Stelle dargelegt habe, ähnliche Hauptanliegen die lateinamerikanische Literatur im 20. Jahrhundert. In einer klugen, 1994 veröffentlichten Studie mit dem Titel *Latin American Vanguards: The Art of Contentious Encounters* hat die nordamerikanische Kulturwissenschaftlerin Vicky Unruh aufgezeigt, wie sich dieses Thema über alle das künstlerische Schaffen in den lateinamerikanischen Ländern prägenden Lücken und Unterbrechungen hinweg nachzeichnen lässt. In der Konzentration auf Schriftsteller wie Roberto Arlt

(Argentinien), Miguel Angel Asturias (Guatemala), Alejo Carpentier (Kuba), Oswald de Andrade und Mario de Andrade (Brasilien) und Vicente Huidobro (Chile) konstatiert Unruh, dass «ein aggressives Hin und Her zwischen einer »überirdischen Poetik« und einer Beschäftigung mit der kontingenten Welt von jeher die avantgardistischen Anliegen durchzieht». Ein Topos des lateinamerikanischen Avantgarderomans, so Unruh weiter, ist «die Klage des Künstlers, welche abermals die Spannungen zwischen kosmischen Bestrebungen und dem Sog einer kontingenten Welt in Erinnerung ruft». ²⁾

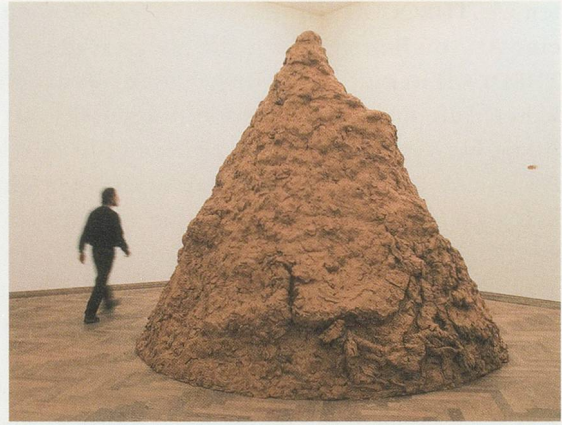
Genau in dieser unvereinbaren Paarung jener beiden Realitäten ist das Werk von Damián Ortega schwerpunktmässig angesiedelt. Und genau in besagter Unvereinbarkeit gründet sein Humor. Humor, oder genauer: Witz, ist von besonderer Bedeutung für seine Methode, für den Standpunkt, den er einnimmt, für die kompletten Überraschungen, die er zu erzeugen weiss. Der Künstler Gabriel Kuri beschreibt dies als eine Haltung des »Ungehorsams« und führt näher aus, wie Ortega die Parodie als »Form der



Reflexion, Anwendung eines Sinns für Humor und Übung in Ethik» einsetzt.³⁾ Ortegas Formulierungen bewegen sich am Rande des Absurden und sind in einer doppeldeutigen Bewegung begriffen, die das Banale erhöht und das Erhabene herabwürdigt.

So entsteht ein Strukturmodell aus gerösteten Tortillas, das «ein der Moderne verpflichtetes modulares Architektursystem» parodiert (MÓDULO DE CONSTRUCCIÓN CON TORTILLAS [Baumodul aus Tortillas], 1998). Stühle, die in der Wohnung des Künstlers aufeinander gestapelt sind und einen Turm oder eine Brücke bilden – wackelige Gebilde kurz vor dem Kollaps –, werden als «ein Produkt heimischer Ingenieurkunst» beschrieben (AUTOCONSTRUCCIÓN. PUENTES Y PRESAS [Selbstbau. Brücken und Dämme], 1997).⁴⁾ Einer gewissen formalen Geschlossenheit im einen Fall steht ein einziges Durcheinander im anderen gegenüber.

Es ist faszinierend, sich zu überlegen, wie in Ortegas Schaffen ein Objekt gestaltet wird. Es handelt sich nicht um Plastik im traditionellen Sinn der gezielten Schaffung eines autonomen Objektes, sondern, in den Worten des Künstlers, um Plastik «als eine Übung von Kräften, Spannung und Bewegungen».⁵⁾ Manchmal wird ein Objekt bei einer unvermuteten Begegnung entdeckt und fotografiert, wie die «Skulpturen» aus geknoteten Betttüchern, die vom Dienstmädchen in einem ägyptischen Hotel zur Begrüßung der Gäste «geschaffen» wurden (PRESENTES [Präsente, 2008]). Dann wieder erzeugt ein Objekt einen völlig anderen Gegenstand, der Überlegungen zum ursprünglichen Objekt verkörpert und dieses wiederum verwandelt. Und ein anderes Mal «reflektiert ein Werk über die Trennung, die zwischen verschiedenen Elementen besteht». «Dinge ändern sich», schreibt der Künstler zu seiner Arbeit MATERIA Y ESPÍRITU (Materie und Geist, 2004), «und werden zu Zeichen und Wörtern; sie gehen von der Materialität über in Erinnerung; Materielles wird zu Text: Realität wird zur Wahrnehmung. Materie wandelt sich in Geist.»⁶⁾ Manchmal zeichnen sich Formen durch eine Fähigkeit zur Selbsterzeugung aus, wie bei der grandiosen Folge von Verwandlungen von Coca-Cola-Glasflaschen in CENTOVENTI GIORNATE (Hundertzwanzig Tage, 2002). Diese Arbeit verbreitet eine verstörende Ambiguität zwischen grausamer,



DAMIÁN ORTEGA, CLAY MOUNTAIN, 2004, clay,
157 1/2 x 157 1/2 x 157 1/2" / TONBERG, Ton,
400 x 400 x 400 cm.

kaltschnäuziger Verunstaltung und der kreativen Entdeckung unbekannter Formen innerhalb eines Konsumgegenstandes, der seine ikonische Identität vor jeder Änderung bewahren muss.

Eines der bevorzugten Materialien Ortegas zur Untersuchung des Verhältnisses zwischen Materie und Energie sind die billigen Hohlziegel, die in Mexiko und anderen Entwicklungsländern vielfach bei Billig- oder Eigenbauten Verwendung finden. Dabei besteht für ihn ein feiner Unterschied zwischen den Objekten, die er für Museums- oder Galerieausstellungen macht, wie MATÉRIA EM REPOUSO (Ruhende Materie, 2003) – eine Arbeit aus 1700 Ziegeln, die im Ausstellungsraum einen Monolithen bilden –, und Objekten, denen er im täglichen Umfeld begegnet und die er photographisch festhält, wie bei MATERIA EN REPOSO (BRASIL) (Ruhende Materie [Brasilien], 2004):

Unter den Leuten, die selbst ihr eigenes Haus gebaut haben, ist es vielfach Usus, einen Stapel Ziegel neben dem Hauseingang liegen zu lassen mit Blick auf die mögliche Errichtung eines Anbaus in der Zukunft ... [Die Stapel] demonstrieren ihr Verwandlungspotenzial in Form eines Bergs von Möglichkeiten. Es hat etwas von einer schlafri-gen Batterie.⁷⁾

Verbunden mit diesem Sinn für das unterschiedliche Potenzial von Innen und Aussen ist die Unter-

scheidung zwischen Ruhe und Bewegung, die ihrerseits bei verschiedenen Arten von Denkmälern, beziehungsweise Vorstellungen von Denkmälern, zum Tragen kommt – und zwar jeweils einschliesslich der Möglichkeit eines Hinwegsetzens über die Konvention. In einer Ausstellung anlässlich der Wiedereröffnung der Kunsthalle Basel präsentierte Ortega unter dem Titel *CLAY MOUNTAIN* (Berg aus Lehm, 2004) einen riesigen kegelförmigen Schlammhaufen, fast vier Meter hoch und in seiner Grundfläche mit einem Durchmesser von vier Metern. Die Wuchtigkeit dieses Objektes ist selbst auf Photos nachvollziehbar. Sein monumentaler Stillstand ist grundlegend für seine Bedeutung. Man kann sich vorstellen, wie es war, im blitzblanken *white cube* der Galerie auf diese Masse roher Materie zu stossen.

OBELISCO TRANSPORTABLE (Transportierbarer Obelisk, 2004) führt ein wunderbares paradoxes Spiel zwischen Stillstand und Bewegung vor. Der springende Punkt bei einem Denkmal ist, dass es sich nicht bewegt; es stellt ein Wahrzeichen dar, das eine räumliche Orientierung in der Stadt ermöglicht. Die Idee eines transportablen Obeliskens ist einerseits ein Widerspruch in sich, steht aber andererseits für eine Öffnung, ja Poetisierung unserer Erfahrung des öffentlichen Raums. Ein Obelisk auf Rädern erinnert an das Vergehen statt an das Anhalten der Zeit, unsichere Treffen, unberechenbare Standorte; jedem Ort kann der vorübergehende Status eines Denkmals zugewiesen werden, wodurch eine Verfremdung der gesamten Stadt erzielt wird. Gleichzeitig ist Ortegas Obelisk rätselhaft und er wahrt seine Geheimnisse.

Im Jahr 2005 griff Ortega das Motiv des VW Käfers ein weiteres Mal auf. Er beschloss, seinen eigenen Käfer in der Nähe der Fabrik, wo das Auto ursprünglich hergestellt worden war, zu begraben, und dieses sonderbare Ritual – und phantastische Spektakel – wurde schliesslich unter dem Titel *ESCARABAJO* (Käfer, 2005) realisiert. Der Wagen wurde mit dem Dach nach unten begraben, sodass nur die Räder teilweise aus der Erde herausragten. Ungeachtet der offensichtlichen Unterschiede – etwa im Blick auf Zeit, Ort und Grösse des begrabenen Objekts – fühlte ich mich an Hélio Oiticicas späte Arbeit *CONTRA-BÓLIDE*, *DEVOLVER TERRA À TERRA* (Kontra-Bolide, der Erde Erde zurückgeben, 1978) erinnert.

Oiticicas 1963 angefangene *BÓLIDES* sind Behälter, in denen eine Menge Erde oder Pigment aus der sogenannten Welt herausgelöst wird, um einen Kern oder eine Ballung von Energie zu bilden. Als er realisierte, dass sich die Energie im Zuge der ursprünglichen Aktion, die sich mit der Trägheit oder Unbeweglichkeit eines Objekts befasste, zu zerstreuen begann, entschied er sich, den Vorgang umzudrehen und die Erde der Erde zurückzugeben. Bei einer kleinen inszenierten Zeremonie mit Freunden wurde ein Haufen frischer Erde zu einem Stück Brachland in Rio de Janeiro gebracht und innerhalb eines rechteckigen Holzrahmens deponiert. Als der Rahmen entfernt wurde, blieb die Erde dort liegen, bis sie sich schliesslich im allgemeinen Kreislauf auflöste. Die alte *BÓLIDE* war begraben und eine neue entstanden.

Der Kurator Adam Szymczyk legte eine Interpretation von Ortegas Automobilbestattung vor, die trotz deren Unterschiede sowohl die Arbeit Ortegas wie jene Oiticicas erstaunlich präzise erfasst: «Durch die feierliche Rückführung zur Materie wurde das Auto von seinem vorgeschriebenen Kurs abgelenkt und aus der allgemeinen Ökonomie herausgelöst: Der kapitalistische Bann war gebrochen und wich einem Neuanfang.»⁸⁾

In gewissem Sinn erlebte der Käfer keine Wiederauferstehung. Er fiel der Obsoleszenz anheim und wurde zu einem Geist. Ortega erkannte dies in seiner Arbeit *UN FANTASMA* (Ein Geist, 2006), einer Version des explodierten Käfers, bei der dieser nur mehr aus seinen im Raum hängenden Chromteilen besteht – so, als sei die Materie kurz davor, zu Geist zu werden.

(Übersetzung: Bram Opstelten)

1) Damián Ortega, *Damián Ortega: Do It Yourself*, Institute of Contemporary Art, Boston / Skira Rizzoli, New York 2010, S. 166.

2) Vicky Unruh, *Latin American Vanguards: The Art of Contentious Encounters*, University of California Press, Berkeley 1994, S. 74, 87.

3) Gabriel Kuri, «User's Guide to the Chomos», in *Damián Ortega: Do It Yourself*, S. 195.

4) Ortega, S. 60.

5) Ebd., S. 150.

6) Ebd., S. 88.

7) Ebd., p. 100.

8) Adam Szymczyk, «Ortega's Matter and Things», in *The Hugo Boss Prize 2006*, Guggenheim Museum, New York 2007.

EDITION FOR PARKETT 92

DAMIÁN ORTEGA

PARKETT, 2013

Parquet floor, 12 painted, unique segments, to be arranged individually,
each segment of 5 loose pieces; each segment approx. $7\frac{1}{2} \times 7\frac{1}{2} \times \frac{3}{4}$ ".
Ed. 35/XXX, signed and numbered.

Parkettboden, 12 bemalte Unikat-Elemente, die individuell angeordnet werden können,
jedes Element aus 5 losen Teilen; jedes Element ca. $19 \times 19 \times 2$ cm.
Auflage 35/XXX, signiert und nummeriert.



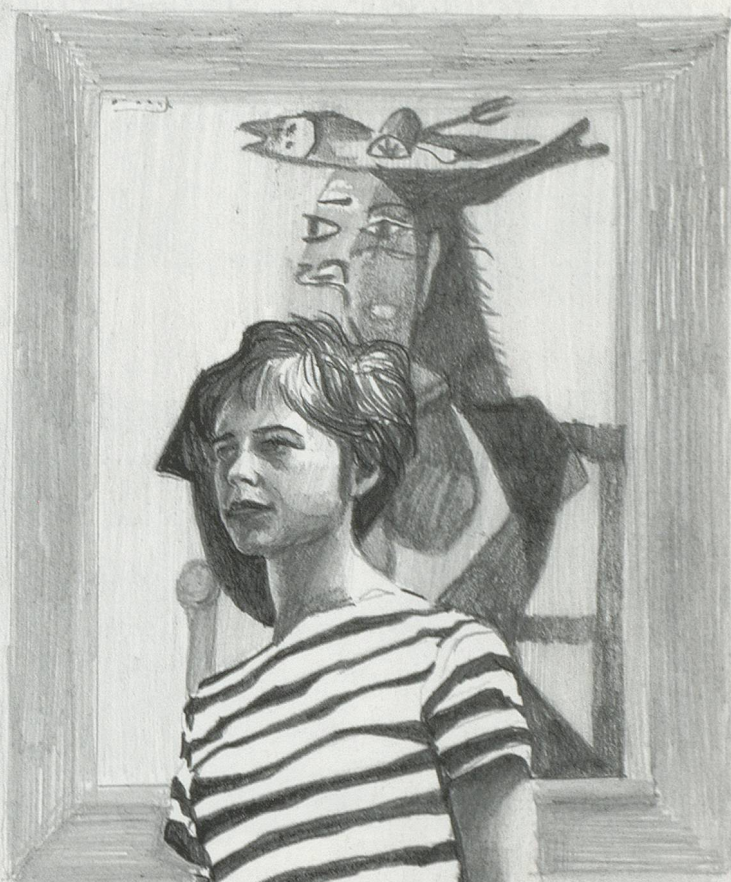








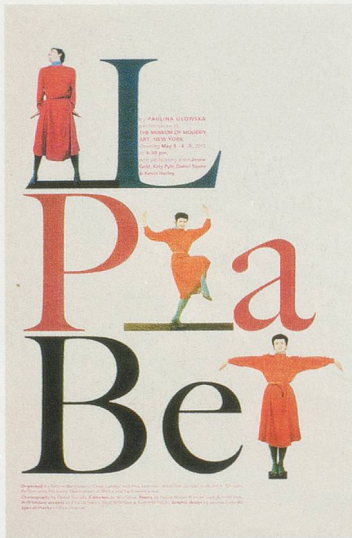
PAULINA OŁOWSKA, MOSKWA RECORD COVER, 2006, acrylic, collage on canvas, 98 x 55" / MOSKWA PLATTENCOVER, Acryl, Collage auf Leinwand, 248,9 x 139,7 cm.
(ALL IMAGES COURTESY OF THE ARTIST, GALERIE BUCHHOLZ, BERLIN/COLOGNE, FOKSAL GALLERY FOUNDATION, WARSAW, AND METRO PICTURES, NEW YORK)



PAULINA
OLOWSKA

Paulina Ołowska: Reactivating Modernism

CLAIRE BISHOP



A return to aspects of modernist design and architecture has been a persistent thread in European art since the 1990s. The early practitioners of this work—such as Christian Philipp Müller, Tobias Rehberger, Dominique Gonzalez-Foerster, or Dorit Margreiter—all revisited classic tropes of modern architecture and design as an object of fascination and criticism. For this generation of artists, modernism is a multiple and inconsistent entity, referring to a wide range of practices globally, from Bauhaus design to postwar architecture to its tropical variants, and across an equally wide-ranging chronology, loosely, from the 1920s to the 1970s. In their work, modernism is addressed for various reasons: formal attraction, homage and representation, nostalgia (for example, for its commitment to social agendas), or as a sign of oppressive, failed ideologies that require fracturing and analysis to uncover repressed histories of sexuality and colonial violence.

In Eastern European art, by contrast, the meaning of modernism is arguably much clearer to identify, since it is synonymous with Soviet internationalism from 1917 to 1989. The “modern” here stands for the project of state socialism, with aesthetic and ideological variations depending on the relationship that existed between Moscow and individual countries. Accordingly, the small handful of contemporary artists in Eastern Europe who have returned to modernist art, architecture, and design have done so with different degrees of affection. It is telling that the two regions to have produced artists most willing to revisit the visual language of socialist modernism are Poland and former Yugoslavia, both of which had significantly less restrictive cultural policies than other parts of the Soviet Bloc. (In both countries, for example, abstract art was tolerated by officials.) To my knowledge, no young artists from Romania or Albania, to name just two countries where state socialism was totalitarian, have any desire to revisit their country’s modernist heritage.

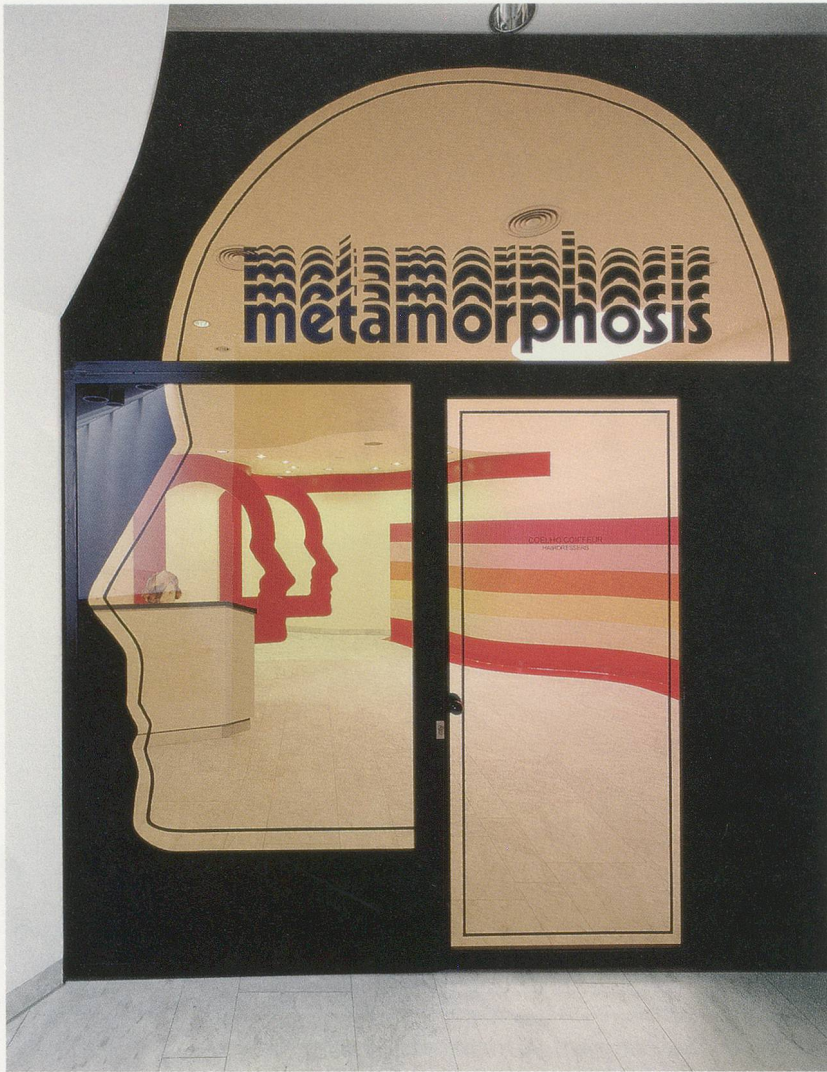
CLAIRE BISHOP is associate professor of art history at the Graduate Center, City University of New York.



PAULINA OLOWSKA, *ALPHABET*, 2012, choreographed performance / Choreographierte Performance, The Abby Aldrich Rockefeller Sculpture Garden, Museum of Modern Art, New York. (PHOTO: WERNER KALIGOFISKY)

Paulina Olowska, born in Gdansk, Poland, in 1976, is representative of this second generation of artists, emerging since 2000, who engage with more specific, Eastern European histories of modernist design. Her work is strikingly different from that of the first wave of engagement by the Western European artists mentioned above, as it is not organized around sentimentality, nostalgia, cynicism, or critique but operates from a perspective I am tempted to call *curatorial*: a desire to preserve and keep in circulation an aesthetic and design repertoire that has been too quickly cast aside following the ideological transitions of 1989 to 1991. Moreover, this conservational approach has developed performatively, and over time, as a result of investigating and reenacting numerous local modernisms—from regional Constructivism to magazine design—and in a variety of forms, from painting and collage to neon signs, clothing, and performance.

Olowska's earliest works feature a Constructivist and Bauhaus aesthetic, as seen in *BAUHAUS YOGA*. Based on a photograph showing three members of the Bauhaus practicing ac-



PAULINA OLOWKA, METAMORPHOSIS, 2005,
detail, permanent installation, Museum Abteiberg,
Mönchengladbach / METAMORPHOSE,
Detail, Dauerinstallation.

(PHOTOS: ACHIM KUKULIES)

robotics on the beach, the work exists in multiple forms: as a painting (2001); as a performance—or “life painting,” as Olowka has called it—at Inverleith House, Edinburgh (2001); and as a photo-and-text piece, published in the magazine *Dot Dot Dot* (2003). When the project began, Olowka was in residency at the Rijksakademie in Amsterdam and making paintings that reference the historic avant-gardes (particularly Rodchenko, Malevich, and Mondrian). Her approach, as summed up in the text for BAUHAUS YOGA, was unabashedly idealist: “Bauhaus Yoga wants to grasp the past and present utopias by re-examining them, romanticizing them, and thereby building a new future based on resemblance and mutual attraction.”¹⁾

Within a few years, Olowka’s rationale for looking backward, and the objects of her scrutiny, became much more focused. ALPHABET (2005) takes its lead from a quintessentially modernist composite of poetry, dance, and graphic design, created by the Czech artist collective Devetsil: Vitězslav Nezval’s poem *Abeceda* (1922), twenty-five quatrains based on the



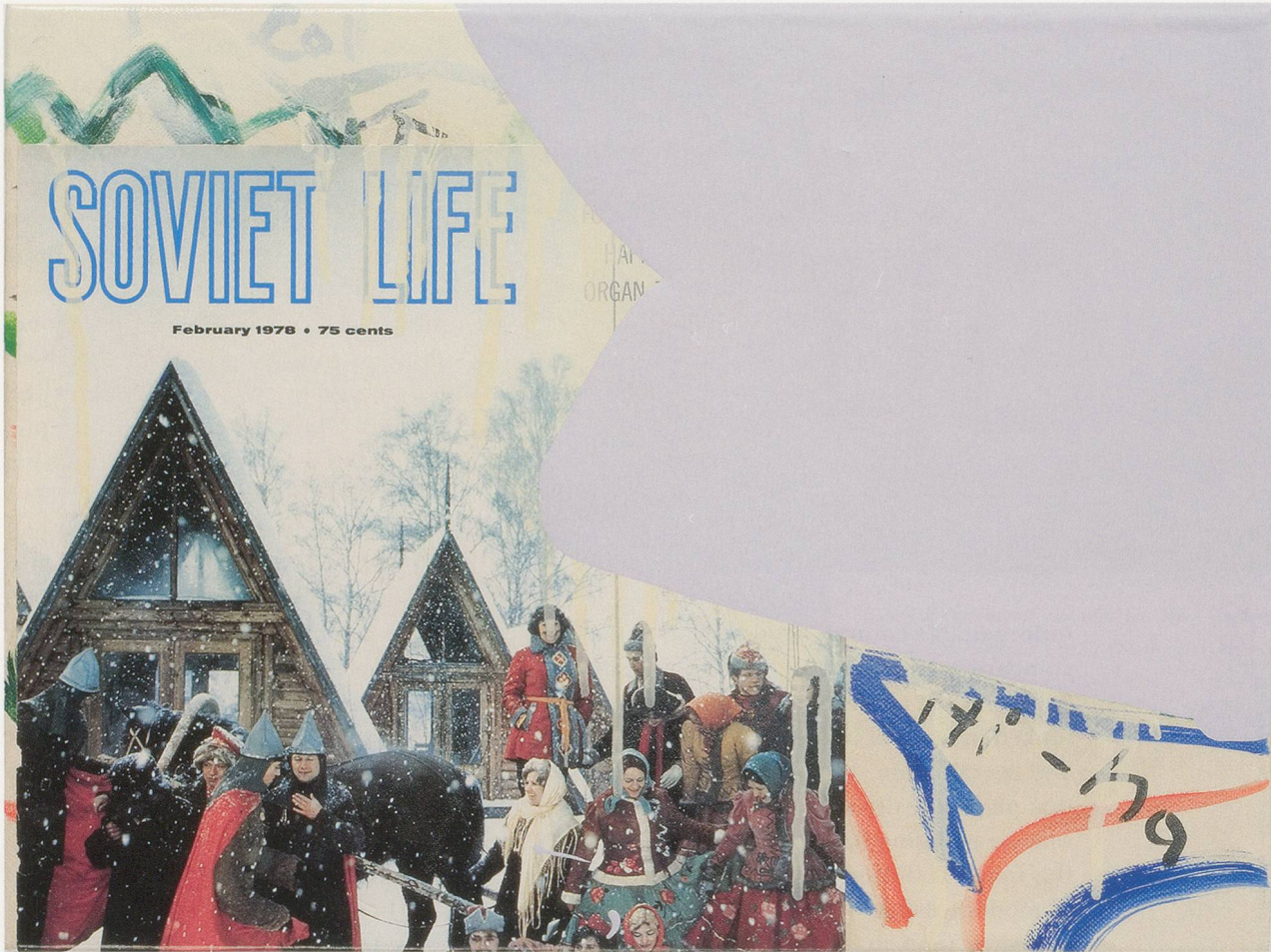
PAULINA OŁOWSKA, *METAMORPHOSIS*, 2005, detail, permanent installation, Museum Abteiberg, Mönchengladbach / *METAMORPHOSE*, Detail, Dauerinstallation.

Latin alphabet, was choreographed by Milca Mayerová, photographs of which were then combined in a typographic montage by Karel Teige. Teige's 1926 book served as the primary source for Ołowska's equally multimedia work: twenty-five photographs (of the artist wearing a voluminous red dress and blue tights in place of Mayerová's sharp Constructivist uniform of monochrome top, shorts, and matching cap), also displayed as a slide show and combined in a poster, and further presented as a live performance. In spring 2012, three dancers performed Mayerová's alphabet in the sculpture garden of New York's Museum of Modern Art—their bright red outfits cutting an

unforgettable contrast with the gray stone—as Kevin Hurley from the Wooster Group theater company read poetry by Josef Strau, Frances Stark, and Paulus Mazur.

ALPHABET seems to be an act of homage to Eastern European modernism, frequently overlooked in favor of its mainstream cousins in France and Germany, but also an act of retrieval and reevaluation. It updates, and brings back into circulation, a multimedia collaboration that places the dynamic image of a woman center stage. In the 1920s, this was an emancipated woman exposing her physicality in severe clean geometric lines; in Ołowska's presentation, this image is shifted toward a more contemporary context. Rather than the streamlined body of modern dance—and in place of the near-naked body of celebrity culture—Ołowska's appearance (and that of her dancers) references Russian Constructivist dress (signifying the redistribution of artistic competences toward mass-produced goods, but also a time when women and men were considered as equally important workers) as if filtered through Kate Bush's 1978 "Wuthering Heights" video. Rather than being nostalgic, the overall impression of Ołowska's photographs is one of reactivation and lived experience, next to which Teige's consummately beautiful black-and-white photographs look static and archival.

This desire to mobilize modernism as a lived practice informs Ołowska's long-term collaboration with the Scottish artist Lucy McKenzie, whose paintings—often rendered in a deliberately flat, faded style—are informed by her own modernist design constellation (Suprematism, East German design, and the Art Nouveau of Scottish architect and designer Charles Rennie Mackintosh). In 2003, Ołowska and McKenzie organized a four-week project in Warsaw called NOVA POPULARNA (New Popular), a café-salon with events, discussions, and performances. The decor quoted Vorticism, Mackintosh, and nineteenth-century French paintings set in bars and cabarets (such as Manet and Toulouse-Lautrec), while the artists wore barmaid outfits evoking 1920s avant-garde productivism. Critic Jan Verwoert has read NOVA POPULARNA as a "speculative scenario" that allowed the artists "to test the potential of the avant-gardist role model of the female Constructivist artist as social engineer proposed by figures such as [Polish artist Katarzyna] Kobro."²⁾ The project aspired to revive the ambience of the historic avant-garde salon, with its specific forms of community—in this case, providing



PAULINA OŁOWSKA, *SOVIET LIFE*, 2006, acrylic, collage on canvas, 12 x 16" / Acryl, Collage auf Leinwand, 30,5 x 40,6 cm.

a space for performance and the discussion of art that did not exist in Warsaw at that time.³⁾ All aspects of the bar's design—from murals and posters to wine-bottle labels and costumes—sought to reposition Polish art history at the intersection of modernism, folk art, and the nineteenth-century French avant-garde. Like ALPHABET, NOVA POPULARNA was multimedia and feminist, and has multiple forms of existence: the site itself, photographs, screenprints, collages, and a vinyl recording of the performances held there (the album's gatefold sleeve includes a pop-up maquette of the salon).

NOVA POPULARNA prompted Ołowska to start addressing Polish modernism more specifically, bringing overlooked instances of postwar socialist art and design to the fore. In 2004, she began a project to refabricate the neon lights that illuminated Warsaw in the 1960s and 1970s, a time of downward economic spiral. Many of the neons were designed by artists for state monopolies rather than private businesses and promoted generic activities such as

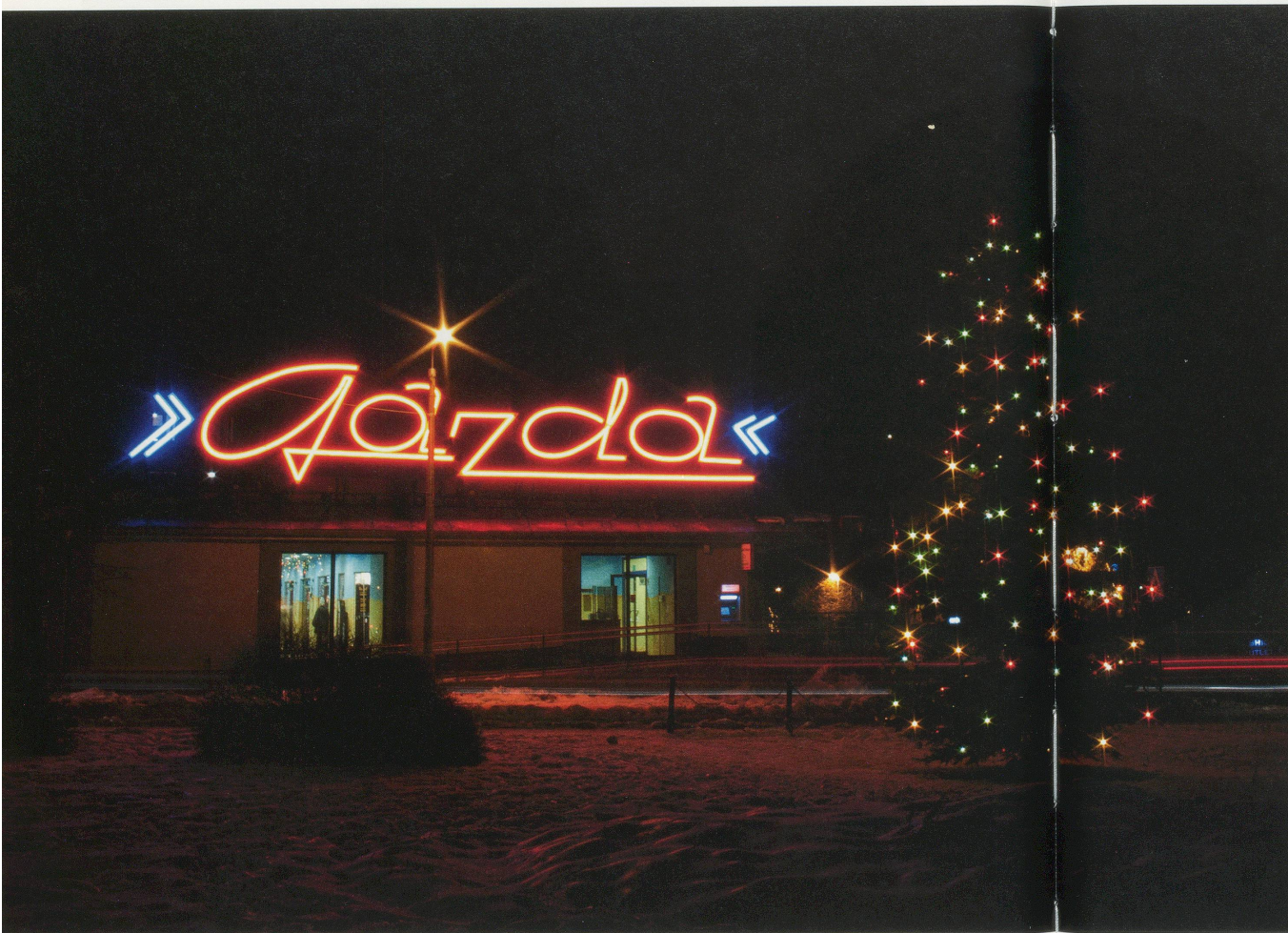
hairdressing, sports, milk, and reading books. Ołowska organized an exhibition at Warsaw's Foksal Gallery Foundation, "Neon-Painting-Exchange" (2006), to raise money for the refabrication and reinstallation of one particular neon, the SIATKARKA (Volleyball Player) of 1961, which originally advertised a sporting-goods shop on Plac Konstytucji. It depicts a girl—a simplified outline in white neon, with red swimsuit and outstretched arms and legs—leaping to throw a ball that appears to drop down the side of the facade. Ołowska considers the work to be a "forgotten public sculpture"—an everyday landmark, in this case celebrating exuberant femininity, athleticism, and the city itself; in May 2006, the neon was reinstalled on the roof of the bulky Stalinist-era building where the shop was formerly located. Her project led the Museum of Modern Art in Warsaw to acquire the archive of Reklama, the state-owned neon-sign company, and to commission her to create the neon MUZEUM (2010) as signage for the institution. This year, Ołowska reinstalled the fifty-foot-long neon GAZDA (Shepherd or Caretaker), first built in 1962, on the facade of a modernist supermarket in Rabka Zdroj, the town where she lives in Poland.

For Ołowska, the modernism referenced in the neons is one of day-to-day life under socialism; her project is not a nostalgic recuperation of style but a desire to bring back into circulation a playful, non-commercial aesthetic sensibility that has been too rapidly surpassed by the soulless urban environment of free-market neoliberalism. Likewise, her retrieval of more recent forms of socialist design iconography, particularly from the visual culture of magazines and knitting patterns, also works to revalue what many would regard as bygone kitsch. Fashion shoots and advertisements of the early '60s women's magazine *Ty i Ja* (You and Me) became the basis for a series of oil paintings in 1999; in Ołowska's renditions, all text and logos are removed as the idealized world of advertising is reworked into wistful scenes of introspection (as in *COLORADO DREAM*, 2000). She has also drawn from *Ameryka* and *Soviet Life*, two Cold War propaganda vehicles: *Ameryka* was the US Information Agency's premier publication for the Soviet Bloc, while *Soviet Life* was its counterpart, exporting stories and images of socialism to the West. The psychedelic graphics of *Ameryka* became the central focus of Ołowska's 2005 exhibition "Metamorphosis," at the Museum Abteiberg in Mönchengladbach, Germany, for which she re-created a hairdressing salon featured on the front cover of a 1972 issue dedicated to fantastical architecture; both magazines are referenced in Ołowska's collage-like paintings shown under the title of "Nowa Scena" (Metro Pictures, New York, 2007).

Museum exhibitions such as "I Moderni" (Castello di Rivoli, Turin, 2003) and "Modernologies" (Museu d'Art Contemporani de Barcelona and Museum of Modern Art, Warsaw, 2009–10) have offered different reasons for why contemporary artists have returned to modernism. According to Carolyn Christov-Bakargiev, curator of "I Moderni," contemporary artists are fatigued with postmodernism and deconstruction, while there is a renewed enthusiasm for technology and modernity as a result of the Internet, which has prompted a look back to comparable moments of technological upheaval. At the same time, she suggests, these works betray a melancholic belief in modernist ideals that no longer seem possible or viable. By contrast, Sabine Breitwieser, curator of "Modernologies," sees artists critiquing various operations of marginalization within modernism, often because of gender or geography, with the aim of revealing other modernities. As such, Breitwieser argues, our present moment is one of a reflection on times past and an awareness of multiple histories.

Although Ołowska's work was included in "Modernologies," she doesn't fit comfortably into either of these curatorial positions. Rather than critique modernism for its marginaliza-

PAULINA OŁOWSKA, GAZDA, 2013, renovated neon sign, Rabka Zdrój / Renovierte Leuchtreklame.
(PHOTO: MATEUSZ ROMASZKAN)



GAZDA, department store, postcard of the original neon sign, 1968 /
Kaufhaus, Postkarte der ursprünglichen Leuchtreklame.
(PHOTO: JERZY SIEROSLAWSKI)

tion of women, she prefers to celebrate those moments in modernism when women played a central role (arguably, these moments continue to be overlooked in mainstream academia and museum culture). That this role might also fold into questions of fashion and dress, lifestyle and the performance of identity in the cold-war period, and the contradictions of socialist consumerism, is what makes her work so vividly alive compared to the academicism of many of her contemporaries. Modernism is, for Ołowska, not just a question of collecting, preserving, and promoting a socialist visual culture disparaged by older generations but also a question of understanding the present through a reflection on what has been too readily discarded in the race for a new design environment. That these acts of collection and remembrance are refracted not through a roll call of references to familiar heroes—icons of modernism such as Le Corbusier—but through gendered and regionally redolent forms of design ephemera and performance is precisely the strength and significance of her practice.

- 1) Paulina Ołowska, "Bauhaus Yoga," *Dot Dot Dot*, no. 6 (October 2003), p. 34.
- 2) Jan Verwoert, "World in Motion," *Frieze*, no. 84 (June–August 2004), p. 90.
- 3) It is only since the opening of Warsaw's Museum of Modern Art in 2007 that such a forum has existed.

Wiederbelebung der Moderne

CLAIRE BISHOP



Eine Rückbesinnung auf gewisse Aspekte des Designs und der Architektur der Moderne ist seit den 1990er-Jahren fester Bestandteil der europäischen Kunst. Die frühen Vertreter dieser Richtung – wie Christian Philipp Müller, Tobias Rehberger, Dominique Gonzalez-Foerster oder Dorit Margreiter – beschäftigten sich allesamt mit den klassischen Tropen der Moderne in Architektur und Design, die sie ebenso als Objekt der Begierde wie der Kritik begriffen. Für diese Künstlergeneration ist die Moderne ein so vielfältiges und inkonsistentes Phänomen, das eine grosse Bandbreite von Praktiken aus aller Welt einschliesst – vom

CLAIRE BISHOP ist Associate Professor für Kunstgeschichte am Graduate Center der City University of New York.

PAULINA OLOWSKA, MUZEUM, neon sign / Leuchtreklame, Museum of Modern Art, Warsaw. (PHOTO: BARTOSZ STAWIARSKI)



Bauhaus-Design bis zur Nachkriegsarchitektur und deren tropischen Varianten – und sich über einen ebenso weitgefassten Zeitraum, von den 1920er-Jahren bis in die 70er-Jahre, erstreckt. Die Gründe für die Auseinandersetzung mit der Moderne in den Arbeiten dieser Künstler sind vielfältig: formale Anziehungskraft, Hommage und Neudarstellung, Nostalgie (etwa aufgrund des gesellschaftspolitischen Engagements) oder ihre Funktion als Symbol für repressive, gescheiterte Ideologien, die aufgebrochen und analysiert werden müssen, um eine verdrängte Geschichte der Sexualität oder kolonialen Gewalt aufzudecken.

In der osteuropäischen Kunst hingegen ist die Bedeutung der Moderne viel klarer definiert, da sie hier synonym für den sowjetischen Internationalismus von 1917 bis 1989 steht. «Modern» meint hier das Projekt eines Staatssozialismus mit ästhetischen und ideologischen Variationen, entsprechend der jeweiligen Beziehung zwischen Moskau und den einzelnen Ländern. Deshalb hat die Handvoll zeitgenössischer Künstler in Osteuropa, die sich mit der Kunst, Architektur oder dem Design der Moderne auseinandersetzen, dies mit unterschiedlich grosser Begeisterung getan. Bezeichnenderweise sind die beiden osteuropäischen Regionen, in denen die Künstler am häufigsten und ehesten bereit sind, die Bildsprache der sozialistischen Moderne wieder aufzugreifen, Polen und Jugoslawien, zwei ehemalige



PAULINA OŁOWSKA, *BAUHAUS YOGA*, 2001, performance, Royal Botanic Garden Edinburgh. (PHOTO: ALAN DIMMICK)

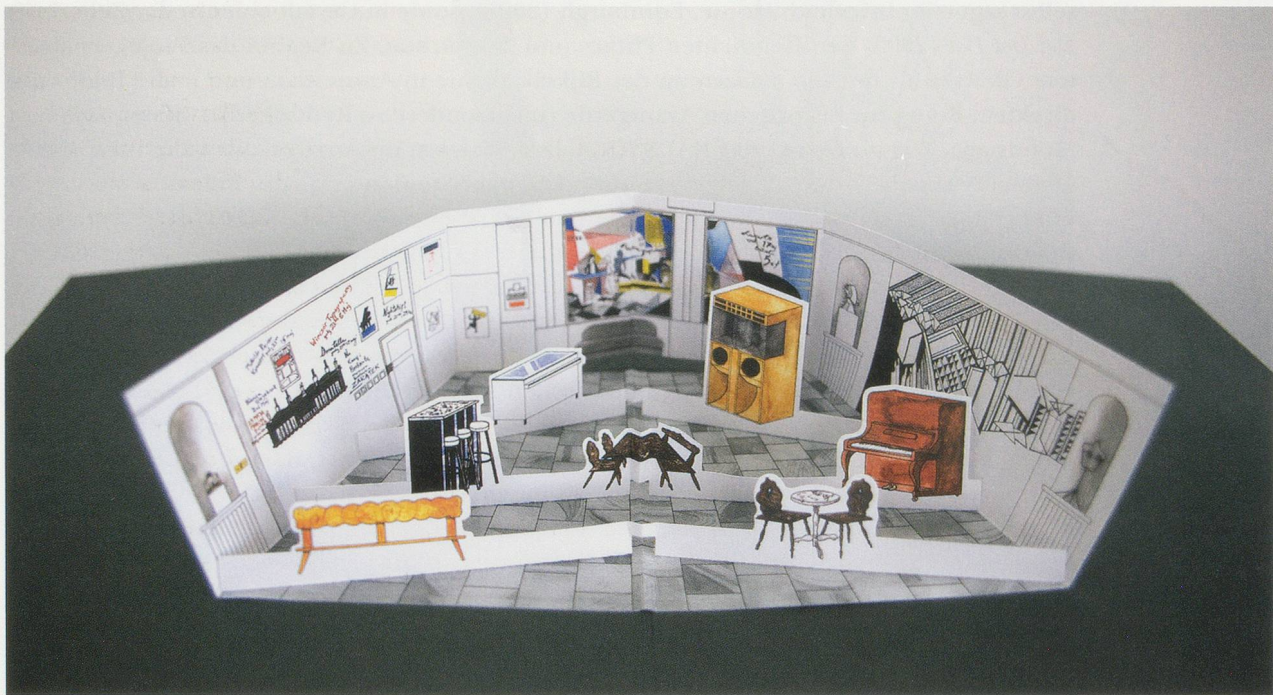
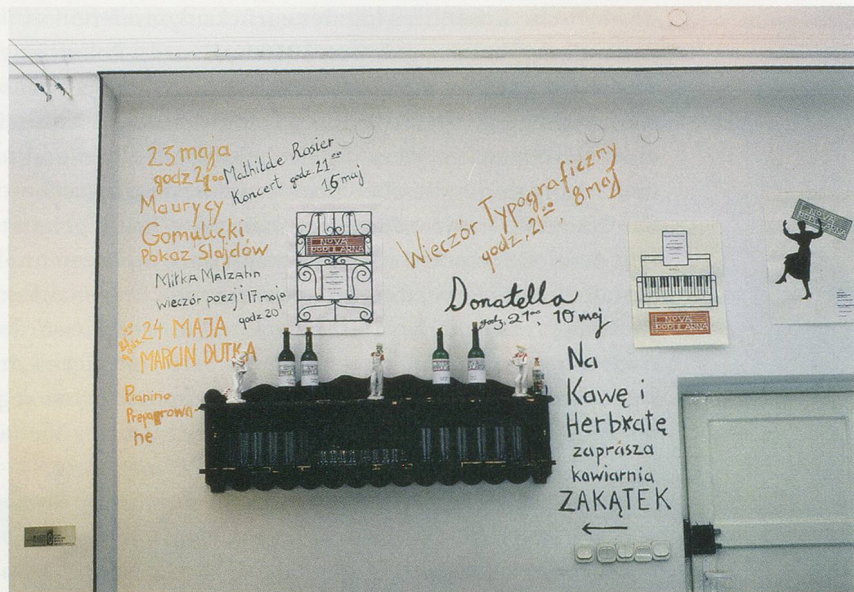
Ostblockstaaten, in denen die Kulturpolitik viel weniger restriktiv war als in anderen Teilen des Ostens (so wurde etwa die abstrakte Kunst in beiden Ländern toleriert). Meines Wissens, gibt es in Rumänien oder Albanien, um nur zwei Länder mit totalitärer staatssozialistischer Vergangenheit zu nennen, keine jungen Künstler mit dem Wunsch, noch einmal auf das modernistische Erbe ihres Landes zurückzukommen.

Paulina Ołowska, geboren 1976 in Danzig, Polen, ist ein repräsentatives Beispiel für diese zweite Generation von Künstlern, die nach der Jahrtausendwende in Erscheinung getreten sind und sich mit den spezifisch osteuropäischen Entwicklungen des modernen Designs auseinandersetzen. Ihr Werk unterscheidet sich auffallend von der ersten Welle dieser Auseinandersetzung durch die oben erwähnten westeuropäischen Künstler. Es ist überhaupt nicht von Sentimentalität, Nostalgie, Zynismus oder Kritik geleitet, sondern nimmt einen Blickwinkel ein, den ich versucht bin, als «kuratorisch» zu bezeichnen: der Wunsch, ein ästhetisches und gestalterisches Repertoire zu bewahren und in Umlauf zu halten, das nach den ideologischen Reformen von 1989 bis 1991 vorschnell verworfen wurde. Zudem hat sich dieser konservative Ansatz mit der Zeit quasi performativ entwickelt, im Lauf des Untersuchens und Nachvollziehens zahlreicher lokaler Modernismen – vom regionalspezifischen Konstruktivismus bis zum Zeitschriftendesign –, in grosser formaler Vielfalt, von der Malerei und Collage bis hin zu Leuchtreklamen, Kleidung und Performance.

Ołowskas erste Werke zeichnen sich durch eine konstruktivistische und Bauhaus-Ästhetik aus, wie in BAUHAUS YOGA unschwer zu erkennen ist. Das Werk beruht auf einer Photographie, die drei Bauhausmitglieder bei akrobatischen Übungen am Strand zeigt, und existiert in multipler Form: als Gemälde (2001); als Performance – oder «Life painting», wie Ołowska selbst sagt – im Inverleith House, Edinburgh (2001); sowie in Gestalt einer in der Zeitschrift *Dot Dot Dot* (2003) veröffentlichten Photo- und Text-Arbeit. Zu Beginn des Projektes arbeitete Ołowska als *artist in residence* an der Rijksakademie in Amsterdam und malte Bilder mit direktem Bezug zur historischen Avantgarde (insbesondere zu Rodtschenko, Malewitsch und Mondrian). Wie im Text zu BAUHAUS YOGA dargelegt, war ihr Ansatz dabei kühn idealistisch: «Bauhaus Yoga will die vergangenen und aktuellen Utopien erfassen, indem es sie erneut unter die Lupe nimmt, in romantischem Licht darstellt und so eine neue, auf Ähnlichkeit und gegenseitiger Anziehung beruhende Zukunft ermöglicht.»¹⁾

Innert weniger Jahre sind Ołowskas Argumente für das Zurückblicken und die Wahl der Objekte, auf die sie ihr Augenmerk richtet, viel fokussierter und klarer geworden. ALPHABET (2005) lässt sich von einer im Wesentlichen modernen Zusammensetzung von Dichtung, Tanz und Graphikdesign des tschechischen Künstlerkollektivs Devetsil leiten: Vitězslav Nezvals Gedicht *Abeceda* (1922), bestehend aus fünfundzwanzig Vierzeilern zum lateinischen Alphabet, wurde von der Choreographin Milca Mayerová szenisch dargestellt; Photos dieser Präsentation wurden dann mit einer typographischen Montage von Karel Teige kombiniert. Teiges Buch aus dem Jahr 1926 diente als Hauptquelle für Ołowskas ebenfalls multimediale Arbeit: fünfundzwanzig Photographien (der Künstlerin in weitem rotem Kleid und blauen Strumpfhosen, anstelle von Mayerovás strenger, konstruktivistischer Uniform aus einfarbigem Top, Shorts und passendem Hut), die auch als Diaschau und in Plakatform präsentiert sowie als Live-Performance inszeniert wurden. Im Frühjahr 2012 führten drei Tänzer Mayerovás ALPHABET im Skulpturengarten des New Yorker Museum of Modern Art auf. Ihre grellroten Kostüme bildeten einen unvergesslichen Kontrast zum grauen Stein im Hintergrund, während Kevin Hurley von der Wooster Group Theaterkompanie Gedichte von Josef Strau, Frances Stark und Paulus Mazur las.

LUCY McKENZIE, PAULINA OŁOWSKA, NOVA POPULARNA, 2003, bar view / Ansicht der Bar, National Artist Club Gallery, Warsaw.



Various artists, Nova Popularna, 2004, unfolded LP sleeve; label, Decemberism (Dec 01); project, Lucy McKenzie, Paulina Ołowska / Aufgeklapptes Plattencover.

ALPHABET scheint eine Hommage an die osteuropäische Moderne zu sein, die im Vergleich zu ihren viel bekannteren Verwandten in Frankreich und Deutschland häufig zu kurz kommt. Das Werk ist jedoch auch ein Akt der Rückgewinnung und Neubewertung. Es aktualisiert ein multimediales Gemeinschaftswerk, welches das dynamische Bild einer Frau ins Zentrum stellt, und erweckt es zu neuem Leben. In den 1920er-Jahren war es eine emanzipierte Frau, die ihren Körper in strengen, klaren geometrischen Linien den Blicken des Publikums aussetzte; in Ołowskas Präsentation wird dieses Bild in einen aktuelleren Kontext gerückt. Anstelle des stromlinienförmigen Körpers des modernen Tanzes – und im Gegensatz zum fast nackten Körper des Prominentenkults – spielt Ołowskas Aufmachung (und die ihrer Tänzer) auf die Kleidung der russischen Konstruktivistin an (welche die Verlagerung weg vom Künstlergenie, hin zum Massenprodukt symbolisiert, aber auch eine Zeit, in der Frauen und Männer als gleichwertige Arbeitskräfte galten), als wäre sie durch Kate Bushs «Wuthering Heights»-Video von 1978 gefiltert worden. Insgesamt wirken Ołowskas Photographien nicht nostalgisch, sondern vermitteln den Eindruck einer Wiederbelebung und gelebten Erfahrung, die Teiges vollendet schöne Schwarz-Weiss-Photographien statisch, ja fast dokumentarisch aussehen lassen.

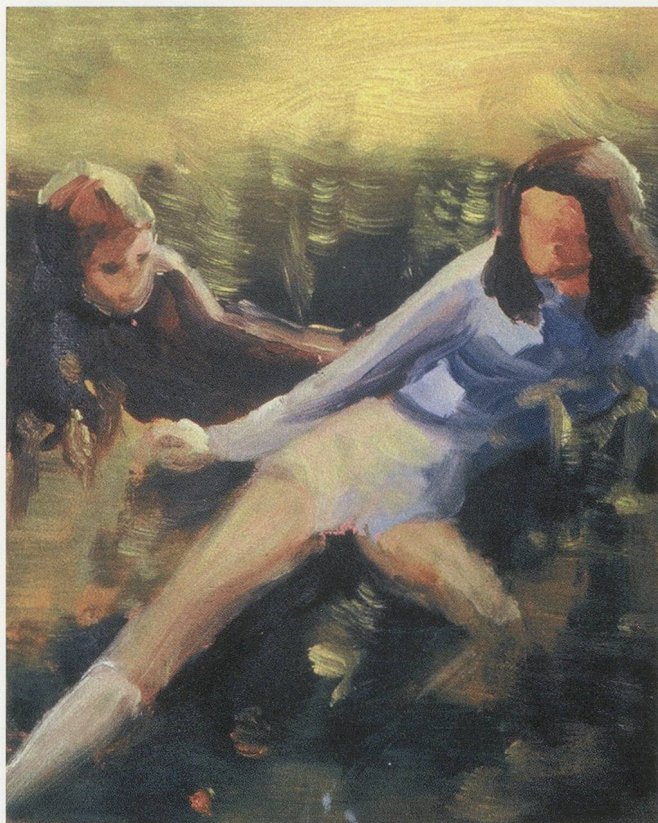
Der Wunsch, die Moderne in eine gelebte künstlerische Praxis umzusetzen, prägt auch Ołowskas langfristige Zusammenarbeit mit der schottischen Künstlerin Lucy McKenzie, deren häufig bewusst flächig gemalte, verblasst wirkende Bilder auf ihrer ganz eigenen modernen Stil-Konstellation beruhen (von Suprematismus, DDR-Design und dem Jugendstil des schottischen Architekten und Designers Charles Rennie Mackintosh). 2003 organisierten Ołowska und McKenzie in Warschau ein vierwöchiges Projekt mit dem Titel NOVA POPULARNA (Neu Populär), ein Kaffeehaus, in dem Veranstaltungen, Diskussionen und Performances stattfanden. Das Dekor zitierte den Vortizismus, Mackintosh und französische Gemälde von Bars und Kabarettlokalen aus dem neunzehnten Jahrhundert (etwa von Manet und Toulouse-Lautrec), während die Künstlerinnen selbst Kostüme trugen, die auf den Produktivismus der Avantgarde in den 1920er-Jahren verwiesen. Der Kritiker Jan Verwoert deutete Nova Popularna als «spekulatives Szenario», das den Künstlerinnen erlaubte, «das Potenzial des avantgardistischen Vorbilds der konstruktivistischen Künstlerin als Gesellschaftswissenschaftlerin, verkörpert durch Figuren wie [die polnische Bildhauerin Katarzyna] Kobro, auszuloten».²⁾ Ziel des Projektes war es, die Atmosphäre eines historischen avantgardistischen Salons mit seinen besonderen Vorstellungen von Gemeinschaft heraufzubeschwören – im konkreten Fall, einen Raum für Auftritte und Kunstdiskussionen zur Verfügung zu stellen, wie es ihn damals in Warschau nicht gab.³⁾ Alle Gestaltungselemente der Bar – von den Wandbildern und Plakaten bis zu Weinflaschenetiketten und Kostümen – waren daraufhin angelegt, die polnische Kunstgeschichte erneut an der Schnittstelle zwischen Moderne, Volkskunst und der französischen Avantgarde des neunzehnten Jahrhunderts zu positionieren. Wie ALPHABET war auch NOVA POPULARNA multimedial, feministisch und hatte mehrere mediale Gesichter: der Schauplatz selbst, die Photographien, Siebdrucke, Collagen sowie eine Vinylschallplatte der Auftritte vor Ort (die aufklappbare Plattenhülle enthält ein Pop-up-Modell des Salons).

NOVA POPULARNA brachte Ołowska dazu, sich eingehender mit der polnischen Moderne zu beschäftigen und vernachlässigte Beispiele sozialistischer Nachkriegskunst und des Designs jener Zeit zutage zu fördern. 2004 startete sie ein Projekt zur Rekonstruktion von Neonreklamen, die Warschau in den 1960er- und 70er-Jahren erleuchtet hatten, einer Zeit des wirtschaftlichen Niedergangs: Viele der Neonschriftzüge waren von Künstlern für staatliche Monopolbetriebe, weniger für private Firmen, gestaltet worden und warben für Allerwelts-

dinge, wie Friseure, Sport, Milch und das Lesen von Büchern. In der Warschauer Foksal Gallery Foundation organisierte Ołowska 2006 die Ausstellung «Neon-Painting-Exchange», um Geld für die Rekonstruktion und Reinstallation einer besonderen Leuchtreklame aufzutreiben, der SIATKARKA (Volleyballspielerin) aus dem Jahr 1961. Diese hatte ursprünglich für ein Sportgeschäft am Plac Konstytucji, dem Platz der Verfassung, erworben. Sie zeigt ein Mädchen – eine vereinfachte Silhouette in weissem Neon, mit rotem Schwimmanzug und ausgestreckten Armen und Beinen –, das hochspringt, um einen Ball zu werfen, der seitlich an der Fassade herunterzufallen scheint. Ołowska versteht das Werk als «vergessene Skulptur im öffentlichen Raum» – ein Orientierungspunkt im Alltag, der im vorliegenden Fall eine strahlend lebendige Weiblichkeit, Athletik und die Stadt selbst zelebriert; im Mai 2006 wurde die Reklame wieder auf dem Dach des massigen Gebäudes aus der Stalinzeit montiert, in dem das Sportgeschäft früher untergebracht war. Ihr Projekt veranlasste das Warschauer Museum für moderne Kunst dazu, das Reklamearchiv der alten staatlichen Leuchtreklamenfabrik Reklama zu erwerben, und sie gestaltete für die Institution den Neonschriftzug MUZEUM (2010). In diesem Jahr konnte sie die fünfzehn Meter lange Leuchtschrift GAZDA wieder herstellen, die ursprünglich an der Fassade eines modernistischen Supermarktes in Rabka Zdroj prangte, der Stadt, in der die Künstlerin lebt.

Für Ołowska widerspiegeln diese Leuchtreklamen die Moderne des Alltagslebens unter dem sozialistischen Regime; ihr Projekt ist keine nostalgische Rückbesinnung auf einen spezifischen Stil, sondern will wieder eine spielerische, nicht kommerzielle ästhetische Sensibilität ins Spiel bringen, die allzu schnell dem seelenlosen urbanen Klima des neoliberalen freien Marktes zum Opfer fiel. Ebenso zielt ihr Rückgriff auf neuere Formen der Design-Bildsprache des Sozialismus – insbesondere auf das Bildvokabular in Zeitschriften oder auf Strickmustern – dahin, Dingen einen Wert zuzubilligen, die viele als überholten Kitsch abtun. Modeaufnahmen und Werbeanzeigen aus der Frauenzeitschrift *Ty i Ja* (Du und Ich) aus den frühen 60er-Jahren dienten ihr 1999 als Ausgangspunkt für eine Serie von Ölbildern; in Ołowskas Fassungen sind sämtliche Texte und Logos getilgt und die idealisierte Welt der Werbung ist zu wehmütigen Szenen stiller Einkehr transformiert (wie in *COLORADO DREAM*, 2000). Auch von *Ameryka* und *Soviet Life*, zwei Propagandamedien aus dem Kalten Krieg, hat die Künstlerin sich inspirieren lassen: *Ameryka* war die führende Publikation des US-amerikanischen Geheimdienstes für den Ostblock, und *Soviet Life* war das kommunistische Pendant, um Geschichten und Bilder des Sozialismus in den Westen zu exportieren. Die psychedelische Graphik von *Ameryka* wurde zum Mittelpunkt von Ołowskas Ausstellung «Metamorphosis», 2005, in Mönchengladbach. Sie rekonstruierte dafür einen Friseursalon, der auf dem Cover eines ganz der phantastischen Architektur gewidmeten *Ameryka*-Heftes von 1972 abgebildet war; Anspielungen auf beide Publikationen finden sich in Ołowskas collageartigen Bildern, die 2007 unter dem Titel «Nowa Scena» gezeigt wurden (bei Metro Pictures, New York).

Museumsausstellungen, wie «I Moderni» (Castello di Rivoli, Turin 2003) und «Modernologies» (Museu d'Art Contemporani de Barcelona und Museum of Modern Art, Warschau, 2009–2010), schlugen unterschiedliche Erklärungen dafür vor, warum heutige Kunstschaffende auf die Moderne zurückgreifen. Carolyn Christov-Bakargiev, Kuratorin von «I Moderni», vertritt die Auffassung, die zeitgenössischen Künstler seien der Postmoderne und des Dekonstruktivismus überdrüssig, während das Internet eine neue Technik- und Fortschrittsbegeisterung ausgelöst habe, die den Blick zurück auf vergleichbare Momente technologischen Wandels nahelege. Gleichzeitig, meint sie, liessen diese Arbeiten ein melancholisches



PAULINA OŁOWSKA, COLORADO DREAM, 1999,

oil on canvas, 11 7/8 x 9 1/2" / Öl auf Leinwand, 30 x 24 cm.

Bekenntnis zu modernen Idealen erkennen, die uns heute nicht mehr möglich oder realistisch erscheinen. Im Gegensatz dazu glaubt Sabine Breitwieser, die Kuratorin von «Modernologies», eine Kritik der Künstler an diversen, häufig geschlechtsspezifischen oder geographisch bedingten Marginalisierungstendenzen der Moderne zu erkennen, mit dem Ziel, andere Modernitäten aufzuzeigen. Laut Breitwieser ist unser Hier und Jetzt eine Zeit der Reflexion über vergangene Zeiten, in der es zunächst einmal ein Bewusstsein für die Vielfältigkeit unserer Vergangenheiten zu entwickeln gilt.

Obwohl Ołowskas Arbeiten in «Modernologies» vertreten waren, passen sie nicht nahtlos in eine dieser kuratorischen Argumentationen.

Es ist weniger so, dass sie die Moderne wegen ihrer Marginalisierung der Frauen kritisiert, als dass sie jene Momente der Moderne positiv unterstreicht, in denen Frauen eine zentrale Rolle spielten (auch wenn diese Momente im gängigen Wissenschafts- und Museumsbetrieb nach wie vor gerne vergessen gehen). Was ihre Position – im Vergleich zum Akademismus mancher ihrer Zeitgenossen – so quicklebendig macht, ist die Tatsache, dass diese Rolle sich auch in Fragen der Mode und Kleidung, des Lifestyle und des persönlichen Ausdrucks zur Zeit des Kalten Krieges widerspiegelt. Die Moderne ist für Ołowska nicht nur eine Frage des Sammelns, Erhaltens oder des Einstehens für ein von vorangehenden Generationen verunglimpftes sozialistisches Bild- und Gestaltungsvokabular, sondern vor allem auch eine Frage des besseren Verstehens der Gegenwart durch das Nachdenken darüber, was im Wettlauf um neue, bessere Gestaltungsmittel und -medien vorschnell fallen gelassen wurde. Die Stärke und Bedeutung ihrer Kunst liegt dabei gerade darin, dass dieser Akt des Sammelns und In-Erinnerung-Rufens nicht mittels Anrufung bekannter Grössen – Ikonen der Moderne wie Le Corbusier – vollzogen wird, sondern anhand geschlechtsspezifischer und regional geprägter Alltagsgraphik sowie durch Performanceauftritte.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

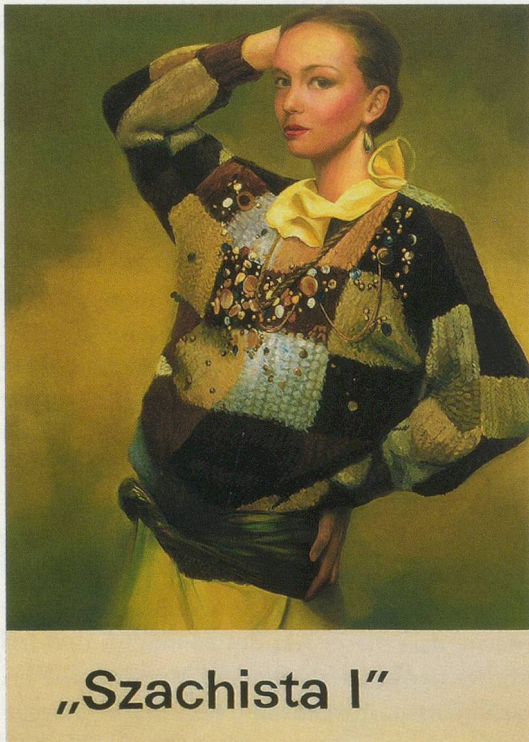
1) Paulina Ołowska, «Bauhaus Yoga», *Dot Dot Dot*, No. 6 (Oktober 2003), S. 34.

2) Jan Verwoert, «World in Motion», *Frieze*, No. 84 (Juni–August 2004), S. 90.

3) Ein solches Forum ist erst 2007 mit der Eröffnung des Warschauer Museum of Modern Art entstanden.

Storytelling:

Paulina Ołowska and History in Motion



„Szachista I”

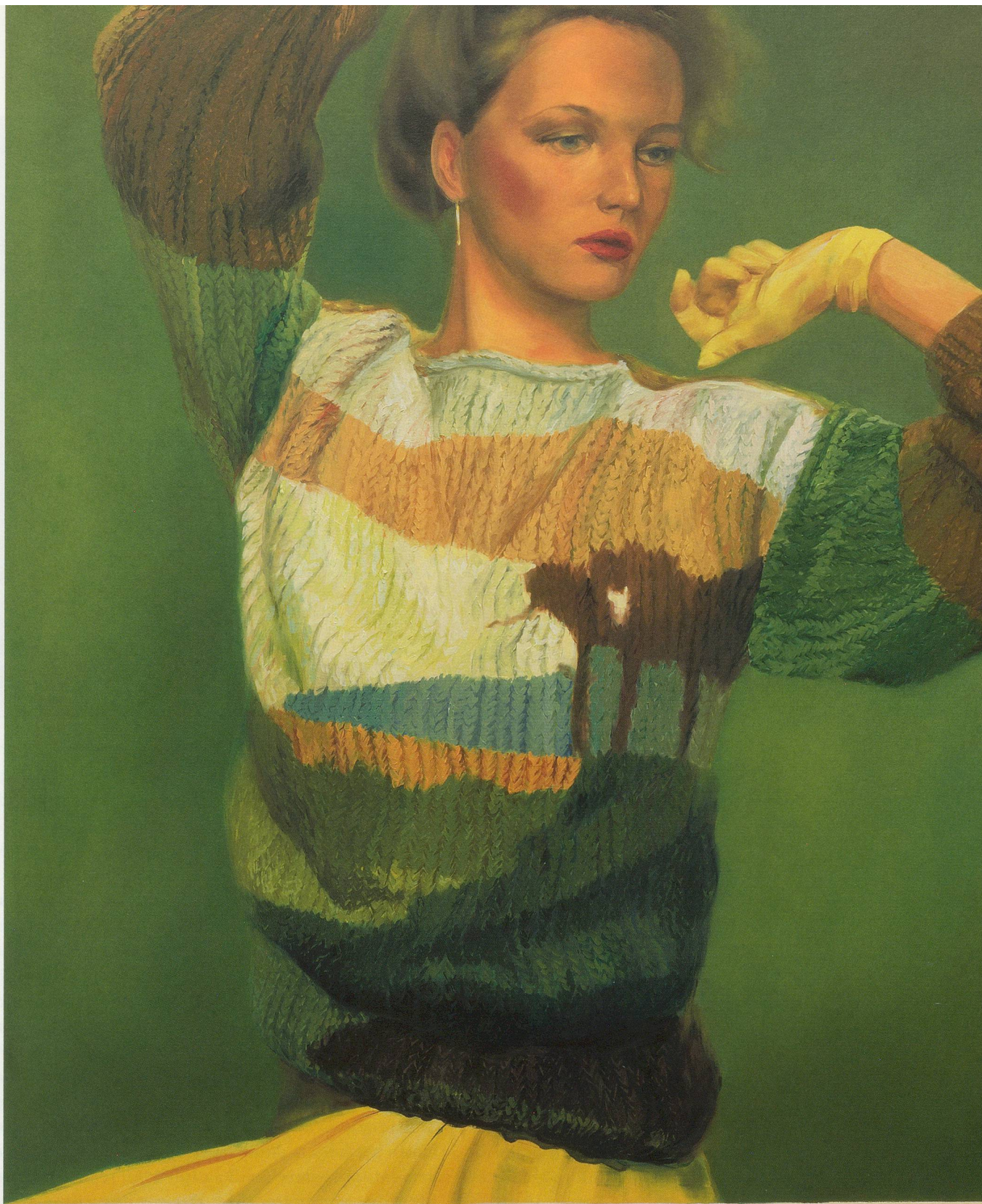
MARTA DZIEWAŃSKA is curator of research and publications at the Museum of Modern Art, Warsaw, and a PhD candidate in Philosophy at the Polish Academy of Sciences, also in Warsaw.

MARTA DZIEWAŃSKA

“Storytelling,” writes Hannah Arendt, “reveals meaning without committing the error of defining it.”¹⁾ In her essay devoted to the writer Isak Dinesen, storytelling is opposed to conceptual thought. According to Arendt, storytelling “recollects and ponders” instead of putting forth a notion of truth as revelation. A storyteller, by repeating the past (a “story” is by no means pure fantasy), not only unveils the past’s unknown, marginalized, or simply unnoted aspects, but transforms them: from “grief into lamentations” and from “jubilation into praise.”²⁾ Thus, the imagination is not necessarily linked to the creation of something new, an expression of personal invention; it is rather the capacity to observe the world from different perspectives and to represent the real or potential viewpoints of others.³⁾ “All she needed to begin with,” Arendt says of Dinesen, “was life and the world, almost any kind of world or milieu, for the world is full of stories . . . which wait only to be told.”⁴⁾

A return to the past is an essential element in Paulina Ołowska’s installations, paintings, and performances. NOVA POPULARNA (2003, with Lucy McKenzie) was an oblique reconstruction of an artists’

PAULINA OLOWSKA, PEJZAŻ / LANDSCAPE, 2010, oil on canvas, 68 7/8 x 49 1/4", from the series Applied Fantastic /
LANDSCHAFT, Öl auf Leinwand, 175 x 125 cm, aus der Serie Angewandte Phantastisch.



„Pejzaż”



PAULINA OŁOWSKA, ZOFIA STRYJEŃSKA, 2008, *installation view / Installationsansicht, Schinkel Pavilion, 5th Berlin Biennial for Contemporary Art*. (PHOTO: JENS ZIEHE)

salon or bohemian café, in which myths and clichés were revived with the introduction of contemporary elements such as feminist and antiglobalist slogans scratched into the tabletops. In 2006, inspired by an abandoned modernism, Ołowska reactivated a historical neon sign representing a volleyball player, the wholesomeness of sport, health, and movement, once again occupying the space reserved today for brands and logos. In collages from the same year, she blends style and aesthetics from American and Soviet propaganda magazines of the 1960s with imagery from the Polish punk movement of the '80s. Her canvases from 2010 celebrate the colorful sweaters and knitting patterns that appeared (accompanied by instructions) in Polish advertisements and postcards in the '80s, at a time when there was hardly anything in the stores to buy. Amplified in size, they recount history from a different vantage point. All of these

works set in motion a certain, constant sequence of recollection (memory), release (imagination), and an accompanying reinvention (storytelling).

If this thread can be found throughout Ołowska's multidisciplinary practice, it is of particular import to the multiple paintings in which she revisits past women artists. For her, these works are not merely nostalgic, nor only utopian (although she is not ashamed to use such terms). Instead, by recalling individual histories (with a small "h"), Ołowska discloses the renunciations and omissions in the rapid currents of History (with a capital "H"); and by imagining an alternative, she transgresses chronology, perturbing the image of the past as an immobile monolith. Such work on what has passed is for the

artist a way to excavate forgotten layers and, prospectively, a way to work *through* the experience of prior events; in the telling, she makes these events come to be again.

In the five large-format paintings that make up ZOFIA STRYJEŃSKA (2008), Ołowska invokes one of Poland's most acclaimed—and clichéd—painters of the interwar period. Stryjeńska's expressive, colorful works from the 1920s stretch across media and genres, blurring religious iconography with archaic myths in a folkloric style. Her personal story was that of a woman living on the cusp of two worlds: the nineteenth century and modernity. In her twenties, dressed as a man, she was admitted to the Academy of Fine Arts in Munich. As she wrote in her diary, "The masquerade was quite necessary, for neither in the Munich academy, nor in any other institution of higher learning, were women accepted."⁵⁾ Stryjeńska refused to be constrained by any social roles or rules. After World War II, she declined to join the Union of Visual Artists in Communist Poland and emigrated to Switzerland. Her work was assimilated into Polish popular culture, but she herself was forgotten.

Ołowska cites Stryjeńska, creating a series of replicas based on the earlier artist's paintings and gouaches. Her citing reflects a slight shift, though. The copies differ from the originals in two respects: Color is omitted, and the size is enlarged. Stryjeńska is not only a historical personage pulled from the past to whom Ołowska turns and returns; with her name set in quotation marks, she becomes the title of the story. This transference of a historical fragment to a completely different context is, from the point of view of chronology and linearity, a kind of intrusion and anachronism; it is a gesture not so much of conserving but of disturbing and tearing the past from the safe and secure continuum of history. In her quoting, Ołowska is not concerned merely with pointing out the omissions of History, thus indicating its porous structure, nor only with creating a montage of various temporalities for a shocking visual or theoretical effect. Her citation is a mix of old-fashioned melancholy, the romantic desire to avenge artists who were marginalized, as well as a pragmatic wish to recuperate the potential lying unused but still

active in those histories, which she seeks to endow with a new future.

The latter is possible only through the deployment of difference. For Ołowska not so much quotes Stryjeńska's history but consciously misquotes it. She manipulates the citation, pulling it out of the past and recounting it in her own way.⁶⁾ Depriving the original images of their color rearranges their accents and demonstrates what in these pictures interests her: the representation of nature, social stereotypes, and dress codes. At the same time, she personalizes Stryjeńska's work, presenting it in the grayscale in which she first encountered the paintings: as black-and-white reproductions in books. The change in format of the works, their amplification, even monumentalization, is just one more reinterpretation: A tale forgotten and missing from history is extracted by Ołowska and recollected, but not in order to weep over it. By putting it on a pedestal, she invests it with a *then* impossible future.⁷⁾



PAULINA OŁOWSKA, ZOFIA STRYJEŃSKA, 2008,
gouache on canvas, 90 1/2 x 94 1/2" /
Gouache auf Leinwand, 230 x 240 cm.

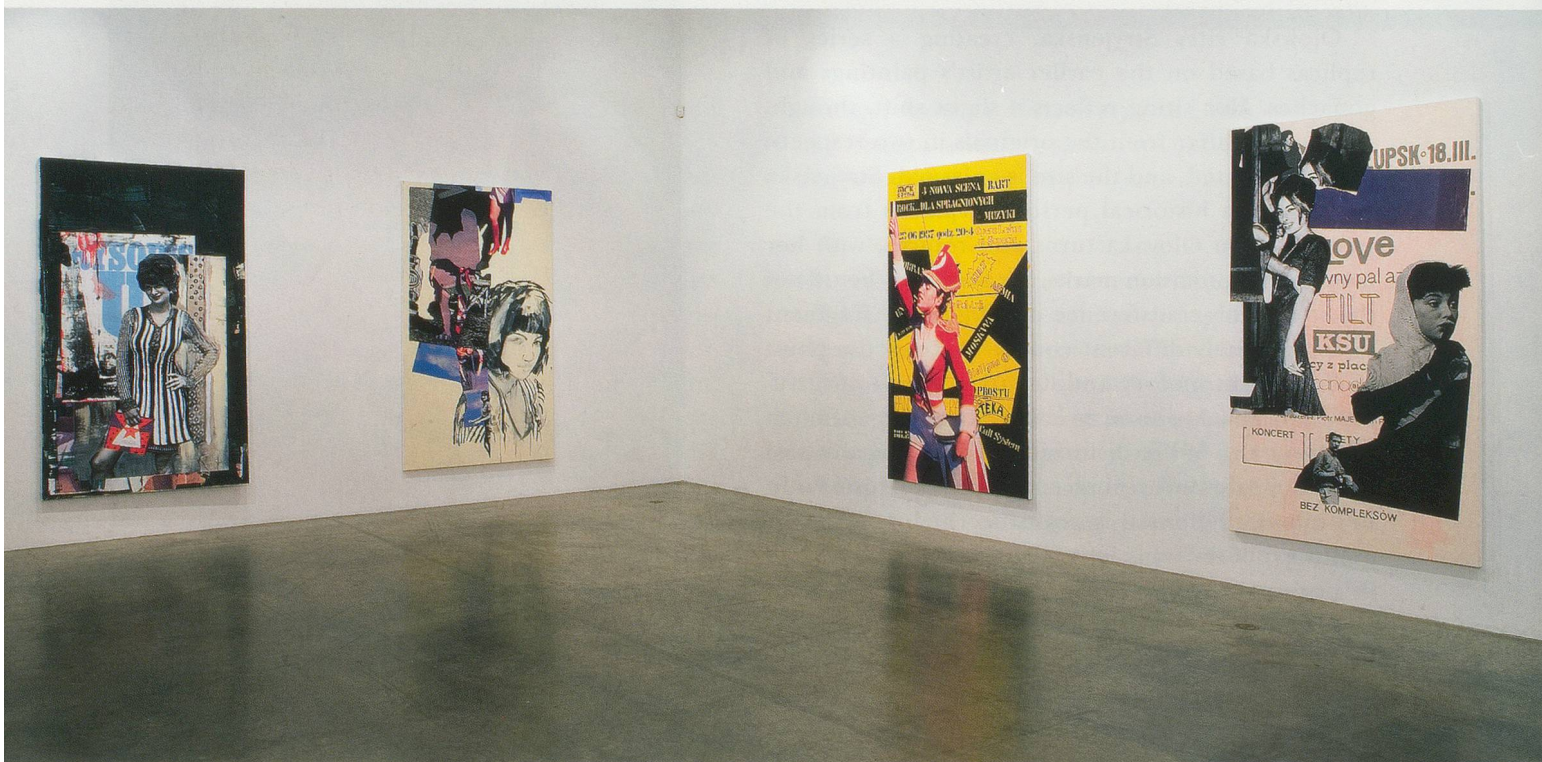
Similar gestures, identifications, and positionings occur in Ołowska's earlier paintings *ALINA SZAPOCZNIKOW IN HER STUDIO* (2001) and *PAULINE BOTY ACTS OUT ONE OF HER PAINTINGS FOR A POPULAR NEWSPAPER* (2006), both of which picture their subjects. In the former, Ołowska copies a photo of the Polish artistic pioneer who, in her brief career, experimented with materials and form, often casting parts of her own body. Szapocznikow is seen alone and at work, in a moment when she has nothing but her own presentiments to confirm her groundbreaking innovations.

In the 2006 painting, Ołowska recalls the British Pop artist who presented a highly sensual and playful self-image as a means of challenging her invisibility as an artist in the male mainstream of her times. Ołowska "quotes" a '60s British tabloid photo of Boty

taking off her top—a pose that itself "acts out" one of the artist's own canvases. But in Ołowska's painting, Boty stands beside the figure of an artist painting in her studio (an image borrowed from an '80s magazine), and they both loom large over views of the Manhattan skyline. All this is arranged into a tale: Pauline Boty coexists in the same canvas as a woman who, twenty years later, has more freedom to pursue an artistic career.

In these and other paintings, Ołowska harks back to creative women who have served as inspirations for her, but this gesture is never a one-way relationship where she simply draws on and recalls female icons from the past. On the contrary, the gesture always takes the form of a dialogue that, despite the fact that it is objectively uneven, is uncommonly vibrant. Her works feed on histories as on outmoded

PAULINA OŁOWSKA, "Nowa Scena," 2007, installation view / Installationsansicht, Metro Pictures, New York.





PAULINA OŁOWSKA, *ROCK AND ROLLA*, 2006,
acrylic and collage on canvas, 98 x 55" /
Acryl und Collage auf Leinwand, 248,9 x 139,7 cm.

even downright anachronism, create a “conversation” between artists that is enlivened and dynamized: The past is no longer merely referred to but interrogated. Access to it is possible only through a montage of observations and projections, imaginings and recalled dreams, and, hanging in the air, unfulfilled ambitions. These artists—who could not know their role in changing the position of women—are brought back by Ołowska and, through her recounting, they can continue where they were halted, speak where they were made silent, and become active players in the history of feminism. In this way, Ołowska’s works are stories, which, like those of Isak Dinesen, tell that the past is never truly passed but is always in motion.

(Translated from Polish by Warren Niesluchowski)

fashions, recalling and rescuing them from oblivion; at the same time, these histories are the very essence and *élan vital* of her entire oeuvre. Thus both sides seem to be fighting the same fight for existence, and their dialogue is not so much depicted as waged right before our eyes.

These multiple, zigzagging vectors lead to a configuration where reality—both past and present—is mixed with fiction. History recalled flows into the present moment, and Ołowska imagines her protagonists’ histories within her own. Such personalized relations and openness to temporal disturbances,

- 1) Hannah Arendt, *Men in Dark Times* (San Diego, New York, London: Harcourt Brace Jovanovich, 1968), p. 105.
- 2) Hannah Arendt, *Between Past and Future: Eight Exercises in Political Thought* (London: Penguin, 1993), pp. 260–61.
- 3) Cf. Wolfgang Heuer, “‘Imagination is the prerequisite of understanding’ (Arendt): The bridge between thinking and judging,” paper presented at the symposium “Hannah Arendt: Filosofia e Totalitarismo,” Università degli Studi di Bari, Italy, 2005, p. 7; online at http://wolfgang-heuer.com/online-publikationen/heuer_wolfgang_imagination_bari.pdf (accessed February 19, 2013).
- 4) Arendt, *Men in Dark Times*, p. 97.
- 5) See D. Jarecka, “Twarze” (Faces), *Gazeta Wyborcza*, *Wysokie Obcasy* (High Heels) supplement, November 23, 2008, p. 14.
- 6) It is worth noting that when Arendt writes on Dinesen, she not only cites and discusses her but also incorporates elements of the writings into her own text.
- 7) In this context, see Isla Leaver-Yap’s inspirational essay, “Paulina Ołowska: And It Is Time” in *Map*, Summer 2008, pp. 36–41.



PAULINA OLOWSKA, PAULINE BOTY ACTS OUT ONE OF HER PAINTINGS FOR A POPULAR NEWSPAPER, 2006, oil, acrylic, paper on canvas, 86 5/8 x 59" /
 PAULINE BOTY FÜHRT EIN GEMÄLDE FÜR EINE ZEITUNG AUS, Ölmalerei, Acryl, Papier auf Leinwand, 220 cm x 150 cm.

MARTA DZIEWAŃSKA

Erzählte Geschichte(n) in Bewegung

«Das Geschichtenerzählen», schreibt Hannah Arendt, «enthüllt den Sinn, ohne den Fehler zu begehen, ihn zu benennen».¹⁾ In ihrem Essay über die dänische Schriftstellerin Isak Dinesen (eigentlich Karen Blixen, geb. Dinesen, im deutschsprachigen Raum besser bekannt unter dem Namen Tania Blixen) stellt sie das Geschichtenerzählen dem konzeptuellen Denken gegenüber. Für Arendt lebt das Geschichtenerzählen davon, dass «du dich erinnerst» und «darüber nachdenkst», anstatt ein Konzept von Wahrheit als Enthüllung zu präsentieren. Indem eine Geschichtenerzählerin die Vergangenheit wiederholt (eine «Geschichte» ist beileibe keine pure Phantasie), enthüllt sie nicht nur deren unbekannten, marginalisierten oder schlicht unbeachteten Aspekte, sondern verwandelt sie auch: Arendt nennt dies die «Verklärung des Leids in der Klage» und «des Jubels in der Lobpreisung».²⁾ Die Vorstellungskraft ist folglich nicht unbedingt daran gebunden, etwas Neues zu schaffen, ist also nicht Ausdruck der persönlichen Erfindungsgabe, sondern vielmehr die Fähigkeit, die Welt aus unterschiedlichen Perspektiven

MARTA DZIEWAŃSKA ist Kuratorin für Forschung und Publikationen am Museum für Moderne Kunst in Warschau und Promovendin der Philosophie an der Polnischen Akademie der Wissenschaften, ebenfalls in Warschau.



PAULINA OLOWSKA, POLITYKA NEWSPAPER, 2006, acrylic and collage on canvas, 48 x 36" / POLITYKA ZEITUNG, Acryl und Collage auf Leinwand, 121,9 x 91,4 cm.



LUCY MCKENZIE, PAULINA OŁOWSKA, NOVA
POPULARNA, 2003, installation view /
Installationsansicht, Warsaw.

zu betrachten und die wirklichen oder potenziellen Standpunkte anderer darzustellen.³⁾ «Zum Geschichtenerzählen», so Arendt über Dinesen, «brauchte sie nur das Leben und die Welt, fast jede Art Welt oder Milieu; denn die Welt steckt voller Geschichten, ... die nur darauf warten, erzählt zu werden».⁴⁾

Die Rückkehr in die Vergangenheit ist ein wesentlicher Bestandteil der Installationen, Gemälde

und Performances von Paulina Ołowska. NOVA POPULARNA (2003, mit Lucy McKenzie) war die indirekte Rekonstruktion eines Künstlersalons oder Bohème-Cafés, in dem Ołowska mit zeitgenössischen Elementen wie feministischen Slogans oder Antiglobalisierungsparolen, die in die Tischflächen geritzt waren, Mythen und Klischees wieder aufleben liess. Inspiriert von einem aufgegebenen Modernismus, reaktivierte sie 2006 ein historisches Neonschild, das eine Volleyballspielerin darstellt, und eroberte so der heilsamen Wirkung von Sport, Bewegung und gesundem Lebenswandel einen Raum zurück, der heute Marken und Logos vorbehalten ist. In Col-

lagen aus dem gleichen Jahr vermengt sie Stil und Ästhetik von amerikanischen und sowjetischen Propagandazeitschriften der 1960er-Jahre mit Bildern der polnischen Punkbewegung aus den 80ern. Ihre Gemälde von 2010 feiern die farbenfrohen Pullover und Strickmuster, die in den 80er-Jahren (inklusive Strickanleitungen) in polnischen Werbeanzeigen und auf Postkarten erschienen – zu einer Zeit, als es in den Geschäften so gut wie nichts zu kaufen gab. In der vergrösserten Leinwandversion erzählen sie Geschichte aus einem anderen Blickwinkel.

Alle diese Werke setzen eine gewisse gleichbleibende Abfolge von Rückbesinnung (Erinnerung), Befreiung (Vorstellungskraft) und begleitender Neu-erfindung (Geschichtenerzählen) in Gang.

Dieser rote Faden zieht sich nicht nur durch Ołowskas gesamtes medienübergreifendes Werk, sondern ist auch von besonderer Bedeutung für die zahlreichen Gemälde, die sie Künstlerinnen vergangener Tage widmet. Für Ołowska sind diese Arbeiten weder pure Nostalgie noch reine Utopie (auch wenn sie sich nicht scheut, solche Begriffe zu benutzen). Indem sie individuelle Geschichten aufgreift, legt die Künstlerin vielmehr die Verleugnungen und Auslassungen im reissenden Strom der Geschichte offen; und indem sie sich Alternativen ausmalt, durchbricht sie die Chronologie der Ereignisse und stört das Bild, wonach die Vergangenheit ein unbeweglicher Monolith ist. Solche Arbeiten über Vergangenes stellen für Ołowska einen Weg dar, vergessene Schichten der Historie freizulegen und sich, prospektiv gesehen, *durch* die Erfahrungen früherer Ereignisse hindurchzuarbeiten. Im Akt des Erzählens lässt sie diese Ereignisse wieder aufleben.

Die fünf grossformatigen Gemälde, aus denen die Reihe ZOFIA STRYJEŃSKA (2008) besteht, sind Ołowskas Hommage an eine der meistbeachteten – und mit den meisten Klischees behafteten – polnischen Künstlerinnen der Zwischenkriegsjahre. Stryjeńskas expressive und farbenprächtige Werke aus den 1920er-Jahren erstrecken sich über verschiedene Medien und Gattungen und vermischen in folkloristischem Stil religiöse Ikonographie mit archaischen Mythen. Die Geschichte der Künstlerin war die einer Frau an der Schwelle zwischen zwei Welten: dem 19. Jahrhundert und der Moderne. Im Alter von

20 Jahren erhielt sie, als Mann verkleidet, einen Studienplatz an der Akademie der Bildenden Künste in München. Wie sie ihrem Tagebuch anvertraute, «war die Maskerade durchaus notwendig, denn weder an der Münchner Akademie noch an irgendeiner anderen höheren Lehranstalt waren Frauen zugelassen.»⁵⁾ Stryjeńska lehnte jegliche Einschränkung durch gesellschaftliche Rollen oder Vorschriften ab. Nach dem Zweiten Weltkrieg weigerte sie sich, dem Verband der polnischen bildenden Künstler im kommunistischen Polen beizutreten und emigrierte in die Schweiz. Danach wurden ihre Werke von der polnischen Populärkultur vereinnahmt, während die Künstlerin selbst in Vergessenheit geriet.

In Serie von Replikaten nach den Gemälden und Gouachen von Stryjeńska, zitiert Ołowska ihrer Vorläuferin. Ihre Zitierweise verrät jedoch leichte Abwandlungen, sodass sich die Kopien von den Originalen in zweierlei Hinsicht unterscheiden: Sie sind grösser und kommen ohne Farben aus. Stryjeńska ist nicht nur eine historische Persönlichkeit aus der Vergangenheit, der Ołowska sich zuwendet und zu der sie zurückkehrt, sondern wird mit ihrem in Anführungszeichen gesetzten Namen auch zum Titel der Geschichte. Diese Übertragung eines historischen Fragments in einen vollkommen anderen Kontext stellt aus der Perspektive von Chronologie und Linearität eine Art anachronistischen Eingriff dar; sie ist weniger eine Geste des Konservierens als vielmehr des Aufrührens von Vergangenheit, die aus der Sicherheit und Geborgenheit ihres Geschichtskontinuums gerissen wird. In ihren Zitaten geht es Ołowska weder darum, einzig die Versäumnisse der Geschichte herauszustellen und so auf deren löchrige Struktur hinzuweisen, noch um eine einfache Montage von verschiedenen Zeitlichkeiten mit schockierender visueller oder gedanklicher Wirkung. Nein, die Zitate sind eine Mischung aus altmodischer Wehmut und dem romantischen Wunsch nach Vergeltung für die an den Rand gedrängten Künstlerinnen mit dem pragmatischen Ziel, das ungenutzte, in diesen persönlichen Geschichten verborgene, aber immer noch aktive Potenzial wiederzubeleben und ihm eine neue Zukunft zu schenken.

Letzteres ist nur durch den gezielten Einsatz von Verschiebungen möglich. Denn Ołowska zitiert Stry-

jeńskas Geschichte nicht wirklich, sondern zitiert sie eher bewusst falsch. Sie manipuliert das Zitat, indem sie es der Vergangenheit entreisst und auf ihre eigene Weise neu erzählt.⁶⁾ Die Originalbilder ihrer Farbigkeit zu berauben, verschiebt ihre Akzente und veranschaulicht, welches Interesse die Künstlerin an ihnen hat; die Darstellung von Natur, gesellschaftlichen Klischees und Kleiderordnungen rückt hier in den Vordergrund. Gleichzeitig personalisiert Ołowska Stryjeńska Werk, indem sie es in denselben Graustufen präsentiert, in denen die Gemälde ihr erstmals begegnet sind: als Schwarz-Weiss-Reproduktionen in Büchern. Das geänderte Format der Werke, ihre Vergrößerung, ja, Monumentalisierung ist nur eine weitere Neuinterpretation: Ołowska ringt der Historie zwar eine vergessene und verschollene Geschichte ab und erinnert an sie, will darüber jedoch keine Tränen vergiessen, sondern verleiht ihr, indem sie sie auf einen Sockel stellt, eine *damals* unmögliche Zukunft.⁷⁾

Ähnliche Gesten, Identifikationen und Verortungen kommen auch in Ołowskas früheren Gemälden ALINA SZAPOCZNIKOW IN HER STUDIO (Alina Szapocznikow in ihrem Atelier, 2001) und PAULINE BOTY ACTS OUT ONE OF HER PAINTINGS FOR A POPULAR NEWSPAPER (Pauline Boty führt für eine Boulevardzeitung eines ihrer Gemälde auf, 2006) vor, die jeweils die titelgebende Künstlerin zeigen. Im erstgenannten Werk kopiert Ołowska eine Photographie der polnischen Kunstpionierin Szapocznikow, die in ihrer kurzen Laufbahn mit Formen und Materialien experimentierte und häufig Abgüsse von Teilen des eigenen Körpers herstellte. Szapocznikow ist bei der Arbeit zu sehen – alleine mit ihren Ahnungen, die ihre bahnbrechende Innovationskraft vorwegnehmen.

In dem Gemälde von 2006 erinnert Ołowska an die britische Pop-Art-Künstlerin Pauline Boty, die den von Männern dominierten Mainstream ihrer Zeit – und ihre Unsichtbarkeit als KünstlerIN – mit einem äusserst sinnlichen und spielerischen Selbstbild in Frage stellte. Ołowska «zitiert» ein Photo aus der britischen Klatschpresse der 60er-Jahre, auf dem Boty ihr Oberteil auszieht – und mit dieser Pose eines ihrer eigenen Gemälde «aufführt». Doch in Ołowskas Werk steht neben Boty die Figur einer Malerin bei

der Arbeit in ihrem Atelier (ein Bild aus einer 80er-Jahre-Zeitschrift), und beide Figuren ragen weit über Ansichten der Skyline von Manhattan empor. All diese Elemente sind zu einer Geschichte arrangiert: Pauline Boty lebt auf ein und derselben Leinwand wie eine Frau, die – zwanzig Jahre später – mit grösserer Freiheit eine künstlerische Laufbahn verfolgen kann.

In diesen und anderen Gemälden greift Ołowska auf kreative Frauen zurück, die sie inspirierten. Doch niemals stellt ihre Geste eine einseitige Beziehung dar, in der weibliche Ikonen aus der Vergangenheit einfach herangezogen werden, um sich ihrer zu erinnern. Im Gegenteil: Die Geste nimmt stets die Form eines Dialogs an, der trotz der objektiven Ungleichheit der Beteiligten ungewöhnlich lebhaft ist. Ołowskas Werke leben von Geschichten und veralteten Moden, rufen sie in Erinnerung und bewahren sie vor dem Vergessen; gleichzeitig bilden diese Geschichten und Moden den eigentlichen Kern und *élan vital* des gesamten Œuvres. Beide Seiten kämpfen denselben Kampf ums Überleben, und ihr Dialog wird weniger abgebildet als vielmehr direkt vor unseren Augen ausgetragen.

Diese multiplen, im Zickzack verlaufenden Vektoren führen zu einer Konstellation, in der sich vergangene und aktuelle Realitäten mit Fiktion mischen. Erinnernte Geschichte mündet in den gegenwärtigen Moment, und Ołowska imaginiert die Geschichten ihrer Protagonistinnen im Rahmen ihrer eigenen. Solche personalisierten Beziehungen und die Offenheit für ein zeitliches Durcheinander, ja selbst für regelrechte Anachronismen, schaffen eine lebendige und dynamische «Unterhaltung» zwischen den Künstlerinnen: Die Vergangenheit ist nicht länger nur Bezugspunkt, sondern wird befragt. Den Zugang zu ihr ermöglicht allein ein Gefüge von Beobachtungen und Projektionen, von Vorstellungen, ins Gedächtnis gerufenen Träumen und, über allem schwebend, unerfüllten Sehnsüchten. Ołowska holt «ihre» Künstlerinnen – die nicht wissen konnten, inwieweit sie selbst die Stellung der Frau verändern würden – aus der Vergangenheit zurück; indem sie von ihnen erzählt, können diese Frauen dort weitermachen, wo sie aufgehalten wurden, können sprechen, wo man sie zum Schweigen gebracht hat, und



zu aktiven Mitspielerinnen in der Geschichte des Feminismus werden. Auf diese Art sind Ołowskas Werke selbst Geschichten, die – wie die Geschichten von Isak Dinesen – davon erzählen, dass die Vergangenheit niemals wirklich vergangen ist, sondern immer in Bewegung.

(Übersetzung: Kurt Rehkopf)

- 1) Hannah Arendt, «Isak Dinesen», in *Menschen in finsternen Zeiten*, hrsg. von Ursula Ludz, Piper, München 2012, S. 130.
- 2) Hannah Arendt, «Wahrheit und Politik», in *Zwischen Vergangenheit und Zukunft: Übungen im Politischen Denken I*, Piper-Verlag, München 2012, S. 368.
- 3) Vgl. Wolfgang Heuer, «Imagination is the prerequisite of understanding» (Arendt): The bridge between thinking and judging», Vortrag für das Symposium «Hannah Arendt: Filosofia e Totalitarismo», Università degli Studi di Bari, Italien 2005, S. 7,

PAULINA OŁOWSKA, SZAPOCZNIKOW IN HER STUDIO, 2001, oil on canvas, 11 7/8 x 15 3/4" / SZAPOCZNIKOW IN IHREM ATELIER, Öl auf Leinwand, 30 x 40 cm.

http://wolfgang-heuer.com/online-publikationen/heuer_wolfgang_imagination_bari.pdf (letzter Zugriff: 30. Januar 2013).

4) Arendt, «Isak Dinesen», S. 119.

5) Siehe D. Jarecka, «Twarze» (Gesichter), *Gazeta Wyborcza*, Beilage *Wysokie Obcasy* (High Heels), 23. November 2008, S. 14.

6) Es ist bemerkenswert, dass Hannah Arendt, wenn sie über Isak Dinesen schreibt, diese nicht nur zitiert und bespricht, sondern auch Elemente aus Dinesens Schriften in ihren eigenen Text einfließen lässt.

7) Siehe in diesem Zusammenhang den inspirierenden Essay von Isla Leaver-Yap, «Paulina Ołowska: And It Is Time», in *MAP* (Glasgow), Sommer 2008, S. 36–41.

Design for Living

Since facts always occur in a context, a particular lie—that is, a falsehood that makes no attempt to change the whole context—tears, as it were, a hole in the fabric of factuality. As every historian knows, one can spot a lie by noticing incongruities, holes, or the junctures of patched-up places. As long as the texture as a whole is kept intact, the lie will eventually show up as if of its own accord.

—Hannah Arendt, *Truth and Politics*

CATHERINE WOOD

If modernism's critical exposure of the elements of pigment, canvas, and supporting frame that constitute Painting was preoccupied with an attitude of medium-specific "truth" to materials, Paulina Ołowska's approach might be said to cast painting, extravagantly, as a lie. For her, the fictive space of the painted canvas—its plasticity as a handmade representational space, its nuance of surface and touch, and its capacity as a window onto an alternate, aesthetic reality—has a place among the facts of the world and offers transformative, and performative, potential. The way that this potential is elaborated and enacted in her work opens up the effect of painting beyond the canvas, destabilizing perception of the world more broadly. In a sense, painting's insertion into reality, and the way that paintedness as style or masquerade is then carried through Ołowska's work, creates a

new aesthetic regime of permission. She paints the world as she would like it to be, perhaps, and steps into its conjuring as a reality.

There are, to begin with, degrees of deliberate anachronism to the way in which Ołowska paints pictures. Styles are tried on and cast aside: Sometimes she employs sweeping flourishes of gestural brushwork; sometimes she works in a painstaking photorealistic style; and at other times, she appropriates the formal ritual of the process of abstraction, making paintings that resemble Constructivist works from the early twentieth century. Her sources for images are drawn from life as well as from a range of photographic, media, political, and art-historical material. But although the ecology of her practice is anchored by the making of painted pictures on canvas—variously portraits, paintings of clothing, pattern, or composite collages—she also manifests a strong fascination with painting in its applied form as mural, decoration, theater set, or fashion design. She ties

CATHERINE WOOD is curator of contemporary art and performance at Tate Modern, London.

LUCY MCKENZIE, PAULINA OŁOWSKA, HEAVY DUTY, 2000, color photograph, $10 \times 7 \frac{7}{8}$ / HOCHLEISTUNG, Farbphotographie, $25,5 \times 20$ cm.
(PHOTO: ZUZA KRAJEWSKA)





LUCY MCKENZIE, PAULINA OŁOWSKA,
HEAVY DUTY, 2011, installation view, Inverleith House, Royal Botanic Garden Edinburgh / HOCHLEISTUNG, Installationsansicht.

(PHOTO: ALLAN DIMMICK)

the capacity of the canvas to conjure untruth to these insertions of paintedness that already exist, embedded within the everyday, so as to extend its reach.

If her paintings exaggerate their painterliness, the manner in which Ołowska chooses to perform the role of “the painter” as a bohemian figure offers a lived equivalent. In a beautiful portrait photograph taken for an invitation card—for the exhibition “Heavy Duty,” in 2001, at Inverleith House, Edinburgh—she is pictured with Scottish artist Lucy McKenzie. Ołowska stands as though painting at an easel, poised with brush in hand, while her collaborator lounges on the floor wearing a leotard (a nod to a series of paintings of Olympic gymnasts made by McKenzie). They pose as artists, but also deliberately as women whose mode is, according to Ołowska, *feminine* as much as feminist. This photograph is typical of Ołowska’s frequent dramatization of the act of painting itself, which she relates to her own body in sensual and physical terms:

In painting, I jump from large-scale to small, just because it takes you away from stretching your body into a hunched-back position with a tiny brush. I love using my body in painting and physicality in painting—treating the canvas like it is made of clay or almost as in cooking, smearing, spraying, washing the paint.¹⁾

In terms of both content and strategy, Ołowska’s approach draws heavily on feminist historical per-

spectives. She has focused on the lives and work of women such as Elsa Schiaparelli; Virginia Woolf and her lesser-known sister, painter Vanessa Bell; and Polish artist, designer, and illustrator Zofia Stryjeńska, whose paintings she re-created in grayscale for the 5th Berlin Biennale in 2008. “Mother 200” was the title of a 2012 show of Ołowska’s work at Simon Lee Gallery, London, and indeed a number of works by feminist artists of her mother’s generation gesture toward the ways in which she inhabits the space of painting both imaginatively and performatively. For her 2011 exhibition “The Revenge of the Wise-Woman,” at Foksal Gallery Foundation in Warsaw, Ołowska placed Suzy Lake’s *A NATURAL WAY TO DRAW* (1975) alongside her own paintings. The video shows a woman’s face in close-up, covered in white makeup. As a male narrator reads aloud from a drawing manual by Nicolaides, the woman first draws black lines onto her face, then proceeds to shade and texture it with black pencil. She subsequently applies mascara to her eyelashes, focusing the viewer’s attention on the parallel between the making of a drawing and the social implication of makeup. The work, demonstrates—like key works by peers, including Eleanor Antin’s *REPRESENTATIONAL PAINTING* (1971) and Sanja Iveković’s *MAKE-UP – MAKE-DOWN* (1976)—an important transposition of the idea of painting into new media via performance. Such experiments, by

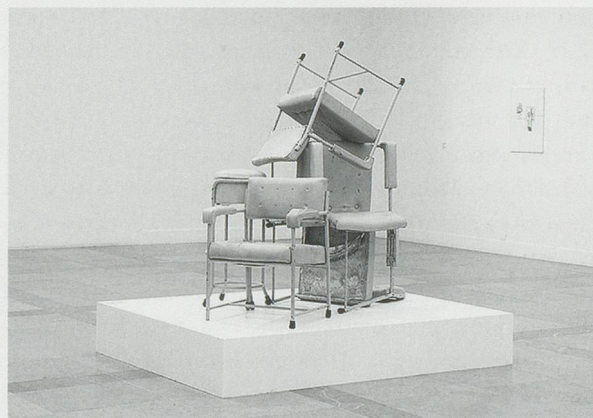
women artists who had learned conventional painting skills at art school, erased the medium's associations with an essentially masculine, heroic tradition and shifted it toward a reinvention of an age-old feminine practice. By invoking the idea of makeup, and specifically the construction of femininity that Ołowska frequently parades, these works simultaneously connect painting and paintedness with the history of *maquillage*: a practice imbued by Charles Baudelaire, for example, in "The Painting of Modern Life," with magical properties, and moreover one that has been "owned" by women for a long time. Art (as painted decoration) is integrated with a particular live agency within collective social life.

Helena Almeida's series of painted photographs from the 1970s, each titled *PINTURA HABITADA* (Inhabited Paintings), offers a complementary historical precedent for Ołowska's negotiation of the depth-space of the canvas and her physical relationship to it. Almeida's experiments with literally wearing the canvas as a dress in certain of these works and staging her own portrait—which she appears to paint from within the depicted space onto the surface of the photograph, which in turn appears to imprison her within it—relate, for example, to Ołowska's two-part exhibition at Galerie Buchholz, Cologne, in 2008. "Attention à la Peinture" included in one space a series of photorealistic renderings of extraordinary dress designs by Schiaparelli and others in exuberant shapes and colors; the other room featured a series of large-scale canvases painted with dress patterns in black lines and blocks of color. From these latter canvases, the delineated material shapes had been cut and placed in proximity as freestanding "dress-sculptures" that showed off the drips and fields of painterly abstraction. The gestural traces of the artist's body and the masquerading surfaces of the tightly painted simulations of fashion images mark the outer parentheses of Ołowska's world as a painter: at one extreme, drag-like pictorial illusion, and at the other, a tangible, primary space to be lived in.

In these works, Ołowska's own bodily presence is alluded to and enunciated in a sort of latent performativity rather than being literally activated. The absent bodies in both the cut-out sculptures and the depicted dresses make the clothing somewhat ghost-

like. However, the role of actual performance—of live acting and initiating action—has been an important central thread in her practice over the last decade. Significant in this regard have been her collaborations with McKenzie. In the photograph described above as well as in a number of other works, the artists perform with exquisite attention paid to costume, makeup, and pose. For *OBLIQUE COMPOSITION III* (2005), a joint performance staged at Cabinet Gallery in London, the two artists appeared in front of a backdrop they had painted abstractly. A live greyhound prowled the gallery, and snippets of conversation and a telephone call between the artists were played over their stylized movements. At one point, McKenzie took a brush and painted a loose portrait of Ołowska onto a large sheet of paper set up at the side of the stage. The articulation of the act of painting lent every detail that unfolded a quality of formal arrangement, giving the apparently domestic tableau a rarified aesthetic and an atmosphere of life lived under glass.

Two years earlier, Ołowska and McKenzie—wearing gray cloth dresses designed by Beca Lipscombe—ran a temporary bar called *NOVA POPULARNA* (New Popular) in Warsaw. Modeled on artists' bars and social clubs of the nineteenth and early twentieth centuries, the project was a drawn and painted space with handwritten notes graffitied onto its walls, along with two beautiful painted panels depicting nightlife



PAULINA OŁOWSKA, *CAFÉ BAR*, 2011, installation view /
Installationsansicht, National Museum Krakow.
(PHOTO: JUSTYNA GRYGLEWICZ)

scenes (not unlike the positioning of Kippenberger's Paris Bar paintings within the legendary Berlin bar itself). It also served as a space for performances by other artists, such as the band donAteller (Bonnie Camplin, Ed Laliq, and Mark Leckey) and Mathilde Rosier. NOVA POPULARNA resonates with Ołowska's more recent CAFÉ BAR, 2011, a site-specific installation at the National Museum in Krakow that was inspired by the institution's workers' cafeteria, designed in the 1960s but no longer in existence. In addition to curating a selection of furniture from the café, works from the museum's collection, and her own related drawings, the artist created a fourteen-foot-long painting in the style of early twentieth-century painters such as Natalia Goncharova and Varvara Stepanova, framing the activity of people seated eating and drinking as a kind of day-to-day stage set.

If stylization, illusion, and masquerade are at the heart of Ołowska's painting-derived practice, how might we understand the element of "truth" in what she does? "Painting for me is a manifesto," the artist explains. "I would like it to be read like a manifesto: both a manifesto of women's independence but also a manifesto of fashion and 'utopian optimism,' as a way of surviving the mediocrity of things."²⁾ Ołowska consistently attempts to reenact certain notions, or utopias, even if these efforts sometimes reflect—like her decision to retain the accidental typo on her poster RECONSTRUCTING MODERNISM (2000)—that straightforward revival isn't possible today. As her many collaborations attest, painting opens up a sociable space, a collective situation that proposes certain modes of aesthetic living that bring aspects of the past back to life within the present. Painting's ceremonial quality lends the possibility of a special order of experience, one that is otherwise logically dismissed. Its persistence, as a lie stitched into the fabric of reality's coordinates, does not show itself up in its falsity via incongruity. Rather, it is a form of falsehood that manages to change its context to suit itself: an inverse chameleon. In Ołowska's hands, painting is explored not only as a craft but as a productive and extendable mode of living.

1) Ołowska, e-mail to the author, December 2012.

2) Ołowska, conversation with the author, December 2012.



PAULINA OŁOWSKA, "Attention à la Peinture," 2008, installation view / Installationsansicht, Galerie Buchholz, Cologne.
(PHOTO: LOTHAR SCHNEPP)



PAULINA OŁOWSKA, "Attention à la Peinture," 2008, installation view / Installationsansicht, Galerie Daniel Buchholz, Cologne.

Kunst

zu

leben

CATHERINE WOOD

Schliesslich stehen Tatsachen stets in einem bestimmten Zusammenhang, in welchen die vereinzelte Lüge, die es nicht unternimmt, den gesamten Kontext mit zu verändern, gleichsam ein Loch reisst. Der Historiker weiss, wie man solche Lügen aufdecken kann, indem man nämlich Unvereinbarkeiten, Lücken oder offensichtlich zusammengeflochtene Parteien nachweist. Solange der Zusammenhang intakt bleibt, zeigt sich die Lüge gewissermassen von selbst.

– Hannah Arendt, *Wahrheit und Politik*

Wenn die Moderne die Elemente des Gemäldes (Pigment, Leinwand und Keilrahmen) im Hinblick auf ihre mediengerechte und materialgerechte Wahrheit abgeprüft hat, so könnte man sagen, dass Paulina Ołowska die Malerei – überspitzt – als Lüge hinstellt. Der fiktive Raum der bemalten Leinwand – seine Verformbarkeit als manuell erzeugtes Repräsentationsfeld, seine nuancierte Oberflächenstruktur sowie seine Funktion als Fenster in eine alternative ästhetische Realität – gilt der polnischen Künstlerin als Faktum innerhalb der empirischen Welt mit transformativem und performativem Potenzial. Die Art, wie sie dieses Potenzial in ihrer Kunst ausschöpft und konkretisiert, öffnet den Effekt der Malerei über die Grenzen der Leinwand hinaus und verändert unsere Wahrnehmung der Welt. Die Einbringung der Malerei in die Realität sowie die konsequente, die gesamte Praxis durchziehende Behandlung der

CATHERINE WOOD ist Kuratorin für zeitgenössische Kunst und Performance der Tate Modern, London.



Gemaltheit als Stil oder Maskerade lässt ein neues ästhetisches Regime der Bevollmächtigung entstehen. Ołowska malt die Welt, die – vielleicht – ihren Wünschen entspricht, und unternimmt zugleich Schritte, diese Welt Wirklichkeit werden zu lassen.

Die Malmethode Ołowskas ist nicht frei von bewussten Anachronismen, von Stilformeln, die sie aufgreift und wieder verwirft: seien es grosszügige

Pinselschwünge, detailgenauer Fotorealismus oder das formale Ritual der Abstraktion, das Gemälde hervorbringt, in denen der Konstruktivismus des frühen 20. Jahrhunderts anklingt. Als Bildquelle dient ein breites Archiv mit Materialien aus Photographie, Medien, Kunstgeschichte, Politik und Leben. Trotz der Vorrangstellung von Gemälden auf Leinwand (Porträts, Kleidungsmotive, Muster, Bildcollagen und so weiter) hat auch die angewandte Malerei einen festen Platz in ihrem Repertoire (Wand-, Dekorations- und Bühnenbilder, Modegraphik). Ołowska verbindet die Fähigkeit des Leinwandbilds, Unwahrheiten vorzuspiegeln, mit bereits bestehenden Erscheinungsformen der Gemaltheit im Alltag, um deren Wirkkreis zu erweitern.

Mit ihrer Verkörperung der «Malerin als Bohémien» offeriert Ołowska ein gelebtes Gegenstück zur Übersteigerung des Malerischen in ihren Gemälden. Ein schönes Porträtphoto für die Einladung zu ihrer Ausstellung «Heavy Duty» (Edinburgh, Inverleith House, 2001) zeigt sie mit der schottischen Künstlerin Lucy McKenzie. Ołowska posiert, als stände sie mit einem Pinsel vor einer Staffelei, während sich

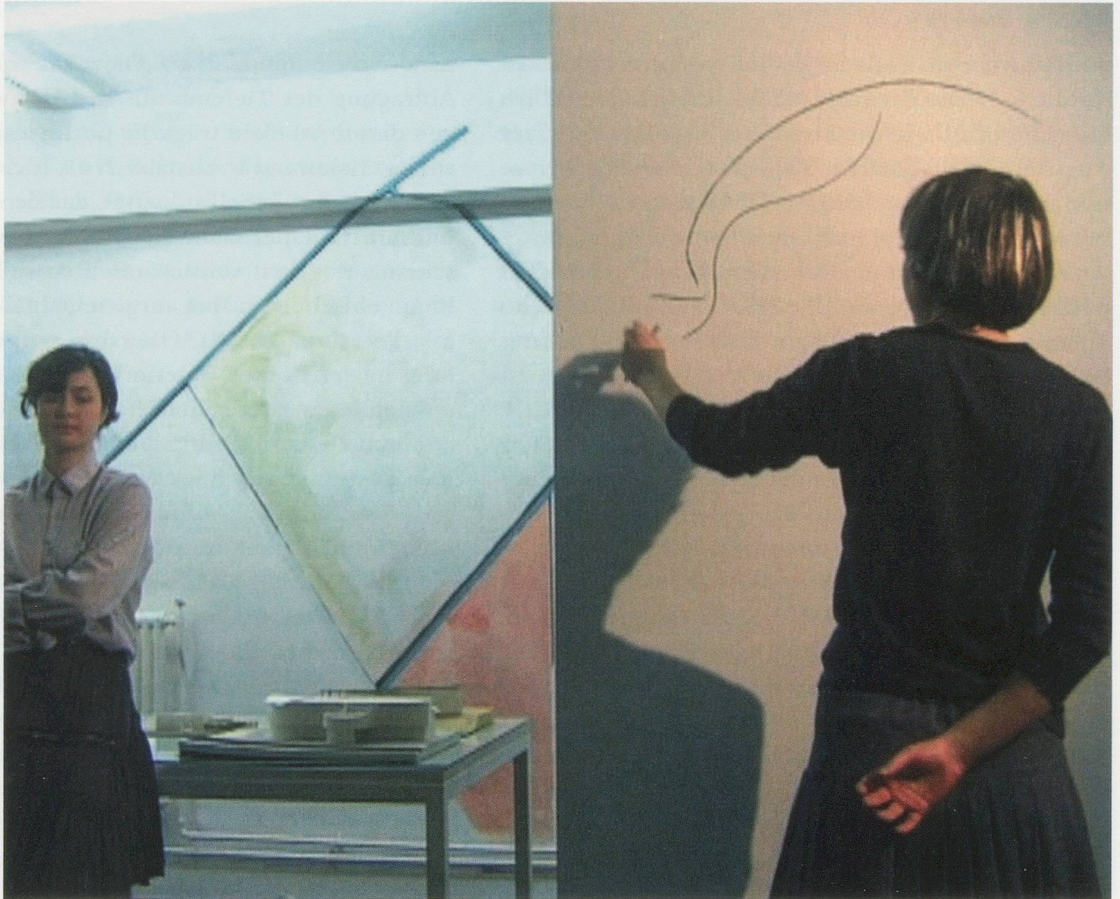
McKenzie im Turnanzug auf dem Boden räkelt (eine Anspielung auf deren Gemäldeserie von olympischen Turnerinnen). Die beiden geben sich in ihrer Selbstdarstellung nicht nur als Künstlerinnen, sondern bewusst auch als Frauen – ebenso feminin wie feministisch, wie Ołowska klarstellt. Diese Photographie ist exemplarisch für ihre oftmalige Dramatisierung des Malakts, den sie physisch und sinnlich auf den eigenen Körper bezieht:

Ich springe in der Malerei vom Gross- zum Kleinformat, weil ich nach der Dehnung des Körpers plötzlich mit gekrümmtem Rücken dasitze, mit einem feinen Pinsel in der Hand. Ich liebe es, beim Malen meinen Körper einzusetzen, und ich liebe das Körperhafte der Malerei – als wäre die Leinwand aus Ton, als würde ich die Farbe kochen, verschmieren, aufsprühen oder waschen.¹⁾

Der Ansatz Ołowskas bezieht vitale inhaltliche und strategische Impulse aus der Geschichte des Feminismus. Sie beschäftigte sich eingehend mit dem Leben und Werk von Frauen wie der Modeschöpferin Elsa Schiaparelli oder der Malerin Vanessa Bell, der weniger bekannten Schwester von Virginia Woolf. Die Gemälde der polnischen Künstlerin, Graphikerin



LUCY MCKENZIE, PAULINA OŁOWSKA, NOVA POPULARNA, 2003, installation view / Installationsansicht, Warsaw.



LUCY McKENZIE, PAULINA OLOWSKA, *OBLIQUE COMPOSITION III*,
2003, performance filmstills, Cabinet Gallery, London /
SCHRÄGE KOMPOSITION, Performance Filmstills.

und Illustratorin Zofia Stryjeńska replizierte Ołowska für die 5. Berlin Biennale (2008) als Grisailien. Ihre Ausstellung 2012 in der Londoner Simon Lee Gallery trug den Titel «Mother 200». Tatsächlich zeichnet sich in zahlreichen Werken feministischer Künstlerinnen ihrer Muttergeneration ein ähnlich gearteter imaginärer und performativer Umgang mit dem Raum der Malerei ab. Ołowskas Ausstellung «The Revenge of the Wise-Woman» (2011) in der Stiftung Galerie Foksal, Warschau, enthielt neben eigenen Bildern auch das Video A NATURAL WAY TO DRAW (Eine natürliche Zeichenmethode, 1975) von Suzy Lake. Während eine männliche Stimme laut aus dem gleichnamigen Lehrbuch von Kimon Nicolaidis vorliest, zeichnet eine Frau schwarze Linien auf ihr bildfüllendes, weiss geschminktes Gesicht und legt dann mit Bleistift Schattierungen und Schraffierungen an. Zuletzt trägt sie Wimperntusche auf, um die soziale Überschneidung von Zeichnen und Schminken herauszustreichen. Lakes Videoperformance vollzieht – gleich Schlüsselwerken anderer Künstlerinnen wie Eleanor Antins REPRESENTATIONAL PAINTING (Gegenständliche Malerei, 1971) oder Sanja Ivekovićs MAKE-UP, MAKE-DOWN (Aufschminken, Abschminken, 1976) – die essenzielle Transposition der Idee der Malerei in ein neues Medium. Derartige Experimente von Künstlerinnen, die eine akademische Malausbildung absolviert haben, durchtrennen das Band, das die Disziplin an die im Wesentlichen maskuline, heroische Tradition bindet, und bereiten stattdessen die kreative Fortführung weit in die Vergangenheit zurückreichender weiblicher Praktiken vor. Durch ihren Bezug auf das Make-up und insbesondere auf die Konstruktion der Weiblichkeit (ein wiederkehrendes Motiv bei Ołowska) verknüpfen diese Werkbeispiele sowohl die Malerei als auch die Gemaltheit mit der Geschichte der *maquillage*. Dieser Praxis, die sich seit Langem im «Besitz» der Frau befindet, dichtete Charles Baudelaire in *Der Maler des modernen Lebens* magische Kräfte an. Die Kunst (als gemalte Dekoration) wird innerhalb des kollektiven Soziallebens mit einer besonderen lebendigen Wirkkraft assoziiert.

Helena Almeidas Serie bemalter Photographien aus den 1970er-Jahren mit dem Sammeltitle PINTURA HABITADA (Bewohnte Malerei) liefert ein

historisches Pendant zu Ołowskas körperbetonter Abfragung des Tiefenraums der Leinwand. In einigen dieser Arbeiten trägt die portugiesische Künstlerin die Leinwand buchstäblich als Kleid. In anderen inszeniert sie ein Selbstporträt, das sie vom Bildraum her auf die Oberfläche der Photographie zu malen scheint, wodurch sie sich offenbar selbst in diesem Raum einschliesst. Man vergleiche hierzu «Attention à la Peinture» (2008), Ołowskas zweiteilige Ausstellung in der Kölner Galerie Buchholz. Abbildungen ausgefallener Modeentwürfe von Schiaparelli und anderen Designern, deren lebhaftige Farben und Formen photorealistisch wiedergegeben waren, standen grossformatige, mit Textilmustern aus schwarzen Linien und Farbblöcken bemalte Leinwände gegenüber. Neben den Leinwänden waren aus ihnen herausgeschnittene Umrissformen aufgestellt, die als frei stehende «Kleidungsskulpturen» die Spritzer und Kleckse der malerischen Abstraktion vorführten. Die kostümierten Oberflächen präziser Repliken von Modebildern und die gestischen Spuren des Körpers der Künstlerin bezeichnen die äusseren Marken ihrer Welt als Malerin: am einen Pol die Travestie der



PAULINA OŁOWSKA, RECONSTRUCTING MODERNISM, 2001/2013, one of four parts, 40 x 24 1/8" / REKONSTRUIERTE MODERNE, vierteilig, 101,4 x 61,4 cm.

Bildillusion, am anderen ein konkreter, elementarer Raum, in dem Leben stattfindet.

Ołowskas physische Präsenz wird in diesen Arbeiten nicht direkt aktiviert, sondern mittels einer latenten Performanz artikuliert und indiziert. Der abwesende Körper in den Modebildern und Silhouettenskulpturen lässt die Kleidung gespenstisch erscheinen. Nichtsdestotrotz nahm auch die eigentliche Performance – aus Live-Aktionen und Anregungen zu weiteren Aktionen – einen wichtigen Platz im Wirken des letzten Jahrzehnts ein. Besonders bedeutend waren die Gemeinschaftsprojekte mit McKenzie. In der oben beschriebenen Einladungskarte wie auch in anderen Werken sind Kostüm, Make-up und Pose der Künstlerinnen bis ins kleinste Detail durchgeplant. Für *OBLIQUE COMPOSITION III* (Schräge Komposition III, 2005), eine Performance in der Cabinet Gallery, London, trat das Duo vor eine abstrakt bemalte Kulisse. Ein Windhund streunte durch die Galerie. Fetzen eines Gesprächs und eines ihrer Telefonate begleiteten die stilisierten Bewegungen der Partnerinnen. An einem Punkt des Geschehens ergriff McKenzie einen Pinsel und malte auf ein großes Blatt Papier am Bühnenrand ein schnelles Porträt von Ołowska. Das Zeremoniell des Malakts verlieh der gesamten Performance eine formelle Note und umgab die offenbar häusliche Szene mit einer verfeinerten Ästhetik, liess sie erscheinen wie ein Leben hinter Glas.

Zwei Jahre zuvor betrieben Ołowska und McKenzie, ausgestattet in grauen Kleidern von Beca Lipscombe, kurz eine Bar namens *NOVA POPULARNA* (Neu Populär) in Warschau. Ähnlich den Künstlerkneipen und Vereinsräumen des 19. und 20. Jahrhunderts waren die Wände des Lokals mit Zeichnungen, Malereien und Kritzeleien dekoriert. Dazu gab es zwei wunderschön bemalte Tafeln mit Szenen aus dem Nachtleben (nicht unähnlich der Präsentation von Martin Kippenbergers Gemäldeserie *Paris Bar* in der legendären Berliner Bar gleichen Namens). *NOVA POPULARNA* diente als Veranstaltungsraum für andere Künstler wie Mathilde Rosier oder die Band *donAteller* (Bonnie Camplin, Ed Laliq und Mark Leckey). Die Grundidee dieses Projekts schwingt auch in Ołowskas *CAFÉ BAR* (2011) mit, einer ortsspezifischen Installation im Nationalmuseum in Kra-

kau, inspiriert von der ehemaligen Arbeiterkantine des Hauses aus den 1960er-Jahren. Eine Auswahl von Café-Möbeln kombinierte Ołowska mit Stücken aus der Museumssammlung sowie mit eigenen, thematisch verwandten Zeichnungen und einem über vier Meter langen Gemälde im Stil von Künstlerinnen des frühen 20. Jahrhunderts (wie Natalja Gontscharowa und Warwara Stepanowa unter anderem), das die essen- und trinkenden Gäste wie ein permanentes Bühnenbild umrahmte.

Wo liegt nun das Element der «Wahrheit» bei Ołowska, wenn es stimmt, dass Stilisierung, Illusion und Maskerade im Mittelpunkt ihres von der Malerei her entwickelten Œuvres stehen? «Die Malerei ist für mich ein Manifest», erklärt die Künstlerin. «Ich wünsche mir, dass sie als Manifest verstanden wird: sowohl als Manifest der Unabhängigkeit der Frau als auch als Manifest der Mode und eines «utopischen Optimismus», als Weg, die Mittelmässigkeit der Dinge zu überleben.»²⁾ Ołowska versucht unbeirrt, gewisse Ideen oder Utopien wiederzubeleben, auch wenn ihre Bemühungen manchmal nur bestätigen – siehe ihren Entschluss, einen Druckfehler im Plakat *RECONSTRUCTING MODERNISM* (Rekonstruktion der Moderne, 2000) nicht zu korrigieren –, dass eine solche Erneuerung heute nicht mehr möglich ist. Wie ihre zahlreichen Gemeinschaftsprojekte beweisen, eröffnet ihre Malerei einen sozialen Raum, eine kollektive Situation zur Erprobung spezifischer Formen des ästhetischen Lebens, die Aspekte der Vergangenheit in der Gegenwart wiedererstehen lassen. Die zeremonielle Qualität der Malerei schafft die Möglichkeit eines speziellen Erfahrungsmodus, der in anderen Bereichen als irrational verworfen wird. Der Nachweis von Unstimmigkeiten tut ihrem Fortdauern – als Lüge, die in den Stoff der Wirklichkeit eingewoben ist – keinen Abbruch. Vielmehr handelt es sich um eine Unwahrheit, die umgekehrt verfährt wie das Chamäleon: Sie passt ihr Bezugsfeld den eigenen Bedürfnissen an. Ołowska betreibt die Malerei nicht nur als Handwerk, sondern auch als produktive und erweiterungsfähige Lebensart.

(Übersetzung: Bernhard Geyer)

1) Paulina Ołowska, E-Mail an die Autorin, Dezember 2012.

2) Paulina Ołowska, Gespräch mit der Autorin, Dezember 2012.

EDITION FOR PARKETT 92

PAULINA OLOWSKA

SIATKARKA – VOLLEYBALL PLAYER, 2013

Ceramic, hand painted,

each unique, 11 $\frac{3}{4}$ x 4 x 3 $\frac{1}{4}$ ".

Fabricated by Klajster Majster Studio, Poland.

Ed. 50/10 AP, signed and numbered.

Keramik, handbemalt,

Unikate, 30 x 10 x 8 cm.

Hergestellt von Klajster Majster Studio, Poland.

Auflage 50/10 AP, signiert und nummeriert.



