

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2013)

Heft: 93: Valetin Carbon, Frances Stark, Adrián Villar Rojas, Danh Vo

Rubrik: [Collaborations] Valentin Carron, Frances Stark, Adrián Villar Rojas, Danh Vo

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: 30.11.2025

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

born 1977 in Martigny, Switzerland,
where he lives
and works.

**VALENTIN
CARRON**

geboren 1977 in Martigny,
wo er lebt und
arbeitet.

born 1967 in Huntington Beach, California,
lives and works
in Los Angeles.

**FRANCES
STARK**

geboren 1967 in Huntington Beach, Kalifornien,
lebt und arbeitet
in Los Angeles.

geboren 1980 in Rosario, Argentinien,
lebt und arbeitet in Rosario
und Buenos Aires.

**ADRIÁN
VILLAR ROJAS**

born 1980 in Rosario, Argentina,
lives and works in Rosario
and Buenos Aires.

born 1975 in Vietnam,
lives and works
in Berlin.

**DANH
VO**

geboren 1975 in Vietnam,
lebt und arbeitet
in Berlin.

Valentin Carron



VALENTIN CARRON, BERTRAND, 2010, dichroic glass, acrylic lacquer, 2 parts, $15 \frac{3}{4} \times 10 \frac{1}{4} \times 4 \frac{3}{8}$ inches, each /

Zweifarbige Glas, Acryllack, 2 Teile, je $40 \times 26 \times 11$ cm.

(ALL IMAGES COURTESY OF THE ARTIST, GALERIE EVA PRESENHUBER, ZÜRICH; DAVID KORDANSKY GALLERY, LOS ANGELES / PHOTO: REBECCA FANUELE)



The Pavilion of Contrasts

GIOVANNI CARMINE

A snake greeted visitors in the entranceway of the Swiss Pavilion at the 55th Venice Biennale (2013), rising to reveal jaws open in a sly, captivating smile. Instinctively, the visitor stroked its head. This natural act, almost as if to ward off evil—to calm the animal down or subdue an irrational fear—was often followed by another gesture, equally natural in contemporary society: The visitor snapped a picture. Yet the pavilion's sensual guardian was more than a likable companion to pose beside for a memorable photo of the lagoon. Fashioned out of wrought iron, it was at once a sculpture and a line unfolding in space, like the stroke of a pencil on a sheet of paper. In a ges-

GIOVANNI CARMINE is director of Kunsthalle Sankt Gallen, Switzerland. He was the curator of the Swiss Pavilion at the 55th Venice Biennale (2013).

ture typical of Valentin Carron, this archaic symbol and archetypal form questioned its own status as an artwork.

Sculpture lies at the center of the Swiss artist's work. As Carron has often pointed out, he works according to the strategies of appropriation art. Reinterpreting works of art in materials different from the originals, he grants them new meaning, transferring them to new contexts for another generation. The ultimate goal is to reactivate formal motifs that have been lost over the course of time, yet without giving in to nostalgia. In this quest, which is never without a subtle sense of humor, Carron is often inspired by public art as well as by minor architectural details and decorative phenomena he encounters in the region of Valais—from which he hails and where he continues to live—or during his travels. His work

plays on these vernacular traditions and on the misinterpretations to which the idea of “the modern” has often been subject.

Carron’s snake was a bicephalic monster, a detail unveiled only to those who followed its turns to the end: The same head that greeted visitors at the entrance reappeared at the tail, emerging over the en-

closure wall. The artist described this snake as a sort of guide, leading the viewer along a predetermined path and back outside. The repetitions in the work’s title, *YOU THEY THEY I YOU* (2013), suggest the sinuous twists the 260-foot snake made through the galleries while its wealth of pronouns alludes to the relationship between sculpture, spectators, and artist.

Left / links: Swiss Pavilion, 55th Venice Biennale, 2013 /
Schweizer Pavillon, 55. Biennale von Venedig.
(ALL VENICE PHOTOS: STEFAN ALTENBURGER)



VALENTIN CARRON, *YOU THEY THEY I YOU*, 2013, iron, 311' /
DU SIE SIE ICH DU, Eisen, 95 m.



VALENTIN CARRON, *YOU THEY THEY I YOU*, 2013, iron, 311' / *DU SIE SIE ICH DU*, Eisen, 95 m.

Spectacular in its minimalism, the work is the fruit of an artistic theft, reinterpreting a detail from the window grates of an early twentieth-century barracks in Zurich, whose iron bars are fixed between two snake heads. Carron thus upsets the hierarchy of the fine and applied arts as he transforms a decorative but functional element into a sculpture. In this sense, the artist redefines the form's original purpose and metaphorically overcomes the danger associated with the animal. The viewer is free to indulge in infinite associations with this iconographically rich symbol, from

the Bible's stories of Eden to Aby Warburg's lectures on serpent rituals.

Instead of seeking to stand out amid the general hubbub of Venice by creating a spectacle, Carron offered a classical exhibition of works shown previously, all recently remade. This too, in a sense, was an appropriation: of the 1952 pavilion building, designed by Bruno Giacometti, who conceived of separate galleries for painting, sculpture, and prints and drawings. In the room designated for sculpture, *YOU THEY THEY I YOU* rose up like a parabola, taking on



VALENTIN CARRON, *BLAH BLAH, LABOR*,
ORANGEY, 2012, cast bronze /
BLA BLA, ARBEIT, ORANGENÄHNLICH,
Bronzeguss.

VALENTIN CARRON, *installation view*,
Swiss Pavilion, Venice Biennale, 2013 /
Installationsansicht.





VALENTIN CARRON, CIAO N° 6, 2013 / AZURE, URANIUM, UMBRAGE, 2013.

a spatial plasticity, while six wall hangings—cumulatively titled *DIE ZERBROCHENE BRÜCKE EURER REINEN ABER UNERWARTETEN INFAMIEN* (The Broken Bridge of Your Pure but Unexpected Infamies, 2013)—recalled large-scale abstract paintings. These compositions are also replicas of architectural details, reproductions in acrylic resin and fiberglass of stained-glass panes that adorn the Académie Royale des Beaux-Arts in Brussels; the original works, created using the *dalles de verre* technique, are made of thick slabs of glass set in concrete. In his architectural “sampling,” Carron’s strategy echoes that of Gordon Matta-Clark, but the younger artist then translates three-dimensionality into painterly works with strong tactile and rhythmic valences. Placed against a solid wall of the pavilion rather than in openings through which light could pass, Carron’s copies lost their sense of purpose, becoming pure compositions dictated by a rigid formal economy based on repetition. In front of these works, viewers experienced a feeling of estrangement, if not out-and-out exclusion, as they were unable to enjoy the spectacle of light passing through the colored panes, as in Brussels. Instead, they were forced into a frontal contemplation of an architectural detail rendered aphonic.

The walls of the pavilion also served as the support for Carron’s most delicate installation: He lined two walls with white shirt-cotton, striated with a subtle pale-blue grid. This almost invisible gesture created a light vibration in space while moving the modernist building into the architectural context of Venice, where fabrics and wallpaper decorate the elegant palazzi. But Carron’s art often changes register, as brutality and elegance inhabit the same space to create strong narrative tension. Opposite in tone to the gentle intervention of the covered walls, the eight bronzes of *AZURE, URANIUM, UMBRAGE* (2013) were hung rhythmically throughout the pavilion. These

casts of crushed instruments are the product of a performance not without humor, in which the artist stomps on trombones, tubas, and other members of the brass family—an ironic punk gesture. The violence is at once frozen and ennobled by being fixed in bronze. Carron has described these works as “late Nouveau Réalisme”—a repetition, perhaps full of intentional misreadings, by an epigone, which is more likely to find its audience at a provincial bar than in a museum. Indeed, it was in just such a bar, near his hometown, that Carron saw a crushed trumpet hanging on the wall.

If *AZURE, URANIUM, UMBRAGE* is the result of a destructive act, *CIAO NO. 6* (2013)—the moped that sat in the pavilion courtyard—is the product of a delicate restoration. Through this object, Carron delves deeply into all the problems connected with the restoration process and the search for the original. How far can he allow himself to go? The result is what art historians might call an assisted readymade. Above all, perhaps, the work is an homage to an industrial culture presently disappearing from Europe: This Italian-made vehicle, popular in the Switzerland of Carron’s youth, is no longer produced. *CIAO NO. 6* is a pop icon, a celebration of movement and modernity a century after Futurism, and a memorial to the desires of adolescence.

Carron took advantage of the Biennale to continue and refine his research, which centers on the complexity of the sculptural genre in the contemporary context. Juxtaposing contrasts and mixing functions, he involves the viewer in a train of thought. It doesn’t matter if a work such as the Swiss Pavilion’s snake, developed with formal and conceptual precision, ends up as a souvenir selfie. Actually, it is better that way, because it provides the sculpture with yet another role.

(Translation: Stephen Sartarelli)

Der Pavillon der Kontraste

GIOVANNI CARMINE

Beim Betreten des Schweizer Pavillons auf der 55. Biennale von Venedig wurde der Besucher von einer Schlange empfangen. Angezogen von dem aufgesperrten Maul mit dem hämischen Grinsen, das sich genau auf Brusthöhe befindet, strich man ihr unwillkürlich über den Kopf. Es war eine unbewusste, ja fast beschwörende Geste, als wollte man ein wildes Tier besänftigen oder eine irrationale Angst bannen. Die verführerische Wächterin des Pavillons war zum beliebten Photomotiv geworden. Aber sie war viel mehr als nur eine sympathische Gesellin, neben der man für ein Erinnerungsphoto aus der Lagunenstadt posiert. Das schmiedeeiserne Tier ist Skulptur und Linie in einem, eine Linie, die sich durch die Räumlichkeiten zog wie ein Strich über ein Blatt Papier. In typischer Manier liess der Walliser Künstler Valentin Carron diese Schlange nicht nur einen Parcours vorgeben, sondern hinterfragte auch den Stellenwert des Kunstwerks und die Bedeutung der Skulptur, ohne vor dem Gebrauch archaischer Symbole und archetypischer Formen oder vor Bezügen zur Kunstgeschichte zurückzuschrecken.

GIOVANNI CARMINE ist Direktor der Kunsthalle Sankt Gallen. Er war der Kurator des Schweizer Pavillons der 55. Biennale von Venedig.

Die Skulptur stand im Zentrum von Carrons Werk, der (wie schon oft betont wurde) mit den Strategien der Appropriation Art arbeitet. Durch die Neugestaltung mit anderen Materialien und die Nachbildung existierender Kunstwerke und Formen verleiht er ihnen eine neue Bedeutung, indem er sie in einen neuen Kontext überführt, auch in den seiner eigenen Generation. Letztendlich geht es ihm um die Wiederbelebung eines Wissens über Ästhetik und die Funktionen der Form, das im Laufe der Jahrhunderte vergessen ging, doch ohne jemals in Nostalgie zu verfallen. Auf seiner Suche lässt sich Carron, nicht ohne eine Prise feinen Humors, immer wieder von Kunst im öffentlichen Raum inspirieren. Oder auch von weniger erhabenen architektonischen Details und dekorativen Elementen, die ihm zuweilen in seiner Heimatregion, wo er auch lebt, oder auf seinen Reisen begegnen. Dabei entwickelt der Künstler konsequenterweise auch einen Diskurs über Regionalismen und nicht zuletzt über die Deutungsmissverständnisse im Zusammenhang mit der Idee des Modernen. Während «modern» für das breitere Publikum vor allem «neu» bedeuten dürfte und oftmals gleichbedeutend ist mit «unverständlich», gilt das Interesse Carrons den Vorstellungen des Unüblichen und dem damit einhergehenden Missbrauch.



VALENTIN CARRON, *YOU THEY THEY I YOU (DU SIE SIE ICH DU)*, 2013 / CIAO N° 6, 2013.

Carrons Schlange war ein Ungeheuer mit zwei Köpfen. Dieses Detail erschliesst sich jedoch erst, wenn man den Windungen bis zum Schluss folgte: Der Kopf, der den Besucher am Eingang empfing, wiederholte sich am anderen Ende des Schlangenkörpers, der über die Umfassungsmauer ragte. Der Künstler bezeichnete die Schlange als eine Art Wächterin des Pavillons, deren Aufgabe es sei, den Besucher auf dem vorgegebenen Rundgang bis nach draussen zu geleiten. Mit ihren 80 Metern Länge schlängelte sie sich – wenngleich formal fast auf eine einfache dunkle metallene Linie reduziert – durch

den modernistischen, ultraleichten Bau von Bruno Giacometti aus dem Jahr 1952 und wurde zu einem wichtigen dekorativen Element. Der Titel *YOU THEY THEY I YOU (Du Sie Sie Ich Du)* suggeriert mit seiner Pronomenhäufung die mäandrierenden Windungen der Schlange durch die Ausstellungsräume und verweist darüber hinaus auf die Werk-Besucher-Künstler-Raum-Beziehung. Das in seinem Minimalismus spektakuläre Werk ist die komplexeste Anfertigung einer ganzen Serie von schmiedeeisernen Schlangen in Carrons Schaffen. Sie sind die Früchte eines Kunstdiebstahls, ein umgedeutetes Detail der

VALENTIN CARRON, DIE ZERBROCHENE BRÜCKE EURER REINEN ABER UNERWARTETEN INFAMIEN
(THE BROKEN BRIDGE OF YOUR PURE BUT UNEXPECTED INFAMIES), 2013 /
YOU THEY THEY I YOU (DU SIE SIE ICH DU), 2013.





VALENTIN CARRON, *THE SUFFERING WATERFALL IS MOCKING THE WHIMSICAL FOUNTAIN*, 2013, polystyrene, fiberglass, acrylic resin, acrylic paint, varnish, $83 \frac{1}{8} \times 132 \frac{5}{8} \times 3 \frac{1}{2}$ " / *DER LEIDENDE WASSERFALL MOKIERT SICH ÜBER DEN WUNDERLICHEN BRUNNEN*, Polystyrol, Fiberglas, Acrylharz, Acrylfarbe, Lack, $211 \times 337 \times 9$ cm.

Fenstergitter einer Zürcher Kaserne des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts, bestehend aus zwei Schlangenköpfen zum Fixieren der Stangen. Carron bringt hier also die Hierarchien ins Spiel, indem er ein dekoratives und zugleich funktionales Detail in eine Skulptur umwandelt, die in ihrer Autonomie einen Ausstellungsraum belegt und ihn so ganz in Beschlag nimmt. In diesem Sinne definiert der Künstler eine Funktion neu und bannt metaphorisch auch das Gefühl der Angst, das landläufig mit diesem Tier assoziiert wird. Der Betrachter ist eingeladen, frei zu assoziieren in den Bedeutungen, die ein so universelles und ikonographisch reiches Symbol wie die Schlange bereithält – von den biblischen Vorstellungen des Bösen bis zu Aby Warburgs Vortrag über das Schlangenritual.

Statt sich spektakulär vom venezianischen Gewimmel abzuheben, hat sich Valentin Carron für eine

«klassische» Ausstellung entschieden. Er zeigte bereits bekannte Arbeiten, die eigens für die Biennale neu hergestellt wurden. Auch dies eine Art Appropriation im 1952 von Bruno Giacometti entworfenen Pavillon, dessen Raumfolge eigens für Gemälde, Skulptur und Druckgraphik konzipiert wurde. Carron machte die Funktionalität des Pavillons wieder sichtbar: Im Saal, den Giacometti für Skulptur vorgesehen hatte, erhob sich *YOU THEY THEY I YOU* wie eine räumliche Parabel, während sechs Wandarbeiten, summarisch *DIE ZERBROCHENE BRÜCKE EURER REINEN ABER UNERWARTETEN INFAMIEN* (2013) betitelt, an abstrakte grossformatige Ölmalereien erinnerten. Auch diese Arbeiten sind Repliken architektonischer Details, in diesem Fall Harzglas-Reproduktionen von Fenstern, die ein Palais der Académie Royale des Beaux-Arts in Brüssel schmücken. Diese Fenster wurden nach dem «dalles de verre»-Verfahren her-

gestellt; bei diesem werden Glaselemente in Zement gegossen; sie sind typisch für öffentliche und sakrale Bauten der Nachkriegszeit. Bei Carron verlieren sie ihre Funktionalität und mutieren zu reinen Kompositionen, die einer strengen, repetitiven Sparsamkeit gehorchen. Mit seinen architektonischen Entlehnungen geht Carron ähnlich vor wie Gordon Matta-Clark, mit dem Unterschied, dass er das Volumen in Bilder mit starker haptischer und rhythmischer Wirkung überführt. Bei ihrem Anblick verspürte der Betrachter ein Gefühl der Entfremdung, ja sogar regelrechte Ausschluss, denn statt sich wie in Brüssel an dem spektakulären Licht zu erfreuen, wurde er gezwungen, ein opak gewordenes architektonisches Detail frontal anzuschauen.

Die Mauer als Grundelement der Architektur ist ebenfalls ein wiederkehrendes Motiv in Valentin Carrons Werk. Aber nicht nur als trennendes und daher für den Standort des Betrachters bestimmendes Element, sondern auch als Träger einer Oberfläche mit spezifischen ästhetischen Eigenschaften. In diesem Sinne ist auch der womöglich feinste Eingriff im Schweizer Pavillon zu deuten: zwei Wände, ausgestattet mit einem weissen Baumwollstoff, den ein feines blaues Gitternetz überzieht. Durch diesen fast unsichtbaren Eingriff liess sich einerseits eine leichte Vibration im Raum erzeugen, andererseits wurde der modernistische Pavillon in das architektonische Umfeld Venedigs eingebettet, wo Stoffe und Wandbekleidungen die wichtigsten Schmuckelemente in den Palazzi sind.

In den Arbeiten von Valentin Carron wird häufig und gerne das Register gewechselt, und wie kaum ein anderer versteht er es, Brutalität und Eleganz in einem Raum koexistieren zu lassen und eine grosse narrative Spannung zu erzeugen. Und so schmückten die Wände des Pavillons, statt eines lieblichen textilen Bezugs, in rhythmischer Abfolge verteilt acht Bronzeplastiken mit dem Titel AZURE, URANIUM, UMBRAGE (Azur, Uran, Anstoss, 2013), die Posannen, Tuben und andere Blasinstrumente in einem deformierten Zustand zeigten. Sie sind inspiriert vom «Nouveau Réalisme tardif», wie ihn der Künstler selber definiert, das heisst von der Wiederholung – mit allerlei Fehldeutungen vermutlich – durch einen

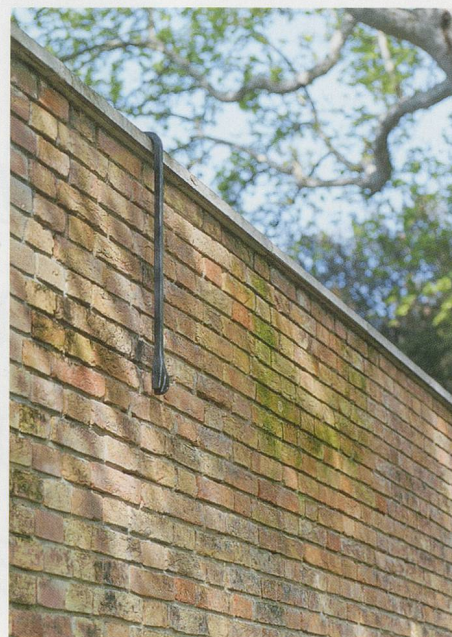
Epigonen. Doch statt ihr Publikum im Museum zu finden, enden diese Nachahmungsversuche meistens an den Wänden irgendwelcher Bars in der Provinz. Carrons Bronzeplastiken sind das Resultat eines performativen Aktes, bei dem der Künstler, nicht ohne einen Anflug von Ironie, einen cholerischen Wutanfall simuliert und echte Instrumente zertritt. Der brutale Akt wird durch das anschliessende Giessen in Bronze festgehalten, geradezu eingefroren und gleichzeitig durch das Material nobilitiert.

Auch das Mofa Piaggio Ciao im Innenhof des Pavillons spiegelte diesen auf die fruchtbare Koexistenz der Gegensätze abzielenden künstlerischen Gestus wider. Während AZURE, URANIUM, UMBRAGE das Resultat eines destruktiven Aktes sind, ist CIAO N° 6 das Ergebnis einer akribischen Restaurierung. Mit diesem Objekt dringt Carron in sämtliche Problematiken des Restaurierungsprozesses und der Wiederherstellung des Originals ein. Wie weit kann ich mich vorwagen? Wie weit dürfen oder sollen die Änderungen gehen? Das Endergebnis ist dann eine Art modifiziertes Readymade, wie die Kunsthistoriker vermutlich sagen würden, vor allem aber ist es eine Hommage an die im Verschwinden begriffene europäische Industriekultur. CIAO N° 6 ist in diesem Sinne nicht nur eine Pop-Ikone, es wird nachgerade zu einem Monument, das hundert Jahre nach dem Futurismus die Ideen der Geschwindigkeit und Moderne einerseits und andererseits die Erinnerungen und Wünsche der Jugend feiert.

Valentin Carron hat sich die Biennale mit ihren Eigenheiten zunutze gemacht, um seine eigene Erkundung fortzusetzen und zu verfeinern, in deren Mittelpunkt die Komplexität der Skulptur im zeitgenössischen Kontext steht. Carrons Diskurs ist elegant in seiner Wirkungskraft, eben weil er sich für die Koexistenz der Gegensätze, die Vermischung der Funktionen und die Einbeziehung des Betrachters in seine Gedankenabläufe entschieden hat. Es ist nicht wirklich von Belang, wenn ein konzeptionell und formal so präzise entwickeltes Werk wie die Schlange im Schweizer Pavillon für den Kunst-Touristen zum Motiv für ein Erinnerungsfoto wird. Im Gegenteil, um so besser, das Werk erhält dadurch noch eine zusätzliche Funktion.

(Übersetzung: Caroline Gutberlet)

VALENTIN CARRON,
YOU THEY THEY I YOU, 2013, iron, 311' /
DU SIE SIE ICH DU, Eisen, 95 m.



Perhaps you smile at me. I could not stop for that—My business is Circumference.

—Emily Dickinson, Letter to T. W. Higginson, July 1862

How wrong Emily Dickinson was! Hope is not “the thing with feathers.” The thing with feathers has turned out to be my nephew. I must take him to a specialist in Zurich.

—Woody Allen, *Without Feathers* (1975)

Carrion: Valentin Carron's *Restoration Act*

DAVID BRESLIN

Valentin Carron's restored moped was taking sun the first time I saw it at the Swiss Pavilion in Venice. Its lush Oxford blue body, a deeper shade than the azure of the ornament on its front, greedily sucked in the light while the chrome of the wheel covers coughed it back up in blinding little blasts. Propped on its kickstand, still as immobile as the run-down patient Carron rescued, the Piaggio Ciao convalesced on its own, under the open sky and in the walled garden, mutely receiving visitors. It was raining the next day I visited the Biennale, and someone had moved the Ciao under cover to keep it dry. The blue now seemed dull, the metal more like granite. If yesterday the patient seemed to be in remission, today relapse and recurrence—the threat of rust in that damp, salt air—crept into view.

The Ciao was the cheapest line of mopeds made by Piaggio, of which the stylish Vespa is the most deluxe and fashionable. Basically a motorized bicycle, the Ciao is nothing but utilitarian, with Carron going so far as to describe it as the moped “of choice for adolescents and drunkards who have had their licenses revoked—a vehicle of marginality.”¹⁾ But in 2006, after nearly forty years of production, Piaggio discontinued it. The polished and buffed Ciao that Carron presents first registers as your everyday readymade, the once lowly object tran-

DAVID BRESLIN is associate director of the Research and Academic Program at the Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Massachusetts, as well as the Clark's associate curator of contemporary programs.



VALENTIN CARRON, *installation view, Swiss Pavilion, Venice Biennale, 2013* / *Installationsansicht.*

substantiated by purchase, transport, and installation within those resonant garden walls. But what Carron offers in this centenary of Duchamp's *Bicycle Wheel* is not the assisted readymade of that famous stool-and-wheel hybrid or the hermetically sealed, brand-new vacuum cleaners that Jeff Koons began exhibiting in the early 1980s. Instead, Carron presents us with the *restored*—the abject, abandoned, sold, or unwanted nursed back to a state that approximates what it would have been if it had been cared for (or not used at all).

A step, however, precedes the activity of restoration—an activity adjacent to a contemporary sculptural (and cultural) ethos of recycling and one indebted to various theorizations of appropriation—and that is the work of salvaging. The trope of salvaging and the salvaged precedes the Duchampian readymade and the Surrealist objet trouvé and burrows deep into the origins of modernity. With the rapid rise of finance capital, urbanization, and industrialization in nineteenth-century Europe, newly transformed cities teemed with the rejected items and wreckage of the places that used to be. The disclaimed, for writers like Charles Baudelaire and later Walter Benjamin, became inseparable from the new of the burgeoning consumer culture. Take, for example, Baudelaire's description of the work of the ragpicker in Haussmann's Paris:

Here we have a man whose job it is to gather the day's refuse in the capital. Everything that the big city has thrown away, everything it has lost, everything it has scorned, everything it has crushed underfoot he catalogues and collects. He collates the annals of intemperance, the capharnaum of waste. He sorts



*things out and selects judiciously; he collects, like a miser guarding a treasure, refuse which will assume the shape of useful or gratifying objects between the jaws of the goddess of Industry.*²⁾

Carron's judicious salvaging of the humble and discontinued moped gestures toward two exemplars of the refused: an object lost both to the vagaries of fashion and to an economy geared to higher profits as well as a marginalized population bereft of the utilitarian objects that participate in the daily acts that add to subsistence (i.e., a cheap ride to work).

If the act of salvaging as an aesthetic act has its roots in the nineteenth century, a concerted interest in the restoration and protection of cultural patrimony dates from the same period. With the founding of the Society for the Protection of Ancient Buildings in 1877, the polymath William Morris ecumenically articulated the range of objects qualified for preservation. He wrote, "If, for the rest, it be asked us to specify what kind of amount of art, style, or other interest in a building, makes it worth protecting, we answer, anything which can be looked on as artistic, picturesque, historical, antique, or substantial: any work, in short, over which educated, artistic people would think it worthwhile to argue at all." But is it worth arguing over the Piaggio Ciao? Or is it the connotative significance of this discontinued vehicle, used by the working poor, kids, and drunks, that makes it worthy of restoration and historical reflection? But perhaps salvaging and restoration are just the aesthetic counter-reaction to that much older activity of destruction that plagues history and modernism alike.

The familiar narrative about Carron's art grounds it in "Swissness." His reproductions and reconstructions of vernacular items such as architectural details, religious imagery, public statues, and tourist tchotchkes from the canton of Valais where he was born and continues to live have been regarded as equally critical, cynical, and comical in their take on the visual culture of national idioms and identities. I would contend that looking at the Piaggio Ciao through the snow globe of Swissness permits us to see it, like the Italian name itself, as both a greeting to Carron's familiar themes and a goodbye to a formal and appropriative agenda that has dominated his work. In interviews, and often repeated in the literature about his work, the artist points to the construction of a Swiss national identity in a turbulent nineteenth century through objects and images that evoked a shared, pastoral idyll—the "Heidi Land" aesthetic—and that subsequently trumped parochial and provincial (and political) differences.³⁾ His previous practice has sought to reveal the speciousness of these claims to authenticity by reproducing those very signs of Swissness in contradictory materials (the typical carved wooden bear remade in resin) and absurd exaggeration (the countryside cross now at a height of forty feet and plopped in front of Art Basel's main venue).

Nothing about the Piaggio Ciao, however, necessarily reads as Swiss or connotes Switzerland. True, the mopeds can be found in Carron's canton, yet they can also be spotted in Calcutta, Karachi, Cleveland, or Caracas. But what if Carron's sculptural activity of restoring has itself become the culturally freighted and symbolically loaded process? What if, at least for this series of moped sculptures, he has traded the iconography of Switzerland for an act—to restore—that has its own Swiss mythology, lore, history, and claims of authenticity? Along with the anonymous figure of the ragpicker that haunts modernism, it is the Romantic notion of the consumptive—the dreamy, otherworldly, and delicate figure ravaged by tuber-

VALENTIN CARRON, *UNTITLED*, 2009, wood, steel, paint, 433 1/8 x 247 1/4 x 43 1/4" (sculpture), 43 1/4 x 247 1/4 x 247 1/4" (base) / OHNE TITEL, Eichen- und Tannenholz, verzinkter Stahl, Farbe, 1100 x 628 x 110 cm (Skulptur), 110 x 628 x 628 cm (Sockel).

VALENTIN CARRON, CIAO N° 6, 2013,
Piaggio Ciao restored, 41 $\frac{3}{8}$ x 63 x 25 $\frac{1}{4}$ "/
Restaurierter Piaggio Ciao, 105 x 160 x 64 cm.



culosis—that wheezes and limps from the nineteenth into the twentieth century. In books such as Thomas Mann's *The Magic Mountain* and in reports from patients like Robert Louis Stevenson, the tortures of tuberculosis are countered by the restorative powers (or at least attempts) found in Switzerland: the sanatorium, the milk cure, rest and elusive recuperation, the altitude and dry air of the Alps once thought ideal to return the consumptive to health.

By adopting “to restore” as a Swiss act that also has a sculptural equivalent (an elegant elaboration of Richard Serra's *Verb List* of 1967–68), Carron escapes direct recourse to a known image or object familiar to a consumer of Swiss culture. In so doing, he is able to extend a discourse about national representation that is endemic to his practice without reproducing the critiqued thing itself. Emphasizing the activity of restoration also permits him to engage in the very processes of transformation—the processes of sanitization—that generally attend the passage of an innocent object into a coded and static cultural signifier.

Indeed, it is possible to see the act as double-headed if not Janus-faced. Restoration can be seen simultaneously as the generous and precarious act that endows the compromised object with the functionality to endure and as the obfuscating mechanics that efface wear and deny histories of use. That is, Carron's work on the Ciao reveals any concept of restoration as a cohesive cultural value to be as conflicted and constructed as any cultural sign. In the popular conception of the Swiss sanatorium, it is generally the foreigner who comes to find the cure that already resides there in that preternaturally healthy place. Thus, the Ciao, product of Italy, *comes to Switzerland and is healed*. If the newly pristine machine conjures the dream-state of a national idyll, it is one where that which could harm always comes from outside and that which heals is already within. The phobic object of the nation-state—the immigrant, the foreigner—is now shrouded in Swissness.

For this reason, the taking of the Ciao as the object for Carron's act of restoration is far from a neutral selection. Made in Italy, wealthy Switzerland's poorest direct neighbor, with whom it shares its longest border, the Ciao is not only a product of international trade and the cheapest vehicle available for the least affluent Swiss; it can also be imagined as an economic refugee. A humble object, the Ciao not only stands in for the death of Italian industry⁴⁾ but emblemizes a period of economic cataclysm in Europe that has caused some rich countries, including Switzerland, to engage in isolationist acts. During the week that the Venice Biennale opened, it was reported that Switzerland, for the first time, had applied its European Union immigration quotas, a "safeguard clause" included in the 1999 "Agreement on the Free Movement of Persons" between the Swiss Confederation and the EU, whereby right of entry, residence, and access to paid work is afforded to European and Swiss nationals alike. Immigration is blamed for Switzerland's tepid 0.6% economic growth in the year's first quarter (compared to 1.1% in 2012) as well as an overheated real-estate market. It would seem that any ill is the immigrant's fault.

In this context, the Ciao becomes the symbol of the economic troubles that surround and threaten to suffocate Switzerland. But that hardy vehicle, with its fifty-cc engine and maximum speed of thirty miles per hour, is also a reminder of the precarious position of the rider who trembles along on the shoulder of the road. He sits in our rearview mirror, as if immobile. As fortuitates, we leave him in the dust.

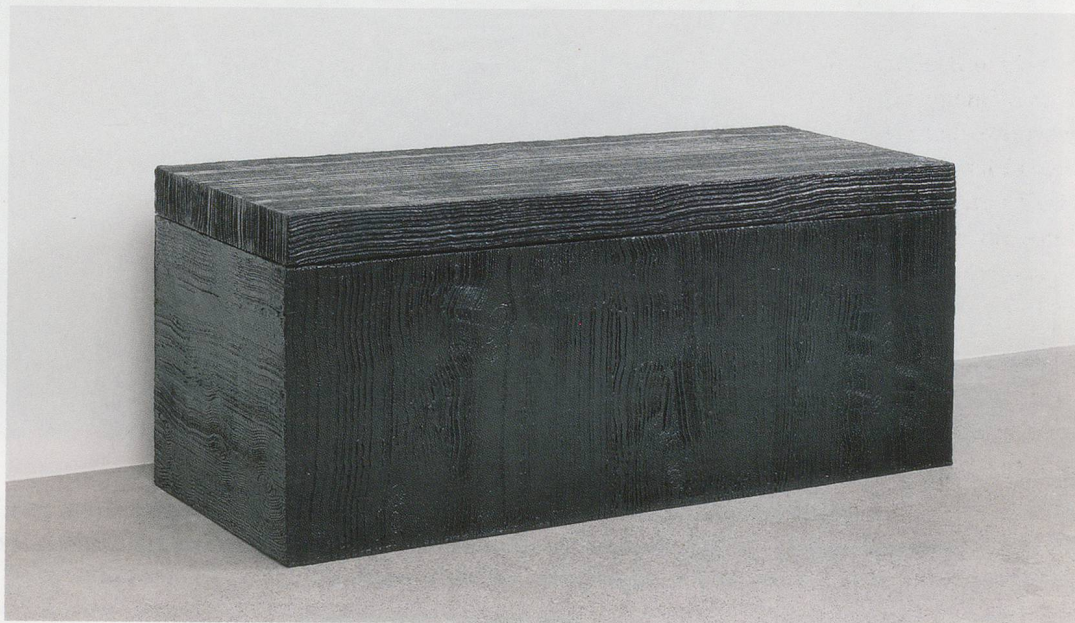
1) Carron, quoted in Aoife Rosenmeyer, "Valentin Carron in the Studio" in *Art in America*, March 2013, p. 137.

2) Charles Baudelaire, "On Wine and Hashish" in *Artificial Paradises* (ed. and trans. Stacy Diamond), New York: Citadel Press, p. 7.

3) Carron, quoted in Fabrice Stroun, *Valentin Carron* (Zurich: Pro Helvetia, 2004), n.p.

4) See Rosenmeyer, "Valentin Carron in the Studio," p. 137, where Carron suggests this.

VALENTIN CARRON, COFFRE (CHEST), 2009, Styrofoam, fiberglass, resin, acrylic paint, hinges, 28 3/8 x 66 1/2 x 27 1/8" / KISTE, Styropor, Fiberglas, Kunstharz, Acrylfarbe, Scharniere, 72 x 169 x 169 cm.





VALENTIN CARRON, *PORTRAIT DU VIEUX ZAZOU (PORTRAIT OF THE OLD ZAZOU)*, 2009,
Tiflex on tarpaulin, galvanized steel tubing, black paint, 18 1/8 x 12 5/8 x 1" / PORTRAIT DES ALTEN ZAZOU,
Tiflex auf Plane, galvanisierte Stahlröhren, schwarze Farbe, 46 x 32 x 2,5 cm.

(PHOTO: STEFAN ALTENBURGER)



VALENTIN CARRON, *LES CAPTIVES (THE PRISONERS)*, 2007,
Tiflex on tarpaulin, copper pipe, wire strap, 31 1/8 x 28 3/8 x 3/4" /
DIE GEFANGENEN, Tiflex auf Plane, Kupferröhren, Kabelbinder, 79 x 72 x 2 cm.
(PHOTO: STEFAN ALTENBURGER)

*Vielleicht lächeln Sie mir zu. Anhalten könnt' ich dafür nicht:
meine Sache ist die Peripherie.*

– Emily Dickinson, Brief an T. W. Higginson, Juli 1862

DAVID BRESLIN

*Wie sehr Emily Dickinson irrte! Die Hoffnung ist nicht «das Ding mit Federn».
Das Ding mit Federn ist, wie sich herausstellt, mein Neffe. Ich muss mit ihm zu
einem Spezialisten in Zürich.*

– Woody Allen, *Ohne Leit kein Freud*

Valentin Carrons *Akt der Wiederherstellung*

Valentin Carrons restauriertes Moped nahm gerade ein Sonnenbad, als ich es zum ersten Mal im Schweizer Pavillon in Venedig sah. Sein üppig geformter, dunkelblauer Körper – der Farbton etwas tiefer als das Azurblau des Ornaments vorne – saugte gierig das Licht ein, während das Chrom der Radkappen dieses in blendenden kleinen Lichtexplosionen zurückwarf. Gestützt auf seinen Ständer, nach wie vor so reglos wie der abgetakelte Patient, den Carron gerettet hatte, erholte die Piaggio Ciao sich auf eigene Faust, unter freiem Himmel im eingefriedeten Garten, wo sie stumm Besucher empfing. Als ich am nächsten Tag die Biennale erneut besuchte, regnete es und jemand hatte die Ciao unter eine Abdachung geschoben, um sie trocken zu halten. Das Blau wirkte nun stumpf und das Metall eher wie Granit. Hatte der Patient am Tag zuvor noch so ausgesehen, als sei er in Remission, so schlichen sich jetzt Rückfall und Rezidiv – die Rostgefahr in jener feuchten, salzhaltigen Luft – ins Bild.

Die Ciao war die billigste der Motorroller-Baureihen des Herstellers Piaggio, unter denen die stilvolle Vespa die luxuriöseste und modischste ist. Die Ciao ist im Grunde ein motorisiertes Fahrrad und reines Zweckmoped, wobei Carron sogar so weit geht, sie als das «bevorzugte Mofa für Jugendliche und des Führerscheins entledigte Säufer – ein Fahrzeug der Randständigkeit» zu beschreiben.¹⁾ Aber im Jahr 2006 stellte Piaggio nach fast vierzig Jahren ihre Fabrikation ein. Die hochglanzpolierte Ciao, die Carron präsentiert, registriert man

DAVID BRESLIN is associate director of the Research and Academic Program at the Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Massachusetts, as well as the Clark's associate curator of contemporary programs.

VALENTIN CARRON, *BLIND BEAR*, 2000, polystyrene, fiberglass, acrylic resin, paint, 129 $\frac{7}{8}$ " diameter of base 35 $\frac{1}{2}$ " / *BLINDER BÄR*, Polystyrol, Fiberglas, Kunstharz, Farbe, 330 cm, Durchmesser Sockel 90 cm.



zunächst als alltägliches Readymade, das einst bescheidene Objekt, verwandelt durch den Kauf, den Transport und nun die Installation innerhalb der widerhallenden Gartenmauern. Doch das, womit Carron zu dieser Jahrhundertfeier von Duchamps Fahrrad-Rad aufwartet, ist nicht das begleitende Readymade zu jener berühmten Hocker-und-Rad-Kombination und auch nicht wie die hermetisch versiegelten, nagelneuen Staubsauger, die Jeff Koons Anfang der 1980er-Jahre auszustellen begann. Stattdessen bietet Carron uns das Instandgesetzte dar: das Erbärmliche, Verlassene, Veräusserte oder Ungewollte, das wieder aufgepöppelt und in annähernd den Zustand versetzt wurde, in dem es sich befunden hätte, wäre es sorgfältig gepflegt (oder überhaupt nie gebraucht) worden.



VALENTIN CARRON, *L'INTOLÉRANCE (INTOLERANCE)*, 2009, polystyrene, fiberglass, resin, acrylic, $26 \frac{3}{4} \times 55 \frac{1}{2} \times 6 \frac{7}{8}$ " / *DIE INTOLERANZ*, Polystyrol, Fiberglas, Harz, Acrylfarbe, 68 x 92 x 17,5 cm.



VALENTIN CARRON, *LE MÉPRIS (CONTEMPT)*, 2009, polystyrene, fiberglass, resin, acrylic, $26 \frac{3}{4} \times 55 \frac{1}{2} \times 6 \frac{7}{8}$ " / *DIE VERACHTUNG*, Polystyrol, Fiberglas, Harz, Acrylfarbe, 68 x 92 x 17,5 cm.

Ein Schritt geht allerdings dem Akt der Wiederherstellung – einer an das zeitgenössische bildhauerische (und kulturelle) Ethos des Recyclens angelehnten sowie verschiedenen Appropriationstheorien verpflichteten Tätigkeit – voran, und das ist die Arbeit der Rettung. Der Topos der Rettung und des Geretteten ist älter als das Duchampsche Readymade und das surrealistische *objet trouvé* und rührt an die tiefsten Wurzeln der Moderne. Im Zuge der rasanten Zunahme von Finanzkapital, Urbanisierung und Industrialisierung im Europa des neunzehnten Jahrhunderts wimmelten die frisch verwandelten Städte nur so von verworfenen Dingen und Trümmern der Orte von einst. Im Verworfenen sahen Schriftsteller wie Charles Baudelaire und später Walter Benjamin etwas, was untrennbar mit dem Neuen der aufkeimenden Konsumkultur verbunden war. Betrachten wir zum Beispiel Baudelaires Schilderung der Arbeit des Lumpensammlers im Paris von Georges-Eugène Haussmann:

Hier ist der Mann, der die Aufgabe hat, die Abfälle eines Grossstadttages zu sammeln. Der alles, was die grosse Stadt fortgeworfen hat, alles, was sie verloren hat, alles, was sie verachtet, alles, was sie zerschlagen hat, verzeichnen und sammeln wird. Er liest in den Archiven des Lasters nach, im Auswurf Sodoms. Er trifft eine kluge Auswahl; wie der Geistige den Schatz, sammelt er den Schmutz auf, der durch die Gottheit der Industrie wiedergekaut, wieder zu brauchbaren oder Luxusgegenständen wird.²⁾

Carrons kluge Rettung des ärmlichen und aufgegebenen Mofas verweist auf zwei Grundmuster des Verworfenen: ein Objekt, das sowohl den Launen der Mode als auch einer auf immer höhere Profite ausgerichteten Wirtschaft entzogen ist; beziehungsweise auf eine randständige Bevölkerung, der die Gegenstände zur täglichen Bestreitung des Lebensunterhalts (mit anderen Worten, einer billigen Fahrt zur Arbeit) entzogen sind.

Hat der Akt der Rettung als ästhetischer Akt seine Wurzeln im neunzehnten Jahrhundert, so geht das konzertierte Interesse an der Wiederherstellung und Bewahrung kulturellen Erbes auf die gleiche Zeit zurück. Mit der Gründung der Society for the Protection of Ancient Buildings im Jahr 1877 umriss der vielseitig gebildete William Morris grosszügig das Spektrum jener Objekte, die für den Denkmalschutz infrage kamen. «Würden wir im Übrigen gebeten, näher zu bestimmen, welches Mass an Kunst, Stil oder sonstiger Bedeutung an einem Bauwerk dieses schützenswert mache, so würden wir sagen: alles, was als künstlerisch,

malerisch, historisch, antik oder bedeutend betrachtet werden kann, kurzum, jedes Werk über das zu streiten gebildete, künstlerische Personen überhaupt lohnenswert finden.» Doch lohnt es sich, über die Piaggio Ciao zu streiten? Oder ist dieses aufgegeben, von Erwerbsarmen, Kindern und Säufern benutzte Gefährt aufgrund seiner konnotativen Bedeutung der Wiederherstellung und historischen Reflexion würdig? Vielleicht ist Rettung und Instandsetzung aber einfach nur die ästhetische Gegenreaktion zu jenem wesentlich älteren Akt der Zerstörung, der die Geschichte ebenso wie die Moderne heimsucht.

Darstellungen von Carrons Kunst verankern diese üblicherweise in der sogenannten «Swissness». Seine Nachbildungen und Rekonstruktionen traditioneller Elemente wie architektonischer Details, religiöser Bildmotive, öffentlicher Standbilder und touristischer Nippes aus dem Kanton Wallis, wo er geboren wurde und bis heute lebt, sind als gleichermassen kritisch, zynisch und komisch in ihrer Einstellung zur Bildkultur nationaler Ausdrucksweisen und Identitäten angesehen worden. Ich würde behaupten, dass die Betrachtung der Piaggio Ciao durch die Schneekugel der «Swissness» es uns erlaubt, sie – ebenso wie den italienischen Namen per se – als Reverenz an die vertrauten Themen Carrons und als Verabschiedung von einem formalen, appropriativen Programm zu betrachten, das sein Werk bisher dominiert hat. In Gesprächen – und in der Literatur zu seinem Werk vielfach aufgegriffen – verweist der Künstler auf die Konstruktion einer nationalen Schweizer Identität in einem turbulenten 19. Jahrhundert anhand von Objekten und Bildern, die eine gemeinsame ländliche Idylle – die Heidiland-Ästhetik – beschworen und anschliessend über örtliche und provinzielle (wie auch politische) Unterschiede triumphierten.³⁾ In seiner bisherigen künstlerischen Praxis hatte er versucht, die Wahnhaftigkeit jener Ansprüche auf Authentizität aufzuzeigen, indem er ebensolche Zeichen der «Swissness» in widersprüchlichen Materialien oder absurd vergrössert nachbildete (der typische geschnitzte Holzbär neu aufgelegt in Kunstharz; das ländliche Kreuz nunmehr über 12 Meter hoch und aufgerichtet vor der Basler Messehalle, dem Schauplatz der Art Basel).

Nichts an der Piaggio Ciao ist unbedingt schweizerisch oder deutet auch nur mittelbar auf die Schweiz hin. Gewiss, den Mofas begegnet man in Carrons Kanton, man sieht sie aber auch in Kalkutta, Karatschi, Cleveland oder Caracas. Was aber, wenn Carrons bildhauerische Arbeit des Wiederherstellens nunmehr selbst der kulturell befrachtete und symbolisch aufgeladene Prozess ist? Was, wenn er zumindest bei dieser Serie der Motorroller-Plastiken die Ikonographie der Schweiz für einen Akt – das Restaurieren – eingetauscht hat, der wiederum eine eigene Schweizer Mythologie, Überlieferungen, Geschichte und Authentizitätsansprüche hat? Neben der anonymen, die Moderne durchgeisternden Gestalt des Lumpensammlers humpelt das romantische Bild vom Schwindsüchtigen – der verträumten, jenseitigen, schwächlichen, von der Tuberkulose schwer gezeichneten Figur – keuchend vom neunzehnten ins zwanzigste Jahrhundert. In Romanen wie Thomas Manns *Zauberberg* und in Berichten von Patienten wie Robert Louis Stevenson sind es die in der Schweiz zu findenden Heilkräfte (oder zumindest Heilversuche), die den Folterqualen der Tuberkulose entgegenwirken: das Sanatorium, die Milchkur, Ruhe und eine nicht leicht zu erzielende Erholung, die Höhe und trockene Luft der Alpen, die einst als ideal für eine Gesundung des Schwindsüchtigen galten.

Indem er sich das «Wiederherstellen» als einen schweizerischen Akt zu Eigen macht, der zudem eine bildhauerische Entsprechung hat (eine elegante Weiterschreibung von Richard Serras *Verb List* aus den Jahren 1967/68), vermeidet Carron den unmittelbaren Rückgriff auf ein für Konsumenten Schweizer Kultur vertrautes Motiv oder Objekt. Dabei gelingt es ihm, einen für seine Praxis typischen Diskurs zu nationaler Darstellung weiterzuentwickeln, ohne

die kritisierte Sache selbst zu reproduzieren. Die Betonung der Handlung des Wiederherstellens erlaubt es ihm zudem, sich genau mit jenen Prozessen der Verwandlung – der Sanitisierung – zu beschäftigen, die sich gemeinhin mit dem Übergang eines unschuldigen Objektes in einen verschlüsselten und statischen kulturellen Signifikanten verbinden.

Es ist tatsächlich möglich, den Akt als doppelgesichtig, ja, janusköpfig zu betrachten. Im Restaurieren kann man sowohl den grosszügigen und heiklen Akt sehen, der dem gefährdeten Gegenstand die Funktionalität verleiht, um zu überdauern, als auch die verschleiernde Mechanikerarbeit, die Verschleiss kaschiert und Nutzungsgeschichte verleugnet. Das heisst, Carrons Arbeit an der Ciao macht deutlich, dass jedweder Begriff der Wiederherstellung als ein in sich geschlossener kultureller Wert genauso widersprüchlich und konstruiert ist wie jedes andere kulturelle Zeichen. Nach der landläufigen Vorstellung vom Schweizer Sanatorium ist es in der Regel der Ausländer, der kommt und jene Heilung findet, die an diesem übernatürlich heilkräftigen Ort bereits vorhanden ist. Und so kommt eben auch die Ciao, ein Produkt Italiens, in die Schweiz und wird geheilt. Sofern die von Neuem makellose Maschine den Traumzustand einer nationalen Idylle beschwört, ist dies einer, bei dem alles möglicherweise Gefährdende immer von aussen kommt und das Heilende bereits im Innern liegt. Das Angstobjekt des Nationalstaates – der Zuwanderer, der Ausländer – ist nunmehr in «Swissness» eingehüllt.

Aus diesem Grund ist die Wahl der Ciao als Gegenstand für den Carron'schen Akt der Wiederherstellung alles andere als bedeutungsneutral. Hergestellt in Italien, dem ärmsten der unmittelbaren Nachbarländer der reichen Schweiz, mit dem sie den längsten gemeinsamen Grenzabschnitt teilt, ist die Ciao nicht nur ein Produkt des internationalen Handels und das billigste Fahrzeug, das den weniger wohlhabenden Schweizern zur Verfügung steht; man kann sie sich auch als Wirtschaftsflüchtling vorstellen. Denn die bescheidene Ciao steht stellvertretend für den Tod der italienischen Industrie⁴⁾ und ist zugleich Sinnbild einer Zeit der Wirtschaftskatastrophe in Europa, die einige reiche Länder, darunter die Schweiz, zu isolationistischem Verhalten veranlasst hat. In der gleichen Woche, in der die Biennale von Venedig eröffnet wurde, kam die Meldung, dass die Schweiz zum ersten Mal Zuwandererquoten für acht EU-Mitgliedsstaaten auf der Grundlage der 1999 in das Freizügigkeitsabkommen mit der Europäischen Union aufgenommenen sogenannten «Ventilklausel» eingeführt hatte, ein Abkommen, das europäischen und Schweizer Staatsbürgern gleichermassen das Recht gewähren sollte, Arbeitsplatz und Wohnsitz innerhalb der Staatsgebiete der Vertragsparteien frei zu wählen. Die Zuwanderung wird für das laue Wirtschaftswachstum der Schweiz im ersten Quartal des Jahres (0,6% im Vergleich zu 1,1% im Vorjahr) sowie für einen überhitzten Immobilienmarkt verantwortlich gemacht. Jedweder Missstand, so scheint es, ist die Schuld der Zuwanderer.

Vor diesem Hintergrund wird die Ciao zum Symbol der wirtschaftlichen Probleme, die die Schweiz umgeben und zu ersticken drohen. Jenes zählebige Fahrzeug mit seinen 50 cc Hubraum und seinen 45 km/h Höchstgeschwindigkeit erinnert allerdings zugleich an die prekäre Lage des Fahrers, der am äussersten Rand der Strasse dahinstottert. In unserem Rückspiegel sitzt er wie reglos da, während wir Glückliche ihn im Staub zurücklassen.

(Übersetzung: Bram Opstelten)

1) Carron zit. bei Aoife Rosenmeyer, «Valentin Carron in the Studio», in *Art in America*, März 2013, S. 137.

2) Charles Baudelaire, *Die künstlichen Paradiese*, München 1925, Kap. 8.

3) Carron zit. bei Fabrice Stroun, *Valentin Carron*, Zürich, Pro Helvetia, 2004, o.S.

4) Siehe Rosenmeyer, «Valentin Carron in the Studio», S. 137, wo Carron darauf hinwies.



VALENTIN CARRON, OROLOGIO III (CLOCK III), 2008, Styrofoam, gauze, wood, plaster, clock mechanism, aluminum, emulsion paint, $102\frac{3}{8} \times 82\frac{5}{8} \times 7\frac{7}{8}$ / UHR III, Styropor, Gaze, Holz, Gips, Uhrwerk, Aluminium, Dispersion, 260 x 210 x 20 cm. (PHOTO: STEFAN ALTENBURGER)

LIONEL BOVIER

ON THE PLASTIC SITUATIONS OF VALENTIN CARRON

A wall painted to create a grayish, roughcast effect; a bear made of polyurethane resin, but looking as though made of chopped wood; a series of modernist sculptures of the kind that might adorn a roundabout or a public square in a European country, but whose preferred materials (marble, metal, concrete) are all “translated” into painted resin; a Piaggio-brand moped (of the Ciao series) restored to mint condition: Each of these objects, brought to life by Swiss artist Valentin Carron, belongs, to a greater or lesser degree, to the category of imitation—or, in French, *simili*. The object may be something that pretends to be something else (a simulation), or it may take the place of something else (a surrogate), or it may degrade or transform the original in a manner that can be deemed, according to a predetermined ideological schema, a loss (a substitute).

Carron’s work has often been seen as presenting a dichotomy between true and false, original and copy, authentic and kitsch (in the etymological sense of the term as reductive transformation), and many critics—myself included—have viewed the artist’s body

of work as a form of appropriation.¹⁾ Something is lacking, however, in this interpretation. One might well wonder what the work of Pierre Menard—Jorge Luis Borges’s fictional character, who has served as a conceptual fulcrum for the practice of artists such as Sherrie Levine—would have been like if he had instead attempted to write a faux *Don Quixote*.²⁾

The appropriation argument assumes that displacement alone (from context, nature, or author) suffices to grant the appropriated object a new meaning. In this way, to rewrite a historically situated text (or rephotograph an image) in a “foreign” language (that of another era or of someone else) and re-present it (as one’s own) modifies its meaning, and renders it irremediably *other*. As correct as this reasoning may seem, it presupposes an origin (of the text or the image) and a context of re-presentation (this gallery or that museum today) that are immutable, as though neutralized by digging into the delta of meaning. Of course, this is more of a laboratory situation than an empirical observation.

When Michelangelo Antonioni’s films *L’avventura* and *L’eclisse* premiered in the early 1960s, polemical debates broke out in the press as to their quality. The films were described as “observations stripped of af-

LIONEL BOVIER is an art historian and curator. In 2004, he founded the publishing house JRP|Ringier in Zurich, which he directs to this day.



VALENTIN CARRON, *exhibition view Kunsthalle Zürich, 2007 / Ausstellungsansicht.*

(PHOTO: A. BURGER)

fect” and were reproached for simply presenting a person’s disappearance or a couple’s separation without dealing with the psychological repercussions. In place of the afterward of drama, the characters seem to exist in a time-out.

In his analysis of Antonioni’s method of presentation, Gilles Deleuze argued that the filmmaker replaced traditional drama with “pure optical drama.”³⁾ The philosopher contested the cliché of Italian Neorealism as passive, explaining that it is a cinema of the “seer” rather than the agent. If the films of Antonioni can be “too much, too beautiful, or too unjust,” this is a reflection of modern society itself, which overwhelms our ability to act. We are continually placed in “optical and aural situations” where our “sensory-motor chains break ... and get jammed.” In

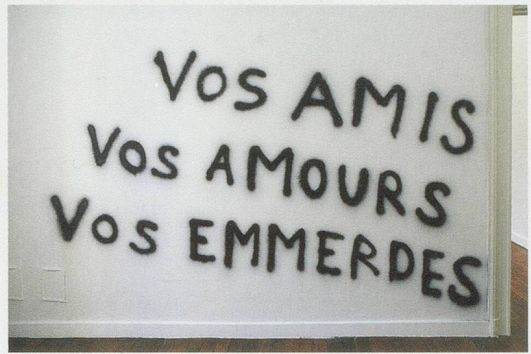
place of the “movement-image”—the cause-and-effect schema of classic cinema—Antonioni introduces the “time-image,” whereby the viewer is projected “inside time itself.”

Valentin Carron’s *SWEET REVOLUTION* (2002) can be described as a stack of three shapes made of faux concrete: a cube balances atop a sphere, which sits on a polyhedron. The sculpture’s elementary geometry, dimensions (six and a half feet high, two and a half feet wide), and apparent material suggest the work of an artist of the mid-twentieth century, but one who practices neither symbolic representation (as in classical sculpture, where every element would imply a relationship with the world) nor radical abstraction (as in, for example, Tony Smith’s 1962 *DIE*). In the



VALENTIN CARRON, SWEET REVOLUTION, 2002, polystyrene, fiberglass, resin, acrylic, popper bottles, $78 \frac{3}{4} \times 31 \frac{1}{2} \times 31 \frac{1}{2}$ " /
SÜSSE REVOLUTION, Polystyrol, Fiberglas, Kunstharz, Acryl, Popperflaschen, 200 x 80 x 80 cm.

VALENTIN CARRON, *UNTITLED*, 2005,
 wall painting, 70 ⁷/₈ x 110 ¹/₄" /
 OHNE TITEL, Wandmalerei, 180 x 280 cm.



end, the work is thrust into the realm of decoration and fails at being an object as well as being a monument.⁴⁾ The imitation concrete seems appropriate for an urban location, chosen to resist wear rather than being an aesthetic decision. One could attribute it to a follower of Max Bill, for example, but one can be more or less certain that, in a typical setting, the sculpture would be topped off with a jet of water to serve as a fountain in a small public square, in some provincial town characterized by a certain “modernity”—the International Style that spread after the early modernist experimentations, a commodification much like today’s contemporary art.

When the work is installed in an exhibition, five bottles of poppers are laid on its base—evidence of a cheap way to get stoned that was particularly common in the 1980s. Thus, Carron confronts gallery visitors with more than just a copy or an expropriation of a pre-existing sculpture: The form condenses the observation of such sculptures and their uses. We can imagine a group of more or less idle youths on a Saturday night in a small town that provides little stimulation. They lean their skateboards against one of the lower edges of the sculpture and pull out their little vials of poppers, which they sniff haltingly, between laughter and casual conversation. Perhaps the summer warmth makes them want to stay outside a little longer; perhaps this is only a stop on the way to other nocturnal forays. They probably no longer even notice this monument in the middle of the small square where they are in the habit of gathering. The signs of a few closed stores illuminate and color this object to which they have become accustomed, which represents nothing in particular and spurs no “rebellion” in them.

It is this sort of “optical situation” that the artist offers us. In this sense, Carron’s art of imitation is

more a copy of a moment than an object, reinvesting appropriated forms with a sense of time and a narrative dimension. As a formal analogy, compare 2 SHOES (1992) by Sherrie Levine with Carron’s BERTRAND (2010). For Levine’s work, an edition produced by *Parkett*, the artist hired a manufacturer to make a pair of shoes like those she had found in a second-hand shop and sold in an American gallery at the start of her career.⁵⁾ BERTRAND, on the other hand, shows a partial view of legs adorned with a colored pair of socks with holes in them, cast in glass. While the American artist makes reference to the history of the readymade, Carron freezes an observation and delivers it to us like a time-image, a block of time and sensations we can dive into, without drama or explanation—but whose effects we could never really feel if we limited ourselves to seeing in it nothing more than the contours of a re-presentation.

(Translation: Stephen Sartarelli)

1) Lionel Bovier, *Across/Art/Suisse/1975–2000* (Milan/Paris: Skira/Le Seuil, 2001).

2) See Jorge Luis Borges, “Pierre Menard, Author of the Quixote” in *Borges, A Reader* (New York: Dutton, 1981).

3) All quotes in this paragraph are from Gilles Deleuze, *Cinéma*, ed. by Claire Parnet and Richard Pinhas, 6 CDs (Paris: Gallimard, 2006).

4) See Tony Smith’s famous comments, cited by Robert Morris in “Notes on Sculpture, Part 2,” *Artforum* (October 1966); reprinted in Gregory Battcock, ed., *Minimal Art: A Critical Anthology* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1995), pp. 229–30.

5) In 1977, Levine presented “2 shoes for \$2” at 3 Mercer Street Store in New York.



VALENTIN CARRON, "Pergola: Monstreur," exhibition view Palais de Tokyo, Paris, 2010 / Ausstellungsansicht, (PHOTO: ANDRÉ MORIN)

LIONEL BOVIER

VALENTIN CARRONS PLASTISCHE SITUATIONEN

Eine Wand mit einer Bemalung, die wie grauer Putz wirkt; ein Bär aus Polyurethanharz, als wäre er mit der Axt aus Holz gehauen; eine Serie modernistisch anmutender Skulpturen von der Sorte, denen man in Europa im öffentlichen Raum und in Verkehrskreiseln begegnet, nur dass die dort bevorzugten Materialien (Marmor, Metall, Beton) durchwegs in Kunstharz mit Farbanstrich «übersetzt» sind; ein Motorroller der Marke Piaggio (aus der Serie «Ciao»), perfekt «wie neu» restauriert: All diese Objekte aus der Hand des Schweizer Künstlers Valentin Carron passen mehr oder minder «präzise» in eine Kategorie, die man mit «Simili» überschreiben könnte. Entweder handelt es sich um etwas, was vorgibt, etwas anderes zu sein (ein Simulakrum oder eine Simulation), oder das Objekt nimmt den Platz von etwas anderem ein (als Substitut oder Ersatz) oder aber es entstellt, degradiert oder verwandelt dieses andere auf eine Weise, die einem vorgegebenen ideologischen Raster entsprechend als Verlust zu beurteilen ist (als synthetischer Ersatz oder Surrogat).

Kein Wunder also, dass die Rezeption dieses Werkes sich in der Polarität zwischen echt und falsch,

Original und Kopie oder Authentischem und Kitsch (im etymologischen Sinn dieses Begriffs als «Verkitschung») verdingt. Und dass man im Werk des Künstlers insgesamt eine Form von Appropriationskunst zu erkennen glaubte. Ich habe mich seinerzeit selbst darin versucht. Dennoch muss dieser Ansatz zwangsläufig lückenhaft bleiben.¹⁾ Man kann sich tatsächlich fragen, wie das Werk von Pierre Menard aus sähe – jener fiktiven Figur von Jorge Luis Borges, die für Künstler wie Sherrie Levine zum konzeptuellen Dreh- und Angelpunkt wurde –, wenn er versucht hätte, ein «Simile» des *Don Quixote* zu schreiben.²⁾

Der appropriative Ansatz geht davon aus, dass allein die Verlagerung (des Kontexts, der Beschaffenheit, des Autors) genügt, um dem angeeigneten Objekt einen neuen Sinn zu verleihen. Also verändert das erneute Schreiben eines historisch eingebetteten Textes (oder das erneute Photographieren eines ebensolchen Bildes) in einer «fremden» Sprache sowie seine erneute Präsentation (als eigenes) seinen Sinn und macht ihn zu einem unabänderlich anderen. So zutreffend dies scheinen mag, bedeutet es jedoch auch, einen Ursprung (des Textes oder Bildes) und einen Kontext der Neupräsentation (hier und jetzt, diese Zeitschrift oder jenes Museum heute) vorauszusetzen, die unveränderlich sind, gleichsam

LIONEL BOVIER ist Kunsthistoriker und Kurator. Er leitet den 2004 von ihm gegründeten Verlag JRP|Ringier.



VALENTIN CARRON, exhibition view Kunsthalle Zürich, 2007 / Ausstellungsansicht.

(PHOTO: A. BURGER)

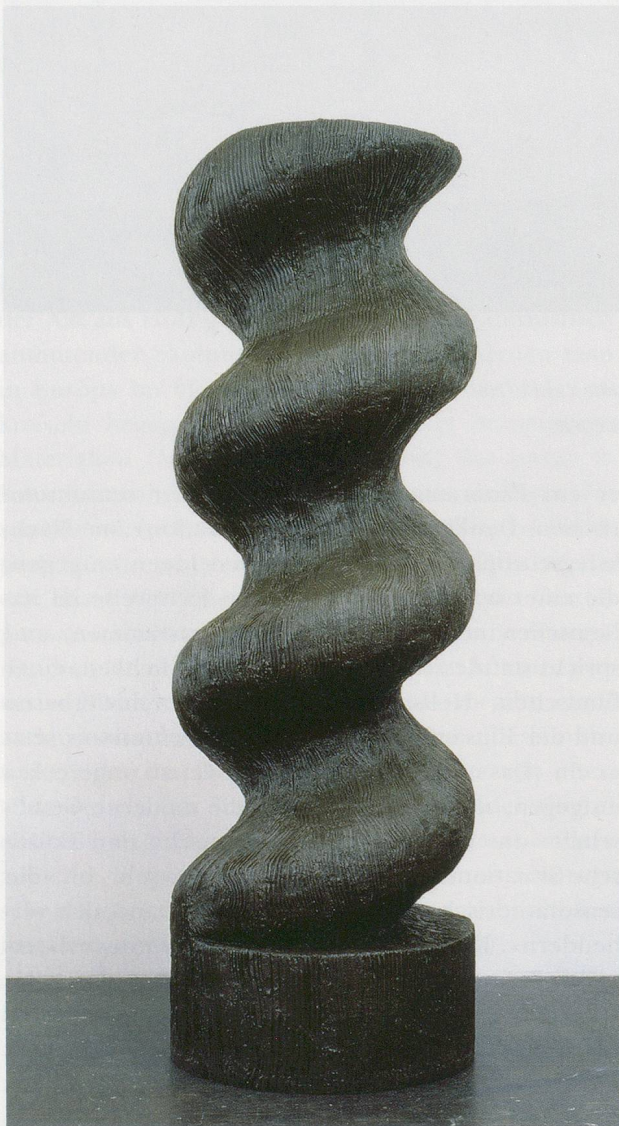
«neutralisiert» durch den Vorgang der Unterhöh-
lung des Bedeutungsdelas. Oder aber, es ist (und
bleibt) eher eine Arbeitshypothese, eher eine Ver-
suchsanordnung als eine empirische Feststellung.

Als zu Beginn der 1960er-Jahre die Filme *L'avventura*
und *L'eclisse* von Michelangelo Antonioni herauska-
men, entbrannte in der Presse eine Polemik über
deren «affektfreie Beobachtungshaltung». Man warf
ihnen vor, ein Verschwinden oder einen Bruch ein-
fach festzuhalten, ohne deren psychologische Auswir-
kungen auf die Figuren zu behandeln, die in ein «Da-
nach» gestürzt werden, das eher einer toten zeitlichen
Abfolge gleicht als einer dramatischen Entwicklung.

Gilles Deleuze griff in seinen Filmvorlesungen
an der Université Paris-VIII (1981–1983) diese «Me-
thode der Bestandesaufnahme bei Antonioni» er-
neut auf und meinte, sie ersetze das traditionelle
Drama durch ein rein optisches Drama. Und indem

er ein Panorama des Scheiterns aller sensomoto-
rischen Denkmuster (Aktion/Reaktion) im Nach-
kriegseuropa entwirft, tritt er den Ideen entgegen,
die einer traurigen oder passiven Sichtweise im ita-
lienischen neorealistischen Film entstammen, und
spricht stattdessen von einer Empfänglichkeit, einer
filmischen «Hellsicht». Dem Unkommunizierbaren
und der Einsamkeit in den Filmen Antonionis setzt
er ein «Das ist zu stark, zu schön oder zu ungerecht»
entgegen, als Bestätigung, dass die moderne Gesell-
schaft «uns unentwegt in rein optische und akusti-
sche Situationen versetzt», und zwar so sehr, bis «die
sensomotorischen Ketten reißen (...) und sich ver-
heddern». Und diese Errichtung einer neuen Herr-
schaft der «optischen Situationen» als Ersatz für die
Denkmuster von Ursache und Wirkung, die uns auf
ein indirektes Bild der Zeit verwiesen haben, lässt
uns in ein Zeit-Bild vorstossen, ja, «katapultiert uns
ins Innere der Zeit selbst».³⁾

VALENTIN CARRON, 3 JOURS POUR CONVAINCRE
(3 DAYS TO CONVINCE), 2008, Styrofoam, fiberglass, resin,
acrylic, 102 1/4", diameter 39 3/8" / 3 TAGE ZUM ÜBERZEUGEN,
Styropor, Fiberglas, Kunstharz, Acrylfarbe, 290 cm,
Durchmesser 100 cm.
(PHOTO: STEFAN ALTENBURGER)



SWEET REVOLUTION (2002) von Valentin Carron kann man als Polyeder bezeichnen, auf dem eine Kugel liegt und auf dieser wiederum ein Kubus, alles in Betonimitat. Die elementare Geometrie, auf der die Skulptur beruht, ihre Grösse – 200 × 80 × 80 cm – und das Material, aus dem sie zu bestehen scheint, lassen an einen Urheber aus der Mitte des 20. Jahrhunderts denken, dessen Praxis sich jedoch weder auf die symbolische Darstellung stützt (wie in der klassischen Bildhauerei, in der jedes Element für einen Bezug zur Welt stünde) noch auf die Radikalität der Abstraktion (im Gegensatz etwa zu Tony Smiths DIE, 1962); die scheinbare materielle Beschaffenheit deutet auf eine urbane Bestimmung, und zwar eher im Sinne einer simplen Abnutzungsresistenz denn als ästhetische Wahl. Letztlich spielt das Werk, das gewisse Leute als «missraten» einstufen würden, mit einem konstruktivistischen Vokabular, das es ins Dekorative abstürzen lässt, sodass es ihm nicht gelingt «weder Monument noch Objekt» zu sein.⁴⁾ Man könnte es zum Beispiel einem Max-Bill-Epigonen zuschreiben, aber man darf sicher sein, dass es seiner typischen Bestimmung nach alle Chancen hätte, zusätzlich noch mit einer Wasserfontäne auf der Spitze ausstaffiert zu werden, um auf einem kleinen Platz als Brunnen zu dienen, in irgend-einer Provinzstadt mit modernem Anstrich oder (echtem) Hang zu einer gewissen «Modernität» – die sich nach den modernen Experimenten in Luft aufgelöst hat, der «internationale Stil» – in dem Sinn, wie man heute von «zeitgenössischer Kunst» spricht.

Wenn das Werk in einer Ausstellung gezeigt wird, werden jeweils fünf Poppers-Fläschchen auf die Polyederbasis gestellt – Hinweise auf eine billige, besonders in den 80er-Jahren verbreitete Art, sich zu «berauschen». Valentin Carron konfrontiert uns also mit etwas anderem als einer blossen Kopie oder Appropriation einer bestehenden Skulptur: Es ist eine Form, die das Betrachten solcher Skulpturen und ihre Verwendung verdichtet. Man stellt sich unweigerlich eine Gruppe Halbwüchsiger vor, die am Freitag- oder Samstagabend in einer Kleinstadt herumhängen, die ihnen wenig Anregung bietet; sie haben ihre Skateboards an eine Sockelkante gelehnt und ihre Poppers-Fläschchen ausgepackt, die sie ruckartig unter Gelächter und zusammenhanglosen Äusserungen einatmen. Vielleicht treibt sie eine

gewisse sommerliche Lustlosigkeit dazu, im Freien zu bleiben, vielleicht handelt es sich auch nur um eine Etappe einer längeren nächtlichen Spritztour. Wahrscheinlich nehmen sie dieses «Monument» gar nicht mehr wahr, das in der Mitte des kleinen Platzes steht, auf dem sie sich jeweils treffen. Einige Schilder geschlossener Geschäfte leihen dem Objekt etwas Licht und Farbe; sie haben sich daran gewöhnt, es ist nichts Besonderes und löst keinen «Aufstand» aus.

Das ist so eine «optische Situation», die der Künstler uns zurückgibt. In diesem Sinn ist seine «Kunst des Simile» eher die Kopie eines Moments als die eines Objektes: Sie gibt den appropriierten Formen ihre Zeitlichkeit und eine narrative Dimension zurück.

Rein formal ist Sherrie Levines Werk TWO SHOES (Zwei Schuhe, Edition für *Parkett* 32, 1992) eine Kopie von Schuhen, die sie im Brockenhaus aufgestöbert und zu Beginn ihrer Karriere in einer amerikanischen Galerie verkauft hatte,⁵⁾ durchaus mit Valentin Carrons BERTRAND (2010) vergleichbar, wo Beinfragmente aus Glas in einem Paar löcherigen bunten Socken stecken. Doch während die Ameri-

kanerin trotz des scheinbar subjektiven Charakters ihres Motivs auf das Readymade anspielt und diese Anspielung in einer Spirale von Reproduktionen Gestalt annehmen lässt, friert Carron eine Beobachtung ein (was durch das «Umfeld» des Objekts noch unterstrichen wird) und bietet sie uns als Zeit-Bild dar, ein Ensemble aus Zeitlichkeit und Empfindungen, in das wir eintauchen, ganz undramatisch, ohne Erklärung – dessen Wirkung wir aber nicht wahrhaft spüren können, wenn wir uns darauf versteifen, nur die Konturen der Re-Präsentation zu sehen.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Lionel Bovier, *Across / Art/Suisse/1975–2000*, Skira/Le Seuil, Mailand/Paris 2001.

2) Jorge Luis Borges, «Pierre Menard, Autor des Quijote», in *Sämtliche Erzählungen*, Carl Hanser Verlag, München 1970.

3) Gilles Deleuze, *Cinéma*, hrsg. von Claire Parnet und Richard Pinhas, 6 CDs, Gallimard, Paris 2006.

4) Cf. Tony Smith in Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art: A Critical Anthology*, University of California Press, Berkeley und Los Angeles, 1995 (1968), S. 16.

5) 1977 zeigte Levine «2 shoes for \$2» bei 3 Mercer Street Store in New York.

VALENTIN CARRON, exhibition view Kunsthalle Zürich, 2007 / Ausstellungsansicht.

(PHOTO: A. BURGER)



EDITION FOR PARKETT 93

VALENTIN CARRON

BELL, 2013

Bronze cast, wood, diameter $6\frac{1}{2} \times 2\frac{3}{4}$ ",
fabricated by Kunstbetrieb AG, Münchenstein, Switzerland.
Ed. 35/XX, signed and numbered certificate.

Bronzeguss, schwarz patiniert, Holz,
Durchmesser 16×7 cm.
Produziert bei Kunstbetrieb AG, Münchenstein, Schweiz.
Auflage 35/XX, signiertes und nummeriertes Zertifikat.





Frances Stark



Text after Text

Oh, those judgments, the bottomless pit of people's judgments and opinions about your wisdom, feelings, and character, about all the details of your personality—it's a pit that opens up before the daredevil who drapes his thoughts in print and lets them loose on paper, oh, printed paper, paper, paper!

—Witold Gombrowicz, *Ferdydurke* (1937)

ALEX KITNICK

A woman is standing on an office chair, reaching up as if trying to grab something high on a shelf. Just standing there is a bit of a high-wire act; the chair has a wheel beneath each leg. It must be hard for her to keep still, hard not to fall off and break her neck. What's more, the woman is holding a level, making balance crucial. She's trying to get things straight. The things she's trying to get straight, though, are not bookshelves or paintings—things hard and graspable—but words, elusive and immaterial. The woman and the words are pasted up on a big sheet of paper. One might say that she is standing in the textual field, the space of writing, which is here rendered in Chicago font.

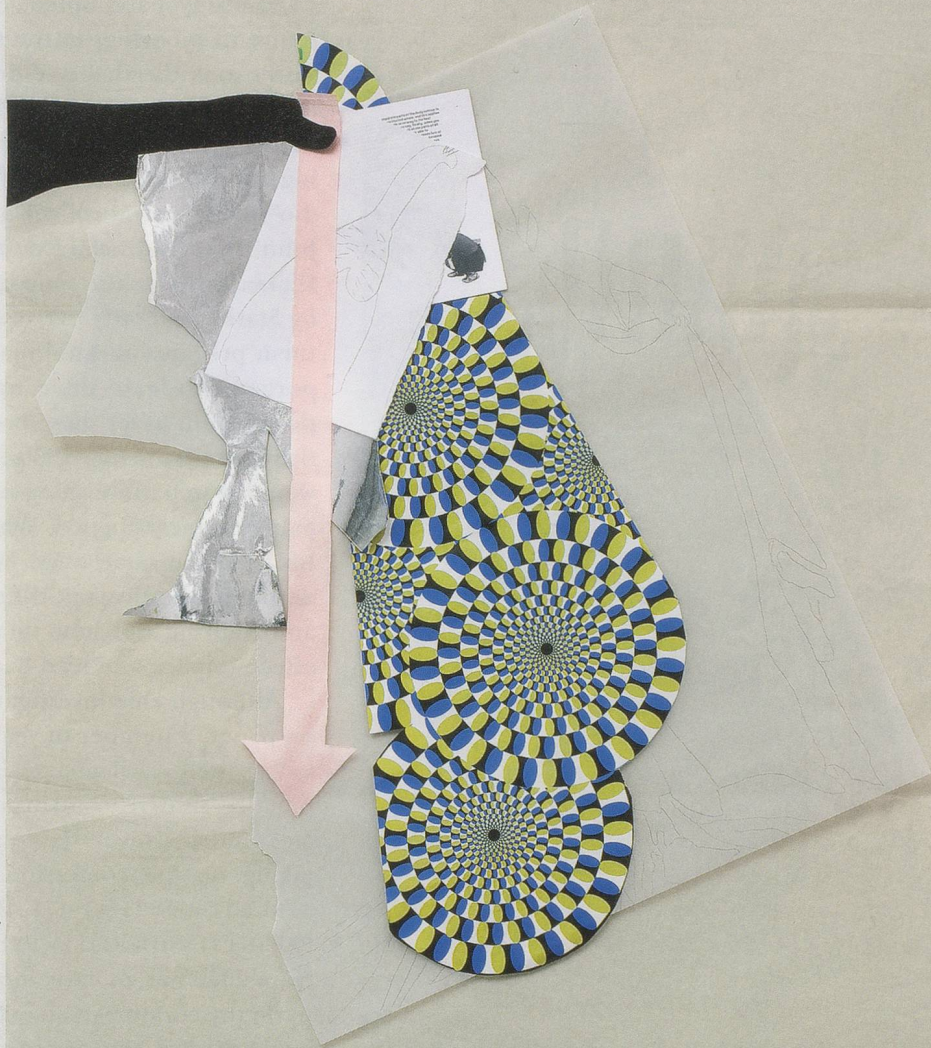
The work I am describing, a collage titled *I MUST EXPLAIN, SPECIFY, RATIONALIZE, CLASSIFY, ETC.* (2007), is a good place to start a discussion of Frances Stark's practice. After all, the work refers to itself as a preface: "Another preface . . . without a preface I cannot possibly go on," the text begins. Cribbed from Witold Gombrowicz's novel *Ferdydurke*, the passage stresses the need to lay out parameters before getting to work. Like all of Stark's efforts, *I MUST EXPLAIN* has to do with beginnings, blank pages, and the question of artistic labor, but it is also

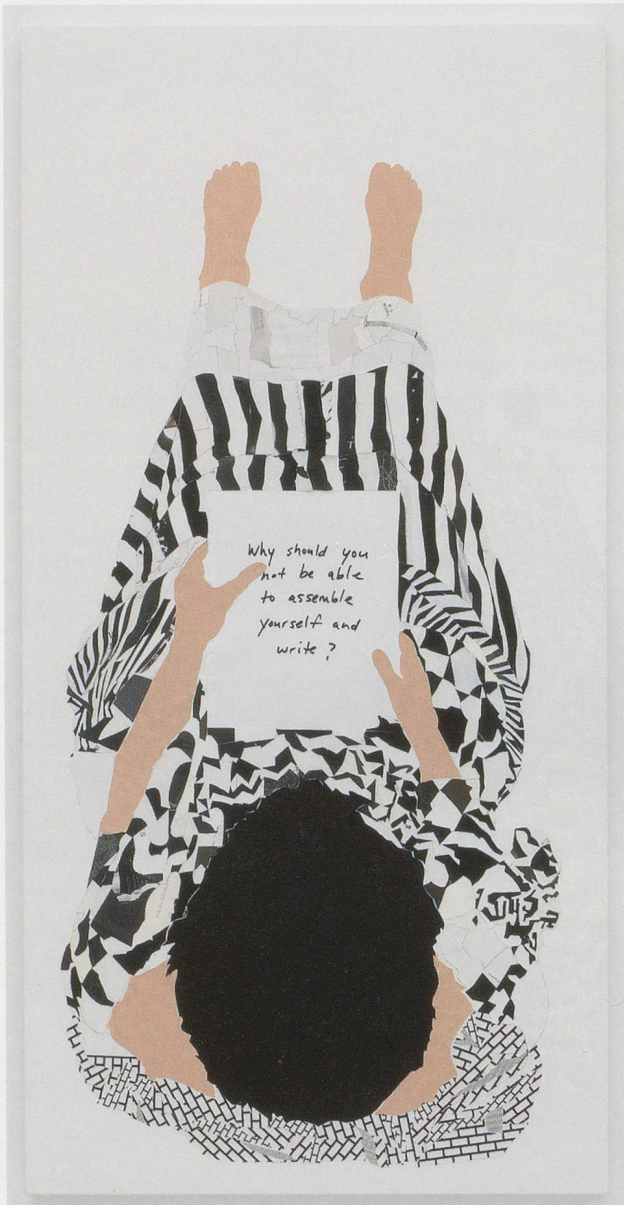
ALEX KITNICK is an art historian based in New York.



FRANCES STARK, *I WENT THROUGH MY BIN YET AGAIN*, 2008, mixed media on paper, 53 ³/₄ x 27 ¹/₂" / *WIEDER SUCHTE ICH IM ABFALLEIMER*, verschiedene Materialien auf Papier, 136,5 x 69,8 cm.

FRANCES STARK, *I WENT THROUGH MY BIN (WITH OPEN ROBE)*, 2009, collage on rice paper, 52 x 27 1/2" / ICH SUCHTE IM ABFALLEIMER
(MIT OFFENEM MORGENROCK), Collage auf Reispapier, 132 x 70 cm.





FRANCES STARK, WHY SHOULD YOU NOT BE ABLE TO ASSEMBLE YOURSELF AND WRITE?, 2008, rice paper, paper, ink on gessoed canvas on panel, 55 x 34" / WARUM SOLLTEST DU DICH NICHT SAMMELN KÖNNEN UND SCHREIBEN?, Reispapier, Papier, Tinte auf grundierter Leinwand auf Tafel.

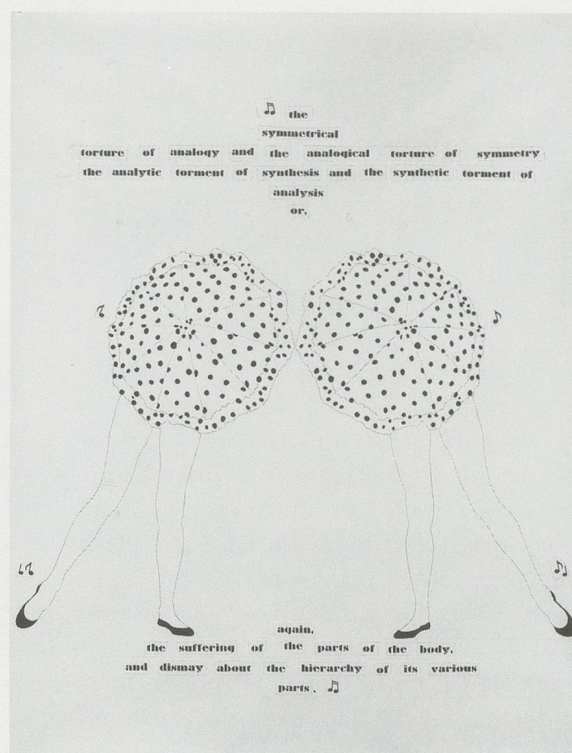
concerned with how one arranges oneself in relation to language. The question here is less how to make a first mark than how to organize a set of information and desires in relation to one's own person.

As many have noted, Stark's practice has long found its moorings in the space of writing. Her first works took the shape of delicate documents, parchments and rice papers held in place with linen tape, on which she emblazoned hand-rendered texts ranging from Daniel Buren's "The Function of the Studio" to Robert Musil's *The Man Without Qualities* to John Dewey's *Art and Experience*. Texts by men (Emily Dickinson is a key exception), they are re-created by Stark in a crafty DIY vernacular in order to make them precious and unique, but also—and more important—to leave them open to invention and improvisation; to let them breathe and think again. At this time, in the mid-1990s, Stark was writing her own words as well, publishing prose in art magazines and exhibition catalogues. While she no longer writes today in the same ways, her whole project remains devoted to testing out different supports for writing and figuring out how they support her—how they affect, impact, and feed back onto her person.

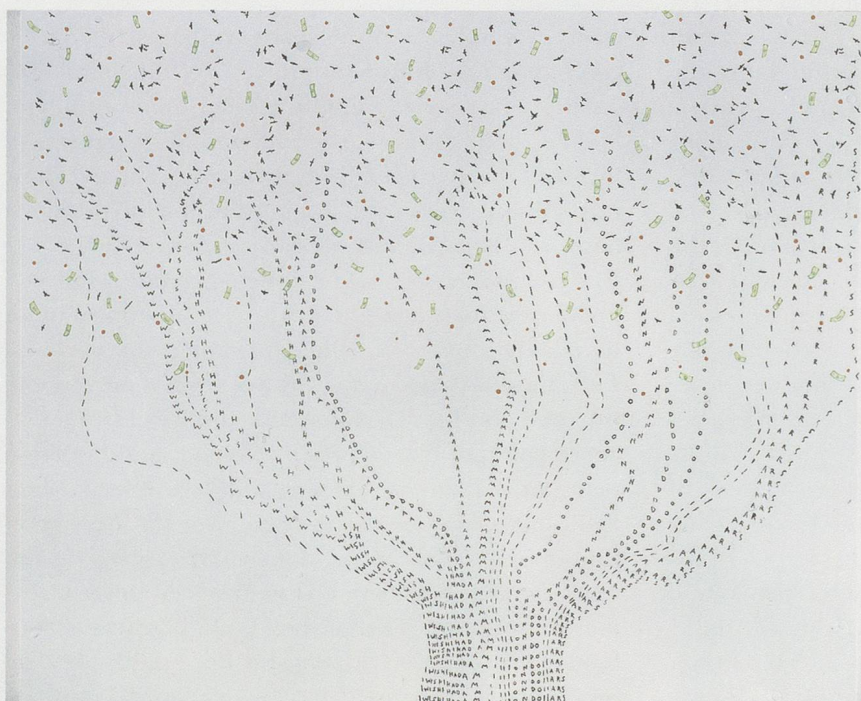
Although this investigation originally took place on paper, a number of years ago blank sheets began to lose their privileged position in Stark's oeuvre. Her practice shifted to incorporate computer technologies, and as a result the tone of her writing changed, taking on the confessional tone of a blog post.¹⁾ STRUCTURES THAT FIT MY OPENING AND OTHER PARTS CONSIDERED IN RELATION TO THEIR WHOLE from 2006 was an early move in this direction. A letter to the curators of an exhibition formatted according to the conventions of a PowerPoint presentation, it was displayed at the 2008 Whitney Biennial on a small laptop lying on a little shelf, Plexiglas covering the keys. "I'd like to push myself towards a better understanding of what kind of liberation I—as a woman, artist, teacher, mother, ex-wife—am really after," the work states in bits of sliding text, proposing its author as a complicated palimpsest of subject positions. The work posits Stark as all these things, but, perhaps more important, it also presents the artist as a character in her own work, and in so doing it opens up onto a host of complications and intrigues: questions

of personal lives, moods and feelings. Indeed, Stark has always revealed herself in her work, investigating interests from the musical to the sexual that fall outside and complicate the interpellated positions society sets for us. For Stark, the self functions as a laboratory. She is a troublemaker; she troubles categories. In *STRUCTURES*, she makes a corporate tool speak of another kind of body, one less invested in mergers and acquisitions than diffusion and desire. The modesty of the work's presentation combined with its theoretical-personal nature (the writings of Avital Ronell make a prolonged cameo) give it the feeling of a journal entry slipped into a promotional meeting. Rather than space out, the viewer ends up asking the same questions of herself.

In its diaristic quality, frank discussion of sexuality, and direct address to the reader, *STRUCTURES* has much in common with the New Narrative movement that emerged in San Francisco in the late 1970s, typified by the writings of Kathy Acker, Dennis Cooper, Chris Kraus, and Eileen Myles.²⁾ Explaining this development among a group of gay men, second-wave



FRANCES STARK, *SYMMETRY, SUFFERING AND DISMAY*, 2007, graphite, vinyl paint, inlaid laser print on paper, 79 1/8 x 59 7/8" / *SYMMETRIE, LEIDEN UND BESTÜRZUNG*, Graphit, Vinylfarbe, lasergeschnittener Druck auf Papier, 201 x 152 cm.

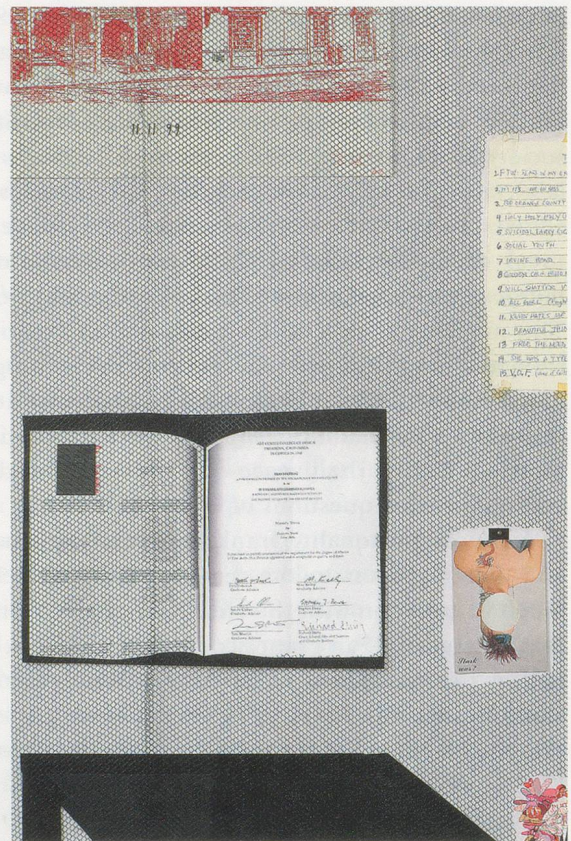


FRANCES STARK, *FREE MONEY*, 2004, ink, gouache on casein on canvas board, 20 x 24" / *GELD UMSONST*, Tinte, Gouache auf Kasein auf Leinwandplatte, 50,8 x 61 cm.

FRANCES STARK, "Memento Mori," 2013,
exhibition view, detail, Paule Anglim
Gallery, San Francisco /
Ausstellungsansicht, Detail.

feminists, and working-class writers who were trying to reconcile theory with their own experiences, poet Robert Glück has connected these writers' work to autobiography, a category that looms large in writing on Stark as well. "By autobiography," Glück writes, "we meant daydreams, nightdreams, the act of writing, the relationship to the reader, the meeting of flesh and culture, the self as collaboration, the self as disintegration, the gaps, inconsistencies and distortions, the enjambments of power, family, history and language."³ New Narrative explored the very act of its own utterance, its own putting together; not surprisingly, theorists such as Althusser and Foucault were key influences. In a sense a return to narrative—a kind of reclamation of the author after its death—it sought to convey something of a person while simultaneously confronting the opacity of both language and the subject. Stark was an undergraduate in San Francisco in the late 1980s, and I imagine that she might have absorbed some of these energies. If she incorporates these ideas into her work, however, she also makes language material and concrete like the L-A-N-G-U-A-G-E poets from which the New Narrative movement parted ways. For Stark, language is material not simply because it contains a set of structural mechanics, but because it is bodily: The body is material. (And for Stark, the body is never far from the self.) In STRUCTURES, when Stark writes that she wants to cry, she spells out the word with the alphabet that artist Paulina Olowksa created out of photographs of her body posed as letters, thus tying language back to the body.

After STRUCTURES, Stark's work went deeper and deeper into the machine; in the 2011 video MY BEST THING, text does not turn back to the body but rather generates new bodies. To produce the work, Stark



entered typed Skype conversations that she had with two Italian men into Xtranormal, a crude animation software that, with a minimum of customization, embodied their words as pale Playmobil-like figures—a fig leaf covering their "private parts." The Xtranormal software creates a strange illusion of presence between "Stark" and her partners—the bodies appear to inhabit the same green expanse—but the disconnect between their words and appearances ultimately conveys a feeling of distance. *Are you there? I can't see you*, the characters ask while standing beside one another. Despite these confusions, the text keeps coming. Interaction is exciting, and bodies—real and virtual—are turned, and left, on. Marshall McLuhan's famous dictum that "media are extensions of man" may be right, but in Stark's hands, the opposite is perhaps even more true: "Man" is an extension of media. Text propels bodies. Where earlier feminisms spoke of "writing on the body," here we encounter writing as body. (Indeed, in the two vid-

eos that followed, NOTHING IS ENOUGH and OSSERVATE, LEGGETE CON ME [both 2012], text takes on a life of its own, literally jumping across the screen.) Language has been let loose. Chat rooms are where text hangs out.

In 1995, science writer Sherry Turkle described the early stages of computer simulation in her book *Life on the Screen: Identity in the Age of the Internet* in a way that anticipates many of the implications of Stark's work. As a researcher at MIT, in Cambridge, Massachusetts, she interviewed increasingly wired students who lived in multiple portals at once, hopping between windows on their computer screens. She wrote how the various interactions the Internet allowed opened up their identities and put them in flux: "As players participate, they become authors not only of text but of themselves, constructing new selves through social interaction."⁴ For Turkle, such "playing" made real various theoretical positions associated with French theory that preceded the Internet in which "the self is constituted by and through language, . . . sexual congress is the exchange of signifiers, and . . . each of us is a multiplicity of parts, fragments, and desiring connections."⁵ If such a statement provided an apt gloss of her contemporary moment, it captures, even more so, the world we inhabit two decades later; we now take for granted that we connect and desire in a multiplicity of ways. We have long known that bodies are not in the center of the action, that they are simply nodes in constellations and networks of communications exchange, written on and produced by writing, but this does not mean they are any less affected by them as a result. Text may have a life of its own, but it also infiltrates back into our neurons. After the liberatory talk of avatars we've heard in recent years, we now find that it's harder to get rid of ourselves than we once imagined.⁶ We are stuck with ourselves, and it is the grafting of the virtual onto the "real" that produces the truly strange and hybrid sense of subjectivities we inhabit today.

P.S. In a show early this year at Gallery Paule Anglim in San Francisco, Stark again presented works made out of big sheets of paper, many of which rolled down onto the floor. They looked like seamless backdrops for photo shoots, except that a trove of rem-

nants pertaining to Stark's personal and professional history were pasted on them and collections of books (mostly her own catalogues) were piled at the bottom. Standing in front of them, the viewer became the figure to the grounds of these works; one measured oneself as a body in front of material things. One was left wondering, however, what to make of this return to printed matter in Stark's practice. A possible hint lay in the fact that Stark titled each work MEMENTO MORI, a reminder of mortality and death typically represented by a skull or Grim Reaper. Indeed, print today has an affect similar to that of such medieval symbols; more and more, the Internet has become a place where life lives on after death, or even where life exists without death.⁷ Here, as a body in front of these works, one was reminded of death and passing—not only of one's person but of different media. Considering these works in the midst of Stark's current production, one was left ruminating on the different effects that technologies have and the different bodies they make out of us. "Without a preface I cannot possibly go on," *I must work*, the work we began with, begins. Today, however, Stark seems to be giving more thought to conclusions than to beginnings: the ends of certain forms of subjectivity, the ends of a certain relationship to objects. Once a technology is introduced into the world, there is no real way to moderate it or slow it down. Every now and then, though, one might stop and look back.

1) The iconography of computers had entered Stark's work many years before. Note her use of the file icon from Now, an early word-processing program, as early as 2000.

2) Around the time Kraus penned her epistolary novel *I Love Dick* (1997), a paean to the rock-and-roll academic Dick Hebidge, Stark was writing real, if unsent, letters-cum-artworks to male crushes. As a graduate student in Los Angeles in the early 1990s, moreover, Stark was closely aligned with Cooper and others in his milieu.

3) Robert Glück, "Long Note on New Narrative," *Biting the Error: Writers Explore Narrative*, ed. Mary Burger (Toronto: Coach House Books, 2004). Conversations with Jason E. Smith and Emily Sundblad led me to these thoughts.

4) Sherry Turkle, *Life on the Screen: Identity in the Age of the Internet* (New York: Simon and Schuster, 1995), p. 12.

5) *Ibid.*, p. 14.

6) See David Joselit, *Feedback: Television Against Democracy* (Cambridge: MIT Press, 2007).

7) See Jenna Wortham, "As Facebook Users Die, Ghosts Reach Out," *New York Times* (July 18, 2010), A1.

Oh, diese Urteile, der bodenlose Schacht der Urteile und Meinungen über deine Klugheit, Gefühle und deinen Charakter, über alle Einzelheiten deiner Persönlichkeit – ein Schacht, der sich vor dem Draufgänger öffnet, der seine Gedanken in Druckerschwärze hüllt und auf Papier freien Lauf lässt, oh, bedrucktes Papier, Papier, Papier!

– Witold Gombrowicz, *Ferdydurke* (1961)

Eine Frau steht auf einem Bürostuhl und streckt sich, als wollte sie etwas von einem hohen Regal holen. Das ist nicht ungefährlich: Der Stuhl hat Rollen. Es muss schwer sein, stillzustehen, ohne umzukippen und sich das Genick zu brechen. Umso mehr, als die Frau eine Wasserwaage gegen die Wand hält. Nur nicht das Gleichgewicht verlieren! Es soll keine schiefen Sachen geben. Aber diese Sachen sind nicht fest und fassbar wie zum Beispiel Regale oder Bilder, es sind Wörter, stofflos und flüchtig. Die Figur und die Wörter sind auf einen Bogen Papier geklebt. Man könnte sagen, dass die Frau im Feld des Textes, im Raum der Schrift steht, die in der Schriftart Chicago gehalten ist.

Das Werk, das ich beschreibe, ist eine Collage mit dem Titel I MUST EXPLAIN, SPECIFY, RATIONALIZE, CLASSIFY, ETC. (Ich muss erklären, beschreiben, rationalisieren, klassifizieren und so weiter, 2007). Sie scheint mir hervorragend als Einführung in das Werk von Frances Stark geeignet. Schliesslich titulierte sich die Collage selbst als Vorwort, denn die erste Zeile des Textes lautet: «Noch ein Vorwort ... ohne Vor-

ALEX KITNICK ist Kunsthistoriker und lebt in New York.

Text nach Text

ALEX KITNICK



wort kann ich möglicherweise nicht fortfahren.» Der Auszug aus dem Roman *Ferdydurke* von Witold Gombrowicz betont, wie wichtig es ist, mit einem klaren Plan an die Arbeit zu gehen. Wie alle Arbeiten Starks befasst sich *I MUST EXPLAIN* mit Anfängen, leeren Seiten und der Frage der künstlerischen Arbeit. Zusätzlich dazu wird die eigene Position in Relation zur Sprache geprüft. Es geht nicht so sehr um die Frage, wie das erste Zeichen zu setzen sei, als darum, wie ein Satz von Daten und Wünschen in Bezug auf die eigene Person organisiert werden kann.

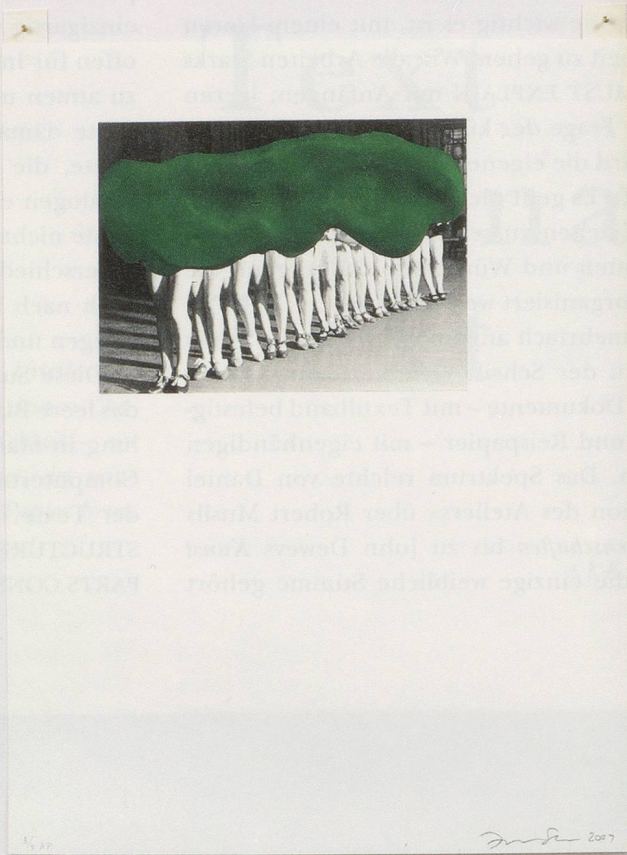
Wie bereits mehrfach angemerkt wurde, ist Starks Praxis im Raum der Schrift verankert. Am Anfang standen fragile Dokumente – mit Textilband befestigtes Pergament und Reispapier – mit eigenhändigen Textabschriften. Das Spektrum reichte von Daniel Burens «Funktion des Ateliers» über Robert Musils *Mann ohne Eigenschaften* bis zu John Deweys *Kunst als Erfahrung* (die einzige weibliche Stimme gehört

Emily Dickinson). Durch die Übertragung in eine persönliche Handschrift werden die Texte nicht nur einzigartig und wertvoll, sondern – wichtiger noch – offen für Interventionen und Improvisationen, offen zu atmen und offen zu denken. Die Künstlerin verfasste damals, Mitte der 1990er-Jahre, auch eigene Texte, die in Kunstzeitschriften und Ausstellungskatalogen erschienen. Obwohl Stark in dieser Form heute nicht mehr schreibt, bleibt sie der Suche nach unterschiedlichen Folien für das Wort verpflichtet, auch nach Folien für sie – deren Einflüsse, Auswirkungen und Reaktionen auf ihre Person.

Diese Suche fand anfänglich auf Papier statt, bis das leere Blatt vor mehreren Jahren seine Sonderstellung in Starks Œuvre verlor. Mit dem Übergang zu Computertechnologien änderte sich auch der Ton der Texte. Sie klangen bekenntnishaft wie Blogs.¹⁾ STRUCTURES THAT FIT MY OPENING AND OTHER PARTS CONSIDERED IN RELATION TO THEIR WHOLE



FRANCES STARK, "Memento Mori," 2013, exhibition view, Paule Anglim Gallery, San Francisco / Ausstellungsansicht.



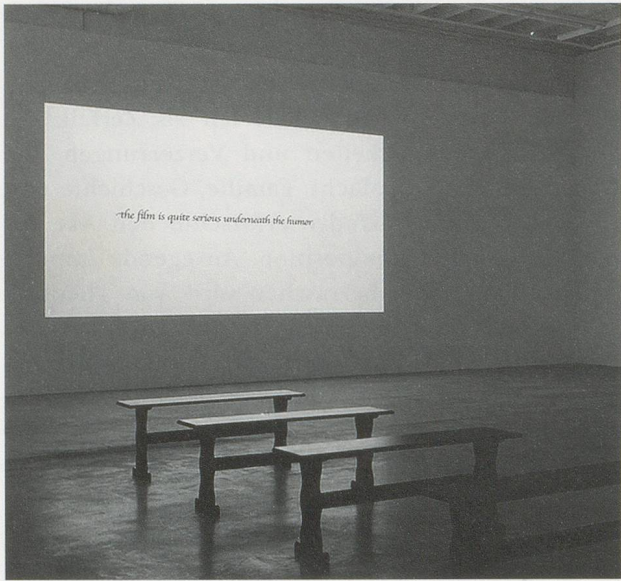
FRANCES STARK, "Memento Mori," 2013, clockwise: print by NICK PAGAN; screenprint, UNTITLED by FRANCES STARK, 2009; painting, UNTITLED by ODENE MITCHELL, artist's mother, approx. 1975 / im Uhrzeigersinn: Druck von NICK PAGAN; Siebdruck, OHNE TITEL von FRANCES STARK; Gemälde, OHNE TITEL von ODENE MITCHELL, Mutter der Künstlerin, ca. 1975.

(Strukturen, die meiner Öffnung passen, und andere Teile, betrachtet in Bezug auf das Ganze, 2006) war ein früher Schritt in diese Richtung. Für die Whitney Biennial 2008 wurde ein Brief an die Kuratoren als PowerPoint-Präsentation formatiert und auf dem Bildschirm eines Laptops gezeigt, der auf einem kleinen Regal stand, die Tastatur mit Plexiglas bedeckt. «Ich möchte besser verstehen lernen, welche Art von Befreiung ich – als Frau und Ex-Frau, als Künstlerin und Lehrerin – wirklich suche», erklärte eine der Texteinblendungen, die als komplexer Palimpsest potenzieller Identitäten die Autorin konstruieren. Doch das Werk erreicht noch mehr: Es verwandelt die Künstlerin in eine Figur ihrer eigenen Kunst und provoziert dadurch eine Reihe von Verwirrungen und Intrigen: Fragen des Privatlebens, der Stimmungen, der Gefühle. Stark hat sich stets in ihrer Arbeit entblösst. Unbeirrt verfolgt sie ihre Interessen, die vom Musikalischen zum Sexuellen reichen und die von der Gesellschaft aufgezwungenen Normen überschreiten und komplizieren. Das Ich dient als Labor. Stark ist ein Störenfried, sie stört das Schubladen-denken. In *STRUCTURES* lässt sie eine Software für Geschäftsanwendungen von einem Körper ganz anderer Art sprechen, dem mehr an Subjektivität und Lust liegt denn an Fusionen und Übernahmen. Die schlichte Präsentation des Werks kombiniert mit seinem theoretisch-persönlichen Inhalt (die Schriften von Avital Ronell haben einen längeren Auftritt) erwecken den Eindruck, ein Tagebucheintrag wäre irrtümlich in einer Geschäftskonferenz gelandet. Es dauert nicht lange, bis die Betrachterin beginnt, sich dieselben Fragen zu stellen.

Ein tagebuchartiger Stil, der offene Umgang mit der Sexualität, die direkte Ansprache des Lesers – *STRUCTURES* weist zahlreiche Parallelen zur New-Narrative-Bewegung auf, die Ende der 1970er-Jahre in San Francisco mit VertreterInnen wie Kathy Acker, Dennis Cooper, Chris Kraus und Eileen Myles entstand.²⁾ Homosexuelle Männer, Feministinnen der zweiten Welle und dichtende Arbeiter versuchten, Theorie und persönliche Praxis zu vereinbaren. Der Dichter Robert Glück assoziierte die Werke dieser Autoren mit der Form der Autobiographie, die auch in der Literatur über Stark eine Schlüsselrolle spielt. «Mit Autobiographie», schrieb

Glück, «meinten wir Tagträume, Nachtträume, den Akt des Schreibens, die Beziehung zum Leser, das Aufeinandertreffen von Fleisch und Kultur, das Ich als Gemeinschaftsprojekt, das Ich als Zerfall, die Lücken, Unstimmigkeiten und Verzerrungen, die Enjambements von Macht, Familie, Geschichte und Sprache.»³⁾ New Narrative erforschte den Akt der Artikulation und Komposition. Anregende Impulse gingen, wie kaum überraschen wird, von Theoretikern wie Althusser und Foucault aus. Die Rückkehr zur Erzählform – eine Art Rückgewinnung des Autors nach dessen Tod – soll etwas Personenhaftes, Personenähnliches vermitteln und sich zugleich der Undurchdringlichkeit von Sprache und Subjekt stellen. Stark nutzt diese Dynamik, behandelt die Sprache jedoch auch konkret und materiell nach Art der Language Poets, von denen sich New Narrative abgespalten hat. Sie begreift die Sprache nicht nur aufgrund ihrer inneren strukturellen Mechanik als materiell, sondern auch deshalb, weil sie körperhaft ist: Der Körper ist Materie. Wenn Stark in *STRUCTURES* schreibt, dass sie weinen möchte, verwendet sie dafür die Buchstaben der Künstlerin Paulina Ołowska, die ihren Körper als Alphabet fotografiert hat. Das Buchstabieren betont die Mechanik der Sprache und bindet diese wieder an den Körper.

Im Video *MY BEST THING* (Mein bestes Ding, 2011) wendet sich der Text nicht zurück zum Körper, sondern bringt neue Körper hervor. Stark fütterte Skype-Nachrichten, die sie mit zwei Italienern ausgetauscht hatte, in die Animationssoftware Xtra-normal, die ihre Dialoge nach ein paar einfachen Einstellungen aus dem Mund blasser, Playmobil-artiger Figuren sprechen liess, deren «Scham» durch Feigenblätter verdeckt waren. Die Software erzeugt die skurrile Illusion einer Begegnung: «Stark» und ihre Partner sind in denselben grünen Raum eingebettet. Andererseits erzeugt die Entfremdung zwischen den Gestalten und deren Äusserungen Distanz. «Bist du da?», fragen die Figuren, während sie nebeneinander stehen. «Ich kann dich nicht sehen.» Trotz aller Unklarheiten nimmt das Gespräch seinen Lauf. Das Miteinander regt die – realen und virtuellen – Körper an und auf. Der berühmte Satz von Marshall McLuhan, die «Medien sind Erweiterungen bestimmter menschlicher Anlagen», mag seine Rich-

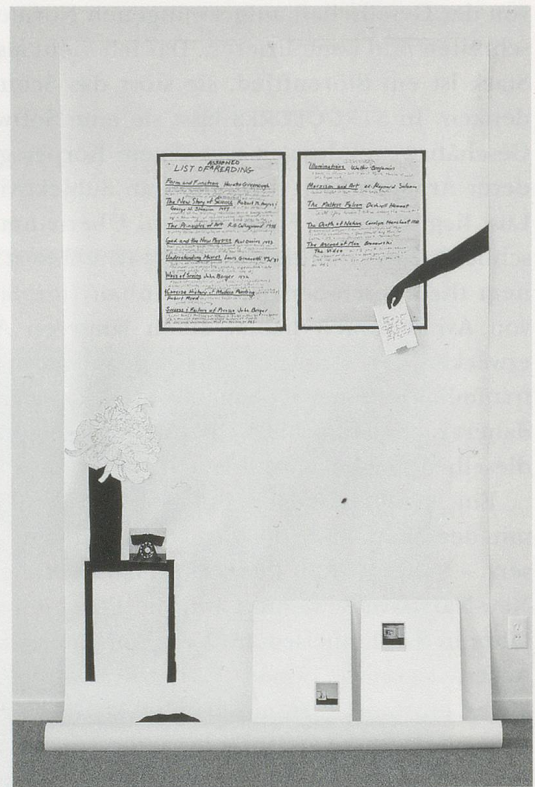


FRANCES STARK, *STRUCTURES THAT FIT MY OPENING*
(AND OTHER PARTS CONSIDERED IN RELATION TO THEIR
WHOLE), 2006, PowerPoint on laptop, 25 min. /
STRUKTUREN, DIE ZU MEINER ERÖFFNUNG PASSEN (UND
ANDERE TEILE BETRACHTET IN VERBINDUNG ZUM
GANZEN), PowerPoint auf Laptop.

tigkeit haben, aber das genaue Gegenteil ist womöglich noch richtiger: Der «Mensch» ist eine Erweiterung der Medien. Der Text bewegt Körper. Wo der frühe Feminismus vom «Be-Schreiben des Körpers» sprach, tritt uns nun die Schrift als Körper entgegen. In den beiden folgenden Videowerken, *NOTHING IS ENOUGH* (Nichts ist genug) und *OSSERVATE, LEGGETE CON ME* (Beobachtet, lest mit mir; beide 2012), gewinnt der Text sein eigenes Leben und springt sprichwörtlich über den Bildschirm. Die Sprache ist los! Die Wörter hängen in Chatrooms herum.

Die Wissenschaftstheoretikerin Sherry Turkle beschrieb in ihrem Buch *Leben im Netz. Identität in Zeiten des Internet* (1995) die frühen Stadien der Computersimulation. Ihre Erkenntnisse nehmen viele der Themen, die Stark anschneidet, vorweg. Als Forscherin am Massachusetts Institute of Technology führte Turkle Interviews mit Studenten, die immer mehr Zeit vor dem Bildschirm verbrachten und oft zwischen mehreren Portalen hin und her sprangen.

Die Vielfalt der Kommunikationsmöglichkeiten im Cyberspace öffnete und verflüssigte ihre Identitäten: «Die Mitspieler sind nicht nur Autoren von Text, sondern auch Schöpfer ihrer Identität, indem sie durch soziale Interaktion neue «Selbste» entwerfen.»⁴⁾ Ein solches Spiel konkretisiert eine Reihe von Thesen, die mit den französischen Theoretikern in Verbindung stehen und dem Internet vorausgehen, nämlich «das Selbst werde über und durch die Sprache konstituiert, der Geschlechtsverkehr bestehe im Austausch von Signifikaten und jeder einzelne sei eine Vielfalt von Bruchstücken, verbunden durch Begehren».⁵⁾ Turkles Beobachtungen werfen ein Schlaglicht auf die damalige Situation, beschreiben aber noch weitaus treffender die Welt, in der wir uns zwei Jahrzehnte später befinden. Die Multiplizität der Verbindungs- und Wunschkanäle ist zur Selbstver-



FRANCES STARK, "Memento Mori," 2013, exhibition
view, detail, Paule Anglim Gallery, San Francisco /
Ausstellungsansicht, Detail.



FRANCES STARK, TOWARD A SCORE FOR
 "LOAD EVERY RIFT WITH ORE," 2010, paint,
 printed matter on paper, 86 3/4 x 79 1/4" /
 ZU EINER PARTITUR FÜR «FÜLLE JEDEN
 SPALT MIT EISEN», Farbe, Drucksachen auf
 Papier, 220,3 x 201,3 cm.

ständigkeit geworden, ebenso wie das Wissen, dass der Körper nicht im Zentrum der Aktivitäten steht, sondern bloss als Knoten in Kommunikationsnetzen und -kanälen erschrieben und beschrieben wird. Das bedeutet freilich nicht, dass er deswegen weniger von diesen Aktivitäten beeinflusst wird. Der Text mag sein eigenes Leben haben – er infiltriert trotzdem unsere Gehirne. Von dem Rummel um die Befreiung, die Avatare angeblich bringen sollen, bleibt die Erkenntnis, dass sich unsere Identität schwerer abschütteln lässt, als wir dachten.⁶⁾ Wir sitzen unentrinnbar in unserem Ich gefangen. Die Projektion des Virtuellen auf das «Reale» erzeugt jene merkwürdigen, hybriden Spielformen der Subjektivität, die wir heute bewohnen.

PS: In einer Ausstellung Anfang dieses Jahres in der Gallery Paule Anglim, San Francisco, präsentierte Stark erneut Werke auf grossen Papierbögen. Viele rollten auf den Boden wie Hintergründe im Photostudio, ausser dass sie mit diversen Resten aus dem persönlichen und beruflichen Leben der Künstlerin bedeckt waren. Aufgereiht standen Stapel von Büchern (zum Grossteil eigene Kataloge). Die Exponate fügten sich zu einem Szenenbild, das den Betrachter zum Darsteller werden liess. Man muss sich indessen fragen, was von Starks Rückkehr zum Papier zu halten ist. Handelt es sich um eine wehmütige,

nostalgische Geste? Einen Hinweis enthielt der Ausstellungstitel: «Memento Mori». Wir hatten es also mit einer Erinnerung an Tod und Vergänglichkeit zu tun, in der Kunst gewöhnlich als Totenschädel oder Sensenmann allegorisiert. Gedrucktes wirkt heute fast so gestrig wie mittelalterliche Symbole. Und das Internet wird mehr und mehr zum Ort, wo es ein Leben nach dem Tod oder gar ein Leben ohne Tod gibt.⁷⁾ Memento Mori konfrontierte den Betrachter mit Tod und Vergänglichkeit – nicht der eigenen Person, sondern der Kunstmedien. Im Kontext von Starks aktuellem Schaffen regen diese Werke zum Nachdenken darüber an, welche Auswirkungen die Technologien auf unser Leben haben und welcher Art die Körper sind, die sie uns erzeugen. Über diese Fragen Klarheit zu gewinnen, ist eine gewaltige Aufgabe. «Ohne Vorwort kann ich möglicherweise nicht fortfahren.» *Ich muss arbeiten.* So beginnt das Werk, mit dem wir begonnen haben. In einer Zeit, die ganz und gar dem Internet verfallen ist, scheint sich Stark nun ebenso viele Gedanken über das Ende zu machen.

(Übersetzung: Bernhard Geyer)

1) Computer-Ikonographie erschien bereits Jahre früher in Starks Œuvre. So benutzte sie schon im Jahr 2000 das Dateisymbol aus dem frühen Textverarbeitungsprogramm Now.

2) Stark bewegte sich als Studentin im Los Angeles der frühen 1990er-Jahre in einem ähnlichen Milieu wie Cooper und andere Mitglieder seines Kreises.

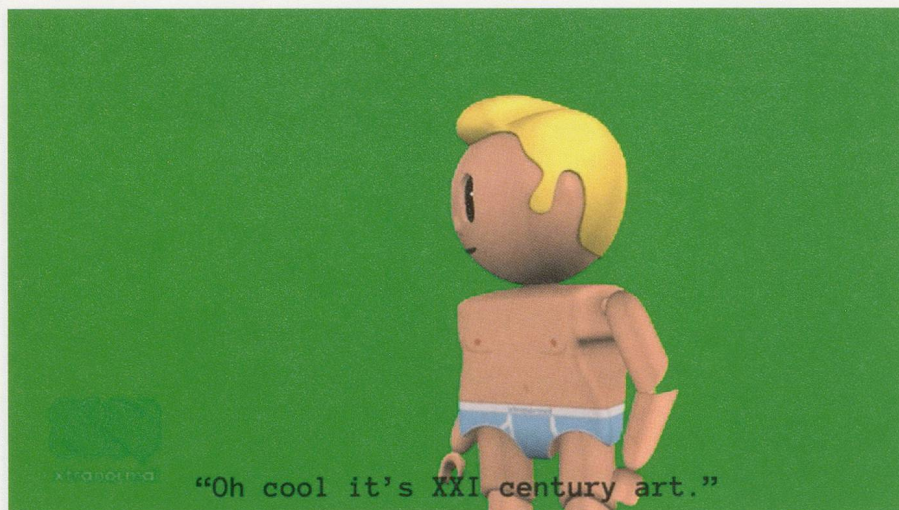
3) Robert Glück, «Long Note on New Narrative», in *Biting the Error: Writers Explore Narrative*, hrsg. von Mary Burger, Coach House Books, Toronto 2004. Wertvolle Anregungen verdanke ich Gesprächen mit Jason E. Smith und Emily Sundblad.

4) Sherry Turkle, *Leben im Netz. Identität in Zeiten des Internet*, Rowohlt-Verlag, Reinbek bei Hamburg 1998, S. 13.

5) Ebd. S. 18.

6) Vgl. David Joselit, *Feedback: Television Against Democracy*, MIT Press, Cambridge/Massachusetts 2007.

7) Vgl. Jenna Wortham, «As Facebook Users Die, Ghosts Reach Out», in *New York Times*, 18. Juli, 2010, S. A1.



FRANCES STARK, *MY BEST THING*,
2011, video with sound, 1 h 39 m /
MEIN BESTES DING, Video mit Ton.

COMPUTERLIEBE

DIETER ROELSTRAETE &
MONIKA SZEWCZYK

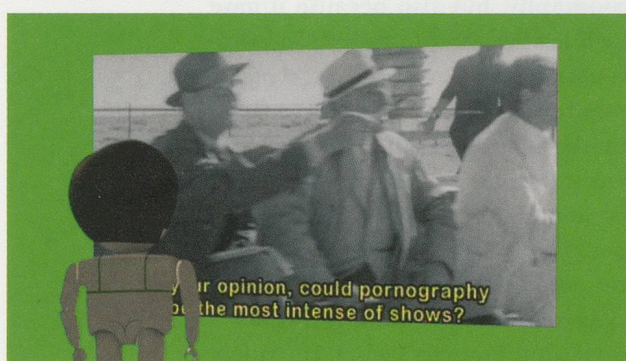
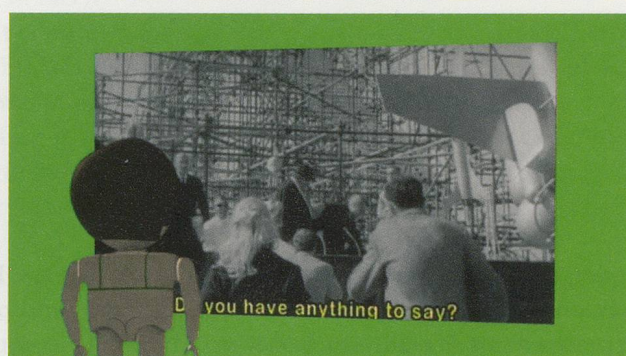
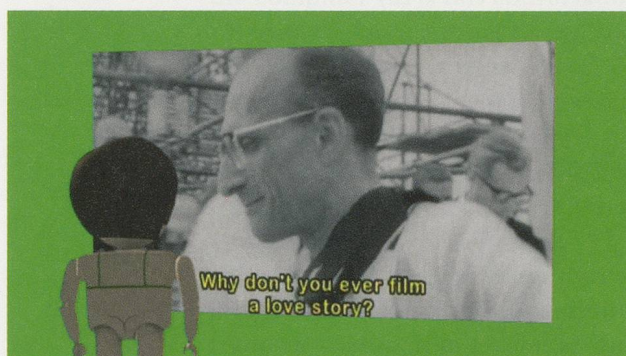
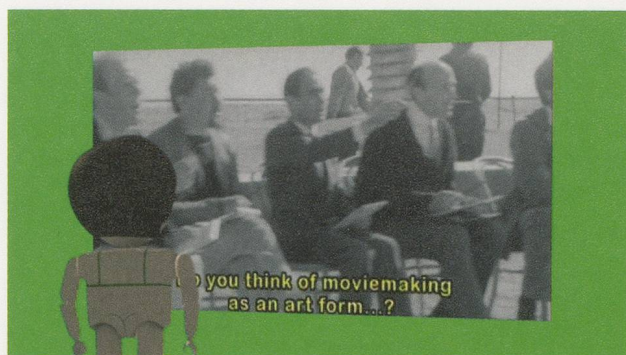
DIETER ROELSTRAETE: I'd like to start our conversation with a brief discussion of a body of "work" by Frances Stark that I actually wasn't aware of or familiar with, or that I had perhaps (how unlikely!) forgotten about. I'm putting the word *work* in quotation marks here for a number of (more or less obvious) reasons, one of which relates back to a phrase I wrote down while watching *MY BEST THING* (2011) last night—in bed, next to you, while you were sleeping—namely, "I am thinking a lot about sex versus work," a sentence uttered by that film's female protagonist, who is in fact none other than the artist herself.

MONIKA SZEWCZYK: In cartoon form, that is—as a computer-animated character generated using the Xtranormal storytelling platform (now defunct, as it happens).

DR: Wait, I'm already losing my train of thought—much like the characters in *MY BEST THING* themselves . . . Oh, yes—so this body of "work" I'm talking about is Frances's cat videos, which she has been making on and off since 1999. I was actually asked, a year or so ago, by a German art journal to write a short, speculative piece about the cat-video phenomenon,

DIETER ROELSTRAETE is the Manilow Senior Curator at the Museum of Contemporary Art, Chicago.

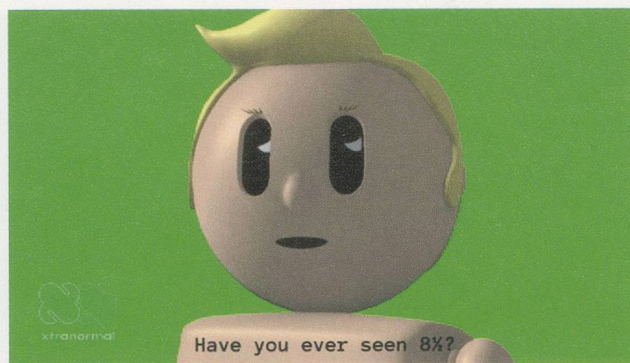
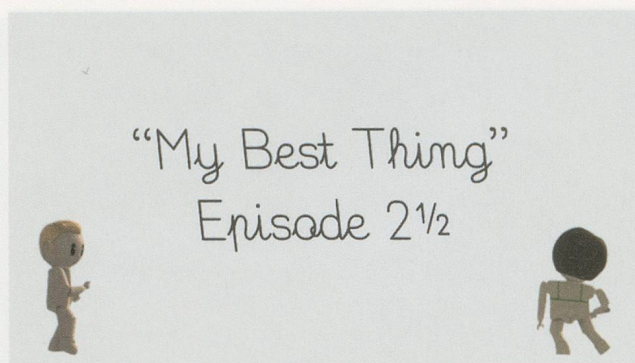
MONIKA SZEWCZYK is Visual Arts Program Curator at the Reva and David Logan Center for the Arts, University of Chicago.



FRANCES STARK, MY BEST THING,
2011, video with sound, 1 h 39 m /
MEIN BESTES DING, Video mit Ton.

In the previous episode, a woman watched a scene from Fellini's 8 1/2 recommended to her by a semi-anonymous Italian filmmaker with whom she'd been having virtual relations for some months and with whom she'd been half-seriously discussing a collaborative experiment.





FRANCES STARK, *MY BEST THING*, 2011, video with sound, 1 h 39 m / *MEIN BESTES DING*, Video mit Ton.

trying to make some sense of the jokey claim that the Internet is basically made up of eighty percent pornography, fifteen percent cat videos and pictures, and four percent poorly written comments. I really enjoyed writing that piece, not only because I'm a cat fanatic and—how should I put this?—well, sort of “interested” in pornography, but also because it gave me a solid, art-theoretically sound reason to talk about this hilarious website called “Indifferent Cats in Amateur Porn” (the title speaks for itself; I'm sure Frances must be aware of it). I'm not going to go into the details of that essay's argument, but seeing some of Frances's cat videos—which have effectively been exhibited as a stand-alone strand in her practice—made me think back to the fateful triangulation of *amateur culture* (both in the sense of the feline-centered online home-movie phenomenon and the amateur porn industry, which is of course becoming increasingly professionalized), *autobiography* (in the sense of the artist's mining of his or her own life stories and experiences), and *visual pleasure* (both in the sense of seeing and showing as well as in the sense of mere suggestion and withholding), which I think provides a particularly informative background for viewing Frances's work (in video, specifically). Anyway, like Frances, I am thinking a lot about sex versus work (I wonder what that “versus” really means), and there is something in the innocence of feline pleasure, the joy of watching cats (and recording cats—so as to be able to watch them over and over again), that I intuitively grasp as a third, mediating term between the two.

MS: I really see those cat videos as marking Frances's passage into twenty-first-century art—something that one of the guys in *MY BEST THING* actually evokes. His precise line appears in the still that serves as the splash page on the artist's website: “Oh cool it's XXI century art,” says the blond Playmobil anime in the blue briefs. The fact that Frances has such a good, simple website also makes her a twenty-first-century artist, I think. (I remember one of my artists/professors—during my brief stint in studio classes—once telling me that it was bad taste for an artist to produce a website. It was much better for your gallerist to handle this. This was in the early days of the Internet, around 1997 or 1998, which is about the same time that Frances started making the cat videos, which now work so well online. How visionary!) Anyway, there are a couple distinctions we can make about twenty-first-century art. One is

that the category of “work” gets muddled. This already happened in the last century, but with the onset of mobile existence, beginning with the laptop and the cell phone (which are now merging—and with the camera as well), there is no way of telling what is work and what isn’t. And these tools allow us to produce iPeople (“autobiography”) who trade images (“visual pleasure”) such as self-made porn and, of course, videos of their cats (“amateur culture”). Frances is the lyricist of this condition. And the pathos of her work has to do with her ability to transmit the simplicity of those gestures into the arena of hyper-reflection, i.e., art. It’s so difficult to make art of which we could say that it being simple is a good thing, but she gets it. Now, I don’t want to interrupt your thoughts about sex, or even work, although I somehow never put them at opposing ends because both—especially nowadays—are filtered through the computer (as is this conversation, in fact).

DR: And we know a thing or two about computer love . . .

MS: Pure products of it, aren’t we? I think of Kraftwerk’s “Computerliebe” when I think of our as well as of Frances’s forays into the realm of virtual sex. Even if the loneliness in that song (“Ich bin allein, mal wieder ganz allein”—I am alone, once again all alone) is too absolute, its driving electro beats do grasp how technology reorganizes our drives.

DR: Of course, the Internet is the very site of work’s collapsing into play—of work and sex and play and art commingling.

MS: So true. How many love letters, including our own, have been written at work, with minds elsewhere?

DR: Lots—I mean, loads. I like this image of the straying mind (and, crucially, wandering hand), of creative distraction instead of creative destruction. It reminds me of this great moment in *MY BEST THING* when Frances asks of her interlocutor whether he’s still there; she remarks, somewhat worriedly (it’s not the first time she fears she’s boring her dates to death by paraphrasing Rancière), “I think the picture is frozen.” His answer is priceless: “No, I’m just really still.” Anyway, thinking back to the opposition between work and sex, it’s perhaps better to replace work with *productivity*—after all, one of the many random philosophical nuggets that I enjoyed coming across while viewing *MY BEST THING* consists of Frances’s likening of art to masturbation, in that they are both a type of “resistance to productivity.” That’s a



FRANCES STARK, *MY BEST THING*, 2011,
video with sound, 1 h 39 m /
MEIN BESTES DING, Video mit Ton.

singularly great post-orgasmic insight—on par, I thought, with the lyrical interpretation of some anonymous dude ejaculating on a paper full of exquisitely drafted mathematical equations as a kind of twenty-first-century “merging of body and mind” . . . This anxious preoccupation with productivity, the melancholy dream of an unattainable *improductivity* (or “post-productivity,” to continue our stroll along the poetic path of post-coital sadness—although the very notion of “post-production” obviously also conjures a host of well-known recent art-theoretical debates that are not exactly foreign to Frances’s work), is of course also why Federico Fellini’s *8½* casts such a long shadow across MY BEST THING’s narrative unfolding. Fellini’s 1963 film is the ultimate work of art born from the inability or reluctance to produce a work of art—the artist turning his lack of inspiration into the very source of inspiration for both his best and best-known work of art. At some point, Frances confesses to not being terribly interested in Fellini’s brand of cinema—but she ends up explicitly identifying with the figure of the director in *8½* nonetheless. It would be silly to call MY BEST THING the *8½* of contemporary 2.0 culture, but there is a telling moment in the video when the female protagonist complains about not being able to write like she once did, only to realize that all she’s doing these days is writing, actually (if a different kind of writing, obviously). That, to me, is one of the great insights of this particular work: that the kind of “computer love” enacted in, or at the heart of, MY BEST THING, is in fact an almost endearingly discursive affair, a matter of words, not images, reminiscent of—hold your breath—the medieval literary tradition of courtly love. The titular “best thing” isn’t so much Marcello’s cock (which never truly materializes anyway) but a mouth made for saying certain words, or a set of fingers made for typing certain sentences—a *pen*, not a *penis*.

MS: Whoa! Well, that certainly is a “climactic” statement—all puns intended. I mean, what is there left for me to say? Indeed, Frances has managed to revive the Romantic tradition for the Internet era. In works subsequent to MY BEST THING, like NOTHING IS ENOUGH and OSSERVATE, LEGGETE CON ME (both 2012), she foregoes the animated Playmobil people and lets words and music do everything. These are technologies that were already around in the days of Adonis, Beowulf, and Casanova. Her choice of music clues us into this historical reach: In the first, it’s the mellow, melancholy piano music, which could have been written in the nineteenth century but was in fact composed by one of her virtual lovers; in the second, it’s an aria from Mozart’s *Don Giovanni* for full-throttle, heady flirtation.

DR: Well, music is obviously a big deal in Frances’s work—the cat videos are really music videos, in a way, very emphatically naming the song or track playing in the background (tunes by Black Flag; Crosby, Stills & Nash; Bach). And then there’s this relentless ragga tune that keeps reappearing in MY BEST THING. In that work, music also makes another, surprise appearance, namely by way of words. At some point, Frances remarks that her Italian counterpart’s jittery, fractured English makes for “beautiful concrete poetry—you had me falling in love.” (I wonder whether she is aware of the monumental standing of concrete poetry in postwar Italian literature—they called it *poesia visiva*: “visual poetry.” Which of course leads us back to our earlier discussion of visual pleasure . . .) It’s another great moment, crowned by her conversation partner’s retort, “Fucking English. Do you speak Esperanto?” Fucking English (or fucking “Globish,” as it’s increasingly being called)—is that English to fuck in?

MS: English to fuck in? You mean like music to strip by? Or business Latin? Fucking English is certainly more economical than Fucking Polish. Fucking Flemish is actually really funny and therefore sometimes really useful—like Fucking German. For sure, not Fucking French. Can’t imagine that; movies and books have ruined French for fucking. I don’t know about

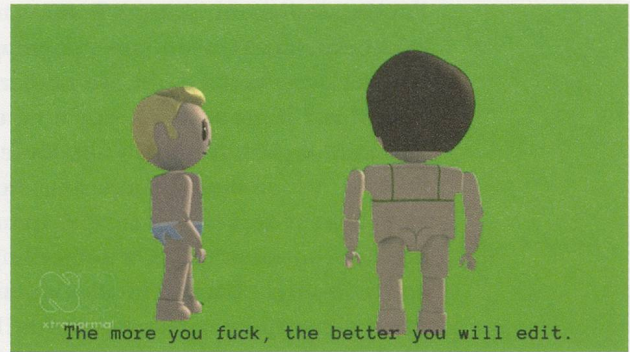
Fucking Italian, but I think Frances must know about *poesia visiva*. Is that not what her twentieth-century art is all about—concrete poetry? So we have to ask ourselves what happens when her work enters the dawn of a new era. The artist has to make a change, define the times. She does this, I'll propose, by returning to the epic—but a homemade epic, an almost-epic, virtually *opera buffa*, but actually also basic desktop design. And she also returns to the *Gesamtkunstwerk*—of which opera is a perfect example—as her work synthesizes poetry, music, pictorial art. How she somehow manages to make it look easy, which the epic and the *Gesamtkunstwerk* are not supposed to be, is something I would have to ascribe to yet another outmoded category (brought back to life by the early twenty-first century's most powerful computer-driven monopoly, Apple): namely, genius. I mean she is a fucking genius, isn't she? Now, I do like what you had to say previously about productivity. This is the real crux, much more than "work," which can be repetitive and unproductive (as in "make-work" projects). Against productivity, I would pit *promiscuity*, which is so much more than sex (and also sometimes just short of the deed: the arena of the almost-there, the promise, the approach—indeed, virtuality as such). What is amazing in this realm of productivity/promiscuity—and maybe also what is a bit dangerous for an artist/author—is that you often lose sight of who is seducing and who is being seduced, who is driving, who is writing, who's on top, who's in control. So in thinking about Frances's new era, these latest and most promiscuous productions, I keep wondering: Is this also the era of the female phallus?

FRANCES STARK, *MY BEST THING*, 2011, video with sound, 1 h 39 m / *MEIN BESTES DING*, Video mit Ton.



Frances Stark

FRANCES STARK, MY BEST THING, 2011, video with sound,
1 h 39 m / MEIN BESTES DING, Video mit Ton.



COMPUTERLIEBE



DIETER ROELSTRAETE &
MONIKA SZEWCZYK

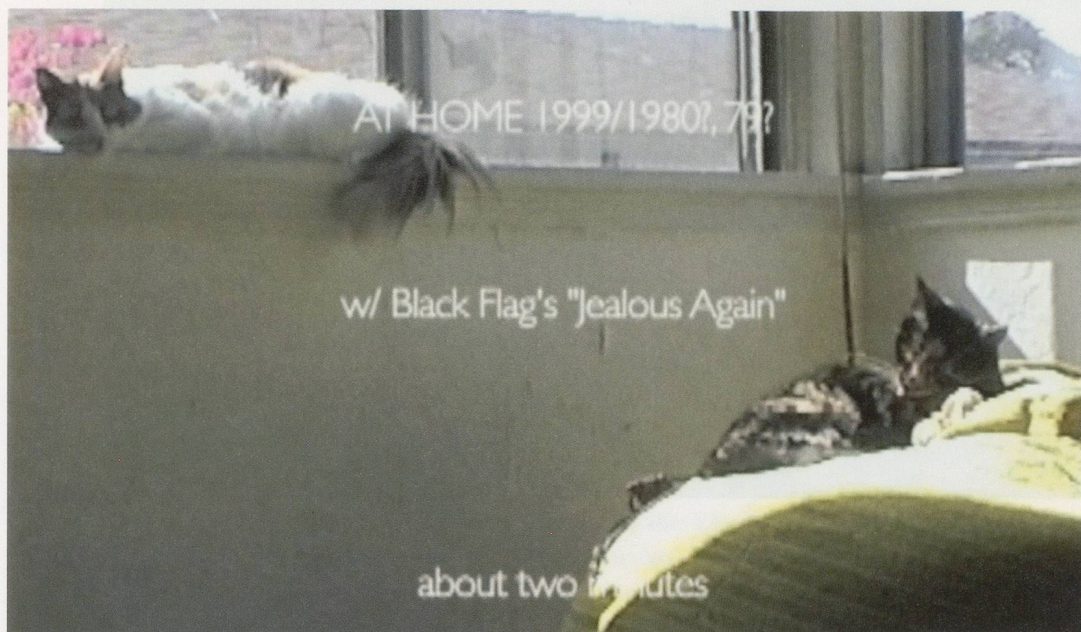
DIETER ROELSTRAETE: Ich möchte unser Gespräch gerne mit einer kurzen Diskussion einer Reihe von «Arbeiten» von Frances Stark eröffnen, die mir überhaupt nicht bekannt oder vertraut waren oder die ich vielleicht (höchst unwahrscheinlich!) einfach vergessen hatte. Aus einer Reihe von (mehr oder weniger offensichtlichen) Gründen setze ich das Wort «Arbeiten» hier in Anführungszeichen. Einer davon geht auf einen Satz zurück, den ich mir gestern Nacht aufgeschrieben habe, als ich mir das Video MY BEST THING (Mein bestes Ding, 2011) anschaute – neben dir im Bett, du hast schon geschlafen –, nämlich: «Ich denke viel über Sex versus Arbeit nach», eine Äußerung der Hauptdarstellerin des Films, die tatsächlich niemand anderes ist als die Künstlerin selbst.

MONIKA SZEWCZYK: ... in Gestalt einer Trickfilmfigur, das heisst einer computeranimierten Figur, die mithilfe der Website Xtranormal erstellt wurde. (Mittlerweile ist sie ausser Betrieb.)

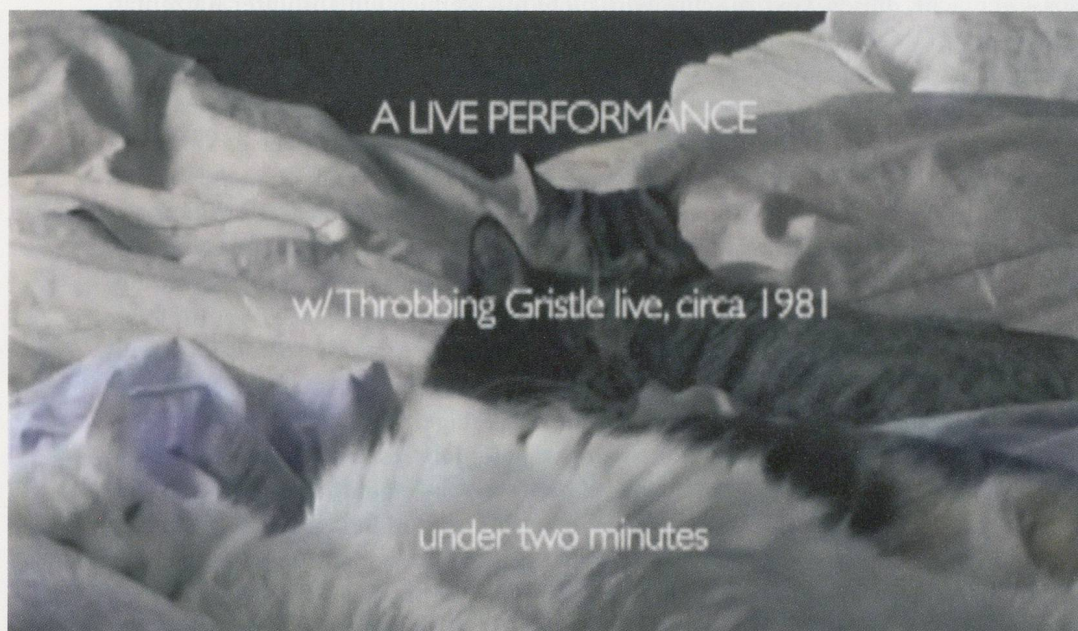
DR: Halt, ich verliere jetzt schon den Faden – fast wie die Figuren in MY BEST THING ... Ah,

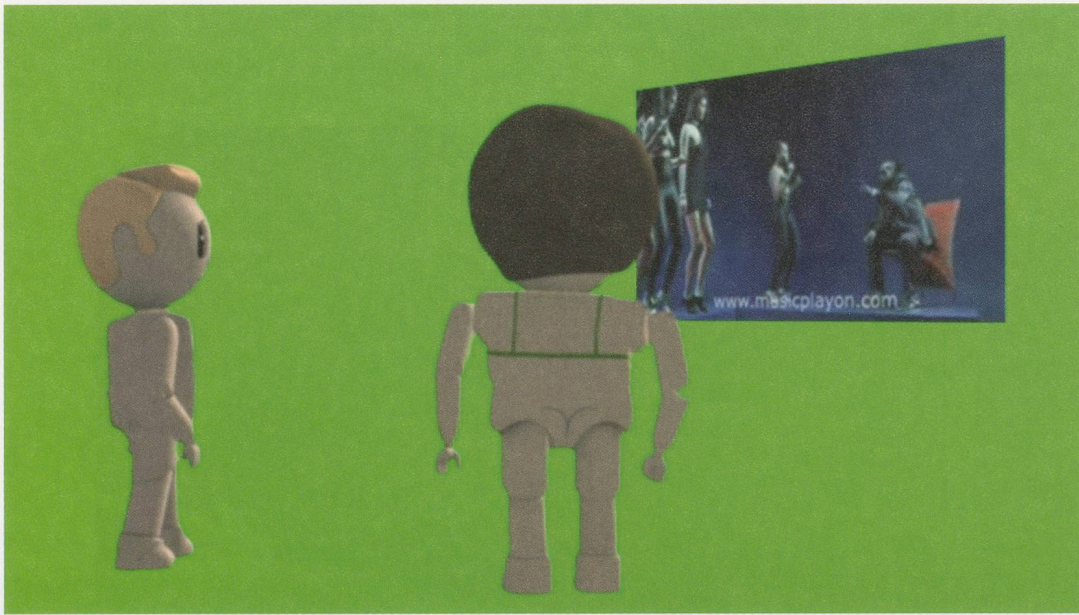
DIETER ROELSTRAETE ist leitender Manilow Kurator am Museum of Contemporary Art in Chicago. MONIKA SZEWCZYK ist Kuratorin des Visual Arts Program des Reva und David Logan Center for the Arts der Universität von Chicago.

FRANCES STARK, AT HOME, 1999, Black Flag is jealous again, video with sound, approx. 2 m /
ZU HAUSE, Black Flag ist wieder eifersüchtig, Video mit Klang.



FRANCES STARK, A LIVE PERFORMANCE, 2002, Throbbing Gristle live, video with sound, approx 2 m /
EINE LIVE-PERFORMANCE, Throbbing Gristle live, Video mit Ton.





FRANCES STARK, MY BEST THING, 2011, video with sound, 1 h 39 m / MEIN BESTES DING, Video mit Ton.

ja – also dieser Komplex von «Arbeiten», von denen ich rede, besteht aus Katzenvideos, die Frances seit 1999 immer wieder mal gedreht hat. Tatsächlich hat mich eine deutsche Kunstzeitschrift vor etwa einem Jahr gebeten, einen kurzen spekulativen Text über das Katzenvideophänomen zu schreiben und mir etwas zu der scherzhaften Behauptung einfallen zu lassen, dass das Internet im Grunde aus 80 Prozent Pornographie, 15 Prozent Katzenvideos und -bildern sowie 4 Prozent miserabel geschriebenen Kommentaren bestehe. Es hat mir wirklich Spass gemacht, diesen Text zu schreiben, nicht nur weil ich ein absoluter Katzenfan bin und mich – wie soll ich das jetzt sagen? – nun gewissermassen für Pornographie «interessiere», sondern auch weil es mir einen seriösen, kunsttheoretisch triftigen Grund lieferte, über diese irre Website mit dem Namen «Indifferent Cats in Amateur Porn» zu berichten («Desinteressierte Katzen im Amateurporno» – der Titel spricht für sich). Frances kennt die sicherlich. Ich will nicht im Einzelnen auf den Essay eingehen, aber als ich einige von ihren Katzenvideos sah – sie wurden gewissermassen als separater Zweig ihres Schaffens präsentiert –, fühlte ich mich an das schicksalhafte Dreiecksverhältnis erinnert zwischen *Amateurlkultur* (sowohl im Sinn der katzenzentrierten Online-Privatfilme als auch der Amateurpornoindustrie, die natürlich immer professioneller wird), *Autobiographie* (im Sinn der Ausbeutung der eigenen Lebensgeschichten und Erfahrungen durch die Künstlerin) und *Schaulust* (sowohl im Sinn von Sehen und Gesehen-Werden als auch im Sinn des blossen Andeutens und Vor-enthaltens). Ich denke, dieses liefert einen besonders ergiebigen Hintergrund für das Betrachten von Frances' Werk (insbesondere der Videos). Jedenfalls denke ich wie Frances viel über Sex versus Arbeit nach (ich frage mich, was dieses «versus» eigentlich bedeutet). Und in der unschuldigen Genussbereitschaft der Katze, in der Freude am Beobachten von Katzen (sowie dem Filmen von Katzen – um sie immer wieder betrachten zu können) steckt etwas, was ich intuitiv als ein Drittes, zwischen beiden Vermittelndes verstehe.

MS: Ich betrachte diese Katzenvideos als Marksteine im Lauf von Frances' Eintritt in die

Kunst des 21. Jahrhunderts – etwas, was eine der beiden Hauptfiguren in MY BEST THING tatsächlich andeutet. Der exakte Wortlaut steht auch in dem Videostill zu lesen, das als Einstieg zu ihrer Website dient: «Oh cool, it's XXI century art», sagt der blonde Playmobil-Typ mit den blauen Unterhosen. Auch die Tatsache, dass Frances eine so gute, einfache Website hat, macht aus ihr eine Künstlerin des 21. Jahrhunderts. (Ich kann mich erinnern, dass einer meiner Künstler-Professoren mir – während meines kurzzeitigen Besuchs von Atelierkursen – kundtat, es zeuge von schlechtem Geschmack, wenn ein Künstler eine eigene Website unterhalte. Es sei viel besser, wenn der Galerist dies übernehme. Das war noch in der Frühzeit des Internets, um 1997 oder 1998, also etwa zur selben Zeit, als Frances die Katzenvideos zu drehen begann, die jetzt online so gut funktionieren. Wie visionär!) Jedenfalls lassen sich einige Besonderheiten der Kunst des 21. Jahrhunderts formulieren. Eine besteht darin, dass die Kategorie der «Arbeit» durcheinandergerät. Das geschah bereits im letzten Jahrhundert, doch seit Anbruch unseres mobilen Daseins, das mit Laptop und Mobiltelefon einsetzte (die nun verschmelzen – zusammen mit der Kamera), lässt sich nicht mehr sagen, was Arbeit ist und was nicht. Diese neuen Werkzeuge erlauben uns, elektronische Persönlichkeiten in die Welt zu setzen («Autobiographie»), die Bilder in Umlauf bringen («Schaulust»), wie hausgemachte Pornographie und natürlich Katzenvideos («Amateurkultur»). Frances ist die Lyrikerin dieser Gegebenheiten. Und das Pathos ihrer Arbeit hängt mit ihrer Fähigkeit zusammen, die Einfachheit solcher Gesten auf die Ebene der Hyperreflexion, das heisst der Kunst, zu übertragen. Es ist so schwer, Kunst zu machen, von der sich sagen lässt, ihre Einfachheit sei eine gute Sache, aber Frances kriegt es hin. Aber ich will deine Gedanken über Sex, geschweige denn Arbeit, nicht unterbrechen, obwohl ich die beiden nie als Gegensätze verstanden habe, weil beide – gerade heute – durch den Computer gefiltert werden (genau wie übrigens auch dieses Gespräch).

DR: Und wir kennen uns ein bisschen aus in Sachen Computerliebe...

MS: Wir sind ein typisches Produkt derselben, oder etwa nicht? Mir fällt der Song *Computerliebe* von Kraftwerk ein, wenn ich an unsere und Frances' Ausflüge in die Welt des virtuellen Sex denke. Selbst wenn die Einsamkeit in diesem Lied («Ich bin allein, mal wieder ganz allein») viel zu absolut ist, erfassen seine peitschenden Beats genau, wie die Digitaltechnik unser Triebleben verändert.

DR: Natürlich ist das Internet der Ort schlechthin, wo Arbeit zum Spiel wird – wo Arbeit und Sex und Spiel und Kunst sich vermischen.

MS: Ganz genau. Wie viele Liebesbriefe, einschliesslich unsren eigenen, sind am Arbeitsplatz geschrieben worden, mit den Gedanken sonstwo?

DR: Haufenweise – ich meine ganze Berge. Mir gefällt dieses Bild der abschweifenden Gedanken (und, ganz wichtig, der umherwandernden Hand) – kreative Zerstreuung statt kreativer Zerstörung. Es erinnert mich an diesen tollen Moment in MY BEST THING, als Frances ihren Gesprächspartner fragt, ob er noch da sei; sie bemerkt, etwas besorgt (es ist nicht das erste Mal, dass sie fürchtet, ihren Dating-Partner zu Tode zu langweilen, weil sie Rancière paraphrasiert): «Ich glaube, ich habe Standbild.» Seine Antwort ist unbezahlbar: «Nein, ich bin tatsächlich einfach still.» Jedenfalls ist es im Hinblick auf den Gegensatz zwischen Arbeit und Sex vielleicht besser, Arbeit durch *Produktivität* zu ersetzen – immerhin ist eine der zahllosen beiläufig präsentierten philosophischen Trouvaillen, die ich beim Anschauen von MY BEST THING mit Wonne zur Kenntnis genommen habe, Frances' Vergleich von Kunst mit Masturbation, da beide eine Form von «Widerstand gegen die Produktivität» darstellten. Das ist eine einmalig grossartige post-orgasmische Einsicht – ebenbürtig der lyrischen Interpretation

jener Szene, in der irgendein anonymer Typ auf ein Papier voller wunderschön hingeworfener mathematischer Formeln ejakuliert, als für das 21. Jahrhundert typische «Verschmelzung von Körper und Geist»... Diese sorgenvolle Beschäftigung mit der Produktivität, der melancholische Traum einer unerreichbaren *Unproduktivität* (oder «Postproduktivität», um unseren Spaziergang auf dem poetischen Pfad der postkoitalen Traurigkeit fortzusetzen – obgleich der Begriff der «Postproduktion» selbst offensichtlich an zahllose bestens bekannte kunsttheoretische Debatten jüngeren Datums erinnert, die Frances und ihrer Kunst wahrlich nicht fremd sind), ist natürlich auch der Grund dafür, dass Federico Fellinis *8½* einen so langen Schatten auf die narrative Entwicklung von MY BEST THING wirft. Fellinis Film aus dem Jahr 1963 ist das Werk schlechthin, das aus der Unfähigkeit oder Unlust heraus entstand, ein Kunstwerk zu produzieren – wobei der Künstler seine fehlende Inspiration gerade zur Quelle der Inspiration für sein bestes und bekanntestes Kunstwerk machte. An einem gewissen Punkt gesteht Frances, sie interessiere sich nicht besonders für die Art Filme, die Fellini drehte – und dennoch identifiziert sie sich am Ende mit der Figur des Regisseurs in *8½*. Es wäre lächerlich, MY BEST THING als *8½* der zeitgenössischen Web 2.0-Kultur zu bezeichnen, doch es gibt einen aufschlussreichen Moment im Video, als die weibliche Protagonistin darüber klagt, nicht mehr so häufig zum Schreiben zu kommen wie einst, nur um gleich darauf zu realisieren, dass sie heute eigentlich kaum mehr etwas anderes tut als schreiben (wenn auch offensichtlich auf andere Art). Das ist für mich eine der grossartigsten Erkenntnisse in diesem spezifischen Werk: dass die Art von «Computerliebe», die in oder im Kern von MY BEST THING inszeniert wird, tatsächlich eine fast zärtlich wortreiche Affäre ist, mehr sprachlich als bildlich, sie erinnert – halt dich fest – an die literarische Tradition der höfischen Liebe im Mittelalter. Das «beste Stück» im Titel meint wohl weniger Marcellos Schwanz (der eh nie wirklich Form annimmt) als vielmehr den Mund, der dazu gemacht ist, gewisse Worte zu sagen, oder eine Reihe Finger, die dazu da sind, gewisse Sätze zu tippen – also eher die Feder (*pen*) als den Schwanz (*penis*).

MS: Phuuu! Wenn das keine Aussage ist, die ihre Klimax erreicht hat! – alle Assoziationen bewusst mit eingeschlossen. Ich meine, was soll man da noch hinzufügen? Tatsächlich ist es Frances gelungen, der romantischen Tradition im Internetzeitalter neues Leben einzuhauchen. In den Arbeiten, die auf MY BEST THING folgen, wie NOTHING IS ENOUGH (Nichts ist genug) und OSSERVATE, LEGGETE CON ME (Beobachtet, lest mit mir, beide 2012), verzichtet sie auf die animierten Playmobil-Figuren und setzt ganz auf Worte und Musik. Diese Techniken gab es schon in den Tagen von Adonis, Beowulf und Casanova. Ihre Musikkwahl hat uns auf diese historischen Pfade geführt: Beim ersten Werk ist es eine weiche melancholische Klaviermusik, die aus dem 19. Jahrhundert stammen könnte, tatsächlich aber von einem ihrer virtuellen Liebhaber komponiert wurde; beim zweiten ist es eine Arie aus Mozarts *Don Giovanni*, die zu hemmungslos ungestümem Flirten animiert.

DR: Musik spielt in Frances' Werk offensichtlich eine wichtige Rolle – die Katzenvideos sind im Grunde Musikvideos, der im Hintergrund gespielte Song oder Soundtrack wird immer ausdrücklich genannt (Stücke von Black Flag; Crosby, Stills & Nash; Bach). Und dann ist da diese unerbittliche Raggamelodie, die in MY BEST THING immer wieder erklingt. In dieser Arbeit hat die Musik noch einen weiteren überraschenden Auftritt, nämlich in Form von Worten. An einer Stelle bemerkt Frances, dass das überkandidelte, gebrochene Englisch ihres italienischen Gegenübers wie «wunderbare konkrete Poesie» klinge und «sie dazu gebracht habe, sich zu verlieben». (Ich frage mich, ob sie sich über die monumentale Bedeutung der konkreten Poesie in der italienischen Nachkriegsliteratur im Klaren ist – die



FRANCES STARK, MY BEST THING,
2011, video with sound, 1 h 39 m /
MEIN BESTES DING, Video mit Ton.

Italiener nannten diese *poesia visiva*: visuelle Poesie. Und das bringt uns natürlich auf unsere Diskussion der Schaulust zurück ...) Dies ist übrigens ein weiterer Höhepunkt, gekrönt von der Antwort ihres Gegenübers: «Fucking English. Do you speak Esperanto?» Meint «Fucking English» (oder «Fucking Globish», wie es immer häufiger genannt wird) hier das Englisch, das man zum Ficken braucht?

MS: Englisch zum Ficken? Du meinst, wie Musik zum Strippen? Oder Business-Latein? Fick-Englisch ist mit Sicherheit ökonomischer als Fick-Polnisch. Fick-Flämisch ist dagegen richtig lustig und deshalb manchmal echt nützlich – wie Fick-Deutsch. Ganz sicher nicht Fick-Französisch. Das kann ich mir nicht vorstellen; Filme und Bücher haben Französisch fickuntauglich gemacht. Ich weiss nicht, wie es ums Fick-Italienisch bestellt ist, aber ich denke, Frances weiss um die *poesia visiva*. Geht es nicht in ihrer gesamten Kunst aus dem 20. Jahrhundert genau darum – um konkrete Poesie? Dann müssen wir uns fragen, was geschieht, wenn ihr Werk in ein neu anbrechendes Zeitalter eintritt. Die Künstlerin muss eine Änderung vornehmen, die Zeit definieren. Ich sage, sie tut es, indem sie zur epischen Kunst zurückkehrt – aber zu einer hausgemachten Epik, einer Beinahe-Epik, virtuell zur *Opera buffa*, aber faktisch auch zu den elementarsten Desktop-Gestaltungsmitteln. Und sie kehrt auch zum *Gesamtkunstwerk* zurück – die Oper ist ein perfektes Beispiel dafür –, denn ihre Arbeiten sind Poesie, Musik und bildende Kunst in einem. Dass es ihr irgendwie gelingt, es leicht aussehen zu lassen, was man weder vom Epos noch vom Gesamtkunstwerk erwartet, ist etwas, was ich noch einer weiteren aus der Mode gekommenen Kategorie zuschreiben würde (die im frühen 21. Jahrhundert von Apple, dem mächtigsten computerbesessenen Monopol wieder zum Leben erweckt wurde): dem Genie. Ich meine, sie ist ein verfucktes Genie, oder etwa nicht? Mir gefällt, was du vorhin über die Produktivität gesagt hast. Sie ist die eigentliche Krux, viel entscheidender als die «Arbeit», die repetitiv und unproduktiv sein kann (etwa in Beschäftigungsprogrammen). Ich würde der Produktivität die *Promiskuität* gegenüberstellen, die so viel mehr ist als Sex (und manchmal auch knapp nicht zum Vollzug kommt: der Schauplatz des Fast-Da schlechthin, das Versprechen, der Ansatz – die reine Virtualität an sich). Das Verblüffende in dieser Welt der Produktivität/Promiskuität – und vielleicht auch das Gefährliche für einen Künstler/Autor – ist die Tatsache, dass man leicht aus den Augen verliert, wer eigentlich wen verführt, wer lenkt, wer schreibt, wer ist oben, wer bestimmt? Wenn ich daher über Frances' neues Zeitalter nachdenke, über ihre jüngsten und promiskuitivsten Produktionen, so frage ich mich stets: Ist es womöglich das Zeitalter des weiblichen Phallus, das hier anbricht?

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

Addicted to
Fantasy:

Frances Starks *Put a Song in Your Thing*

Ja, wir haben dieselbe Einstellung
Nichts ist genug
Das Internet veränderte unser Leben

Ja

So sehr

Manchmal denke ich an ein Leben ohne Internet

Ja, daran denke ich auch

Du solltest dir meinen Film ansehen

Frances Stark, *Nothing Is Enough* (2012)

CHRISTOPH GURK

I.

In seinem 1996 erschienenen Roman *Unendlicher Spass* hat David Foster Wallace eine negative Utopie vom ultimativen Kunstwerk entworfen. Im Epizentrum der labyrinthisch verzweigten Handlung steht eine frankokanadische Separatistengruppe, die im Kampf gegen die Hegemonie der Vereinigten Staaten als Waffe einen berüchtigten Avantgarde-Film zum Einsatz bringen will. Das Werk ist auf so suchterzeugende Weise unterhaltsam, dass alle Rezipienten, die der Seherfahrung ausgesetzt sind, nicht mehr arbeiten, essen oder schlafen können. Sie stehen unter dem inneren Zwang, sich den Streifen wieder und wieder anschauen zu müssen, bis sie sterben.

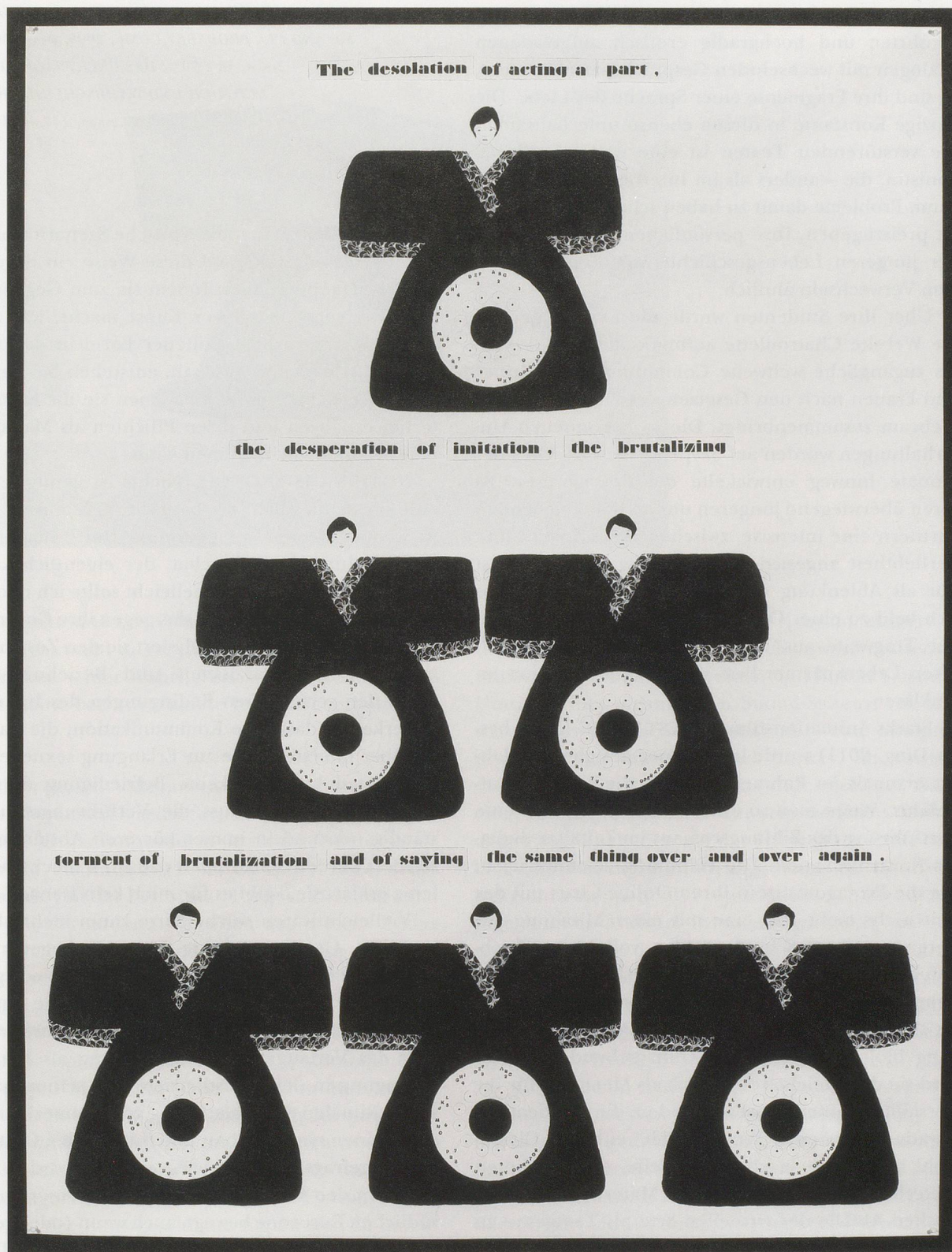
Zwanzig Jahre später, im Zeitalter digitaler Kommunikation, hat diese Idee die Erscheinungsform

CHRISTOPH GURK ist Autor und Dramaturg. Gegenwärtig arbeitet er als Kurator am Berliner Theater HAU Hebbel am Ufer.

eines weltweit durchgesetzten Massenmediums angenommen. Mit dem Internet ist eine vom militärisch-industriellen Komplex erschaffene und von den Imperativen eines deregulierten Marktes optimierte Superstruktur und Wunschmaschine entstanden, deren Funktionsweise und Erfolg auf der Psycho-Ökonomie des Narzissmus beruhen. Sie verspricht die endlose Befriedigung von Bedürfnissen und betrügt sie im gleichen Atemzug um ihren Inhalt, hebt die Grenzen zwischen Privatem und Öffentlichem auf, durchdringt und totalisiert alle Lebensbereiche, bis es kein Aussen mehr gibt, und macht noch das intimste Verlangen für Zwecke der Maximierung von libidinösem und finanziellem Profit erreichbar.

Seit 2011 hat sich die in Los Angeles ansässige Künstlerin Frances Stark mit vielen dieser Themen beschäftigt und sie zur Grundlage eines in unterschiedlichen Medien ausgestalteten und motivisch sorgfältig miteinander verwobenen Werkkörpers ge-

FRANCES STARK, CALLED UPON (SAME THING OVER AND OVER), 2007, graphite, vinyl paint, inlaid plaster prints on paper, 79 1/8 x 59 7/8" /
IN ANSPRUCH GENOMMEN (DASSELBE IMMER UND IMMER WIEDER), Graphit, Vinylfarbe, lasergeschnittene Drucke auf Papier, 201 x 152 cm.



macht, in dessen Mittelpunkt eine Reihe von online geführten und hochgradig erotisch aufgeladenen Dialogen mit wechselnden Gesprächspartnern steht. Es sind ihre Fragmente einer Sprache der Liebe. Die einzige Konstante in diesen ebenso unterhaltsamen wie verstörenden Texten ist eine weibliche Protagonistin, die – anders als im Internet sonst üblich – kaum Probleme damit zu haben scheint, ihre Identität preiszugeben. Ihre persönlichen Umstände sind der jüngeren Lebensgeschichte von Frances Stark zum Verwechseln ähnlich.

Über ihre Studenten wurde die Erzählerin¹⁾ auf die Website Chatroulette aufmerksam, eine kostenlos zugängliche weltweite Community, die Männer und Frauen nach den Gesetzen des Zufalls über die Webcam zusammenbringt. Die so begonnenen Unterhaltungen wurden auf Skype fortgesetzt. Oft über Monate hinweg entwickelte die Protagonistin zu ihren überwiegend jüngeren und in Italien lebenden Partnern eine intensive, zwischen Freundschaft und Verliebtheit angesiedelte Beziehung. Was zunächst nur als Ablenkung und Entlastung begann, wuchs sich bald zu einer Obsession von existenzbedrohender Tragweite aus. Weder ihre Chatpartner noch ihren Lebenspartner liess sie über die Situation im Unklaren.

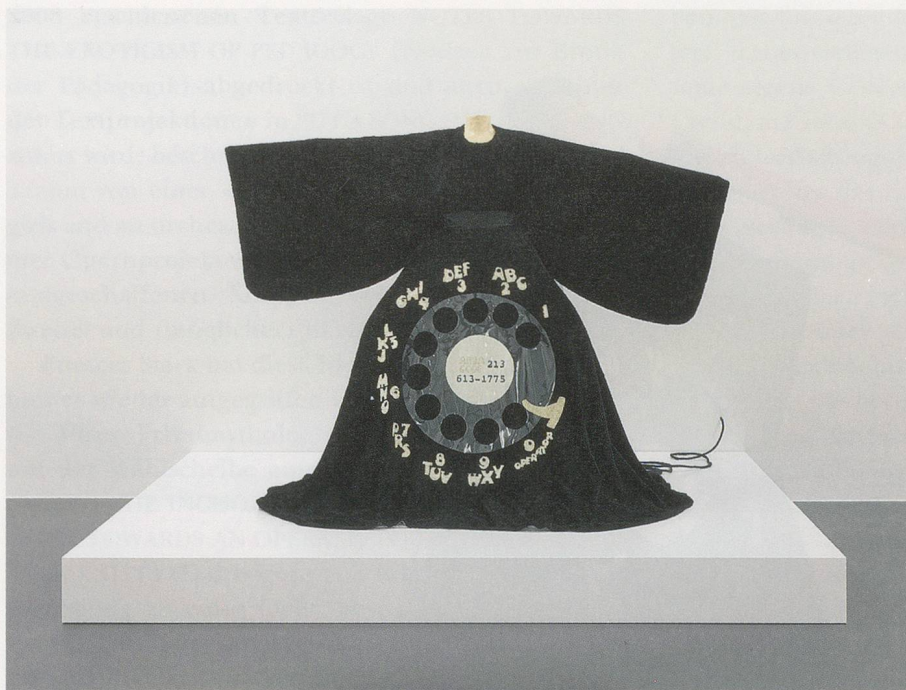
Starks Animationsfilm MY BEST THING (Mein bestes Ding, 2011) wurde im Sommer des gleichen Jahres erstmals im Rahmen der Venedig-Biennale aufgeführt. Wenn man so will, handelt es sich um eine Fortführung des Bildungsromans im Zeitalter digitaler Kommunikation. Die Handlung zeichnet nach, wie die Protagonistin in ihren Online-Chats mit der Zeit nicht mehr nur eine mit einer Mischung aus Vergnügen und Schuldgefühlen vollzogene Triebabfuhr und eine Gefährdung ihrer Arbeit sieht. Die beim Orgasmus freigesetzten Körpersekrete betrachtet sie als "Waste" – sie sind hier nicht an den Vorgang biologischer Reproduktion gebunden; später wird sie den gleichen Ausdruck als Metapher für ihr Verständnis einer Kunst verwenden, die sich dem Imperativ permanenter Produktivität²⁾ entzieht. Gleichwohl beginnt sie nach einer Weile, das bei diesen Unterhaltungen angesammelte Material, die literarischen Abfälle des virtuellen Sex, als Textgenre zu erkennen, das ihr hilft, notorische Schreibblockaden

FRANCES STARK, *THE INTOLERABLE INCARNATE: SUMMON ME AND I'LL PROBABLY COME*, 2009, wearable fabric costume, linen, 58 x 70" / *DAS UNERTRÄGLICHE INKARNAT: RUF MICH UND WAHRSCHEINLICH KOMME ICH*, tragbares Stoffkostüm, Leinen, 147,4 x 177,8 x 81,3 cm.

zu überwinden. Das apokalyptische Szenario von *Unendlicher Spass* erfährt auf diese Weise ein durchaus bizarres Happy Ending: Indem sie zum Gegenstand und Ausgangspunkt ihrer Kunst macht, was zuvor heimlich und in abgespaltener Form in den Chatrooms des Internets geschah, entstehen bei der Kritik erfolgreiche Werke, mit denen sie ihr Kind weiterhin ernähren und ihren Pflichten als Managerin einer Familie nachkommen kann.

NOTHING IS ENOUGH (Nichts ist genug, 2012), eine ausschliesslich textbasierte Videoinstallation, ist weitaus depressiver gestimmt. Die Protagonistin eröffnet hier einen Sexchat, der eigentlich keiner mehr ist, mit dem Satz: «Vielleicht sollte ich mich behandeln lassen.» Rücksichtslos gegen ihre Gesprächspartner und sich selbst analysiert sie den Zusammenhang zwischen Narzissmus und Beziehungssucht unter den verschärften Bedingungen des Internets. Sie erkennt, dass eine Kommunikation, die das Gegenüber in erster Linie zur Erlangung sexueller Gefälligkeiten benötigt, keine Befriedigung darstellt. Weil sie ausbleibt, muss die Verführungssituation ständig neu und in immer kürzeren Abständen inszeniert werden: «Statt mich danach schlecht zu fühlen», erklärt sie, «gibt es für mich kein Danach.»

Vielleicht wären solche Sätze kaum mehr als ein aus dem Geständniszwang hervorgegangener Akt der Selbstentäusserung und der Selbsterniedrigung, gäbe es nicht die virtuose Textdramaturgie und die Präzision, mit der die Protagonistin beschreibt, wie sehr das Verlangen nach Bestätigung als Eintrittsbedingung in den Kunstbetrieb³⁾ mit seinen spezifischen Ritualen der Herstellung von Aufmerksamkeit samt seinen symbolischen und finanziellen Gratifikationen gefragt ist – und wie weit entfernt sich diese Welt von den Problemen ihrer Chatpartner aus der südlichen Eurozone bewegt, auch wenn (oder gerade weil) im System der Kunst das Politische, das Doku-



mentarische und das Ortsspezifische verzweifelt wie lange nicht mehr angerufen werden⁴⁾. Es ist die Unbedingtheit seiner Wahrheitsliebe, die diesem Werkkörper seine beeindruckende Integrität verleiht.

II.

Zwischen diesen Videoarbeiten hat der von ihr verfolgte Themenkreis seine formal und inhaltlich komplexeste Organisationsform in einer Performance gefunden, die Ende 2011 im New Yorker Abrons Arts Center als Teil der Performa 11 zur Aufführung kam. Während die anderen Arbeiten aus diesem Zyklus über eine weitgehend narrative Struktur verfügen und Texte in die Sprache des Films und der Installation übersetzen, führte PUT A SONG IN YOUR THING (Steck ein Lied in dein Ding) Literatur, Videoprojektion, Schauspiel, Tanz, Lichtkunst, Kostümbildneri, Sound und Musik auf einer Theaterbühne zusammen. Die Bezugnahme auf die durch Richard Wagner begründete Tradition des Gesamtkunstwerks ist offenkundig. Motive aus den Videochats und weiter zurückliegenden Werken sowie eine Vielzahl an Zitaten aus der Kunstgeschichte fügten sich zu einem dichten System von Binnenverweisen.

Die Bühne war überraschend sparsam eingerichtet. Vor heruntergedimmten Scheinwerferbatterien zeichneten sich auf der rechten und linken Seite die Umrisse eines gigantischen Sound-Systems von unverkennbar phallischer Präsenz ab – eine Skulptur des britischen Künstlers Mark Leckey. Im Vordergrund war eine Leinwand aus durchsichtiger Gaze eingehängt. Sie gewährte nur schemenhafte Einblicke in das Geschehen auf der Hinterbühne; für den längsten Teil der Aufführung diente der Stoffvorhang ohnehin mehr als Projektionsfläche. Bis auf wenige stumme Auftritte in einem aufwendig paillierten Kostüm, auf dem die riesige Wählscheibe eines Telefons zu sehen war, eine luzide Metapher für den Imperativ ständiger Verfügbarkeit im Kunstbetrieb⁵⁾, hielt sich die Künstlerin von der Bühne weitgehend fern. Wie so häufig in ihrem Werk setzte sie ihr ganzes Vertrauen in Textcollagen, die mit Gespür für Timing in einzelnen Sätzen und Sinneinheiten auf die Leinwand geworfen wurden. Zum tribalistischen und postindustriellen Noise von Mark Leckey's Band Donnateller, einem Divertimento von Joseph Haydn oder Tracks wie 100 Stabs von Aidonia verstrickte die Künstlerin das Publikum, genauso wie die ständig



FRANCES STARK, PUT A SONG IN YOUR THING, 2011, poster / STECK EIN LIED IN DEIN DING, Plakat. (PHOTO: NADYA WASYLKO)

wechselnden Partner der an die Leinwand projizierten Sexchats, in ein von Buchstaben getragenes Spiel der Verführung. Erwartungshaltungen und Phantasieräume wurden aufgebaut und im nächsten Moment wieder unterlaufen. Der Text performte sich selbst. Die Reaktionen im Auditorium waren Teil der Inszenierung.

Die Vorstellung beginnt mit einem Witz, wie er auch in einem Film von Woody Allen vorkommen könnte: Er wird erzählt von einem weiblichen Avatar, wie er bereits in MY BEST THING zu sehen war, und verschiebt die Leiden der Künstlerin auf einen Vertreter des anderen Geschlechts. Ein Mann mit Depressionen kommt in die Praxis, voller Befürchtungen, sein Leben könnte ihm entgleiten: «Was vor mir liegt, ist unklar und unsicher. Zweifel lähmen mich, und mein Leben erscheint mir als eine Reihe sinnloser Episoden. Hinzu kommt, ich habe Angst, ein untalentierter Schwindler zu sein. Und trotzdem, Herr Doktor, quält mich ein monströses Ego.» Der Arzt rät

ihm zu einer höchst einfachen Therapie. Er soll sich am Abend zur Aufheiterung eine Vorstellung des berühmten Clowns Pagliacci anschauen. Das ist leider kein praktikabler Rat, denn der Patient selbst ist niemand anderes als der grosse Pagliacci.

Was wie ein harmloser und humoriger Einstieg in den Abend daherkommt, fasst nicht nur die von einer Mischung aus Masochismus und Allmachtsphantasien durchzogenen Monologe und Gesprächsprotokolle bündig zusammen, die in den folgenden 67 Minuten auf überaus poetische und pointenreiche Weise ausformuliert werden, sondern enthält auch einen Hinweis auf die Entstehungsgeschichte der Performance. Der in mehreren ihrer jüngsten Werke angesprochene Clown mit dem Namen Pagliacci ist die Hauptfigur in einer gleichnamigen Oper von Ruggero Leoncavallo aus dem 19. Jahrhundert⁶⁾. Frances Stark verweist so auf ein Vorhaben, das ihr ursprünglich Mark Leckey vorgeschlagen hatte. In einem Brief an die Künstlerin, der in ihrer

2008 erschienenen Textcollage NOTES TOWARDS THE EROTICISM OF PEDAGOGY (Notizen zur Erotik der Pädagogik) abgedruckt ist und auch auf einer der Textprojektionen in PUT A SONG IN YOUR THING zitiert wird, beschreibt der britische Künstler seinen Traum von einer «lecture in full drag with dancing girls and an orchestra» und schlägt ihr ein gemeinsames Opernprojekt vor, «das von mechanisierten und bildgeschaffenen Körpern zwischen (wirklichem) Zweifel und (möglicher) Ekstase»⁷⁾ bevölkert ist.

Frances Stark hat diese Idee in den letzten Jahren immer wieder aufgegriffen und zum festen Bestandteil ihrer Privatmythologie gemacht. Das Kostüm mit der Wählscheibe eines Telefons ist eine Arbeit namens THE INCHOATE INCARNATE: AFTER A DRAWING, TOWARDS AN OPERA, BEFORE THE LIBRETTO EVEN EXISTS (Das begonnene Inkarnat: Nach einer Zeichnung zu einer Oper, bevor das Libretto existiert, 2009) und taucht als Motiv bereits in einer ihrer früher entstandenen Zeichnungen auf. Eine weitere Vorstufe war die 2010 im Wheeler Opera House von Aspen aufgeführte Performance I'VE HAD IT! AND I'VE ALSO HAD IT! (Ich bin erledigt! Und ich bin auch erledigt!), die sie in PUT A SONG IN YOUR THING vernichtend beurteilt und anhand mehrerer Videoeinspielungen dem Spott des Publikums preisgibt.

Diese Darbietung, so heisst es in der Untertitelung an zentraler Stelle, sei der gescheiterte Versuch gewesen, eine Krise zu lösen, die mehr als jedes andere ihr künstlerisches Schaffen damals blockiert habe: eine Oper komponieren zu wollen, aber über kein Libretto zu verfügen, die Schreibfähigkeit verloren zu haben, aber sich nach der Möglichkeit zu sehnen, performen zu können. Nur, was würde geschehen, wenn sie auf einmal zu all dem in der Lage wäre? Würde sie sich tatsächlich – *whole to others* – dem Publikum darbieten, um auf dem Altar des Erhabenen zu verbrennen? Wer könnte das verstehen? Würden die Zuschauer wertschätzen, was sie tut? Und: Was könnte sie schon im Gegenzug für diese Enttäusung von ihnen erwarten?

Strebt die New Yorker Performance bereits die Lösung dieser Probleme an? Die Spielhandlungen während der ersten 45 Minuten sind, so liesse sich vielleicht sagen, die Prolegomena zu einem Vorha-

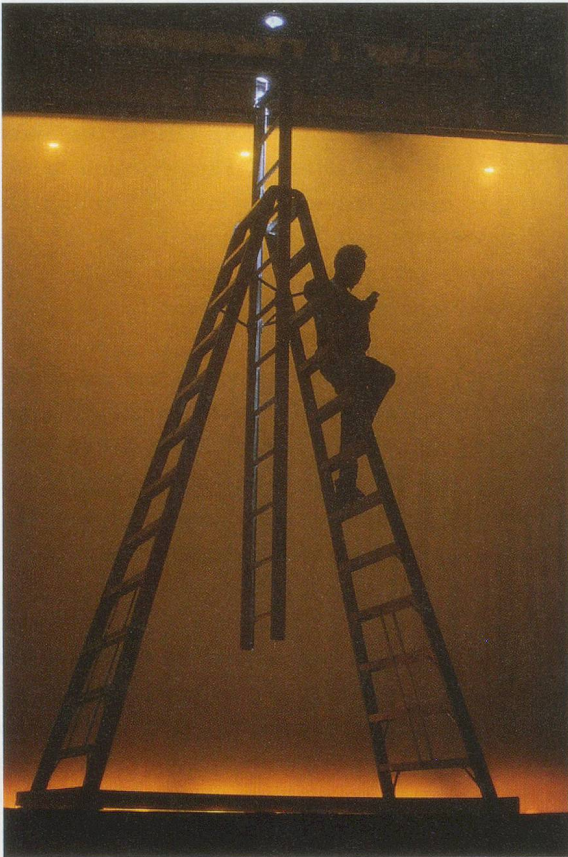
ben, das um seine Unrealisierbarkeit weiss. Ein Projekt, das es vielleicht nie geben wird, dokumentiert seine eigene Genese und formuliert das ästhetische Credo, auf dem es beruht hätte. Immerhin, die einzelnen Gestaltungselemente zeichnen sich in Umrissen ab. Selbst das Libretto, um das die Künstlerin so lange gerungen hat, ist nun vorhanden – es sind die auf Leinwand projizierten Sexchats⁸⁾! Sie nehmen im Verlauf der Performance einen immer breiteren Raum ein, unter anderem flankiert von heftig flackernden Videoeinspielungen mit Dancehall-Musik, auf denen, wie bereits in MY BEST THING, die Stars des Genres mit wechselnden Partnerinnen beim Dagging zu beobachten sind – ein auf simulierten Kopulationsbewegungen basierendes Tanzritual, für das die Protagonistin eine mindestens genauso intensive Leidenschaft entwickelt hat wie für virtuellen Sex im Internet.

Das Finale naht, als die Leinwand hochgefahren wird. Ein Team von Helfern schiebt feierlich eine Leiter auf die Bühne. Im Dämmerlicht der Scheinwerfer nimmt ein Mann mit Mohawk seinen Platz auf den Stufen ein. Es ist Skerrit Bwoy, ehemaliger Hype Man des radikalen Dancehall-Projekts Major Lazer und einer der weltweit führenden Exponenten des Dagging. Mit unsicherer Stimme rezitiert er einen Brief, den die Künstlerin an ihn richtete, nachdem sie ihn aus reinem Zufall an Bord eines Flugzeugs kennengelernt hatte, und in dem sie ihn bittet, an einem ihrer Projekte mitzuwirken.

Die Protagonistin revanchiert sich, indem sie ihm ihrerseits ein Gedicht vorliest, das sie vor langer Zeit geschrieben hat und von dem sie einleitend sagt, dass sie jedes Mal weinen muss, wenn sie es laut liest. Es ist das Selbstbekenntnis einer jungen Frau, die ihren Körper hasst, weil sie glaubt, dass er in ihrem Kulturkreis nicht der Norm entspricht. Nachdem sie zum gleichnamigen Song von Lady Gaga noch einmal das Motiv des *Telephone* und – in diesem Kontext – der sexuellen Verfügbarkeit aufgerufen hat, wird die Phantasie endgültig zur Realität, zumindest in Form einer Bühnenhandlung. Die Protagonistin geht auf Tuchfühlung mit ihrer Wunschvorstellung.

Skerrit Bwoy, inszeniert als das fleischgewordene Phantasma des potenten afroamerikanischen Mannes, das er selber mitperformt, kommt zurück auf

FRANCES STARK, PUT A SONG IN YOUR THING, 2011,
performance, 1 h 8 m, Abrons Theatre, New York /
STECK EIN LIED IN DEIN DING, Performance.
(PHOTO: NADYA WASYLKO)



die Bühne und daggert die Protagonistin in nahezu jeder denkbaren Stellung, bis sich die Situation aus heiterem Himmel in ihr Gegenteil verkehrt: Die Protagonistin stösst den Berserker so heftig zurück, dass er rücklings auf eine vor den ersten Stuhlreihen des Auditoriums deponierte Matratze fliegt. Sie springt ihm nach und landet auf seinem Körper. Das Licht geht aus. Der Rest verliert sich in der Dunkelheit.

Eine Einladungskarte zur Aftershow-Party im Anschluss an die Performance feiert emblematisch auch dieses «Happy Ending». Sie zeigt, wie sich Skerrit Bwoy der Künstlerin und ihrem Telefonkleid mit

einem überdimensionierten Bleistift nähert. Will er sie wie mit einem Schwert durchbohren? Oder möchte er ihr das Utensil höflich überreichen? Der Radiergummi auf der stumpfen Seite des Bleistifts ist diagonal nach oben in Richtung ihres ekstatisch verzückten Gesichts gerichtet. Das spitze Ende neigt sich, an seinen Lenden vorbei, hin zum Boden: Die Aneignung des phallischen Introjekts wird zum Ausgangspunkt des Schreibens – und damit zu einem Akt der Selbstermächtigung, so narzisstisch besetzt er auch nach wie vor noch sein mag⁹⁾.

1) Frances Stark hat mehrfach erklärt, dass das in diesem Zyklus verarbeitete Material autobiographischer Herkunft ist, aber auch einen intensiven Prozess der Gestaltung durchlaufen hat. Wenn sie sagt, dass es für sie keinen kategorischen Unterschied zwischen Kunst und Leben gibt, bedeutet das nicht, dass sich alle Informationen auf die Privatperson zurückübertragen lassen. Es erscheint sinnvoll, alle ihren Äusserungen, auch Selbstdeutungen in Interviews und Vorträgen als Inszenierung zu behandeln. Aus diesem Grund verwende ich ihren Eigennamen im folgenden Text sehr zurückhaltend und spreche lieber von einer Protagonistin. Das erleichtert es, möglicherweise reale Handlungen als Teil eines Werks zu lesen.

2) Zum Thema der Produktivität und zum Verhältnis zwischen Arbeit und Kunst bei Frances Stark vgl. Mark Godfrey, «Twenty-First Century Art», in *My Best Thing*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2012, S. 61 ff.

3) Mark Godfrey geht so weit, den «Confessional Mode» ihrer Arbeiten als eine neuartige Spielform der Institutional Critique zu bezeichnen, vgl. Mark Godfrey, «Friends With Benefits», in *Artforum*, Januar 2013, Bd. 51, Nr. 5, S. 163.

4) Das Phantasma der Politik und das Phantasma der Kunst scheinen sich hier gegenseitig zu bedingen.

5) In einem weiteren Textblock wendet Frances Stark das Thema der Verfügbarkeit unter Berufung auf einen Aufsatz des Kunstkritikers Jan Verwoert gegen den Zwang, im Kunstbetrieb ständig sich selbst zur Aufführung zu bringen. Vgl. Jan Verwoert, «Exhaustion and Exhuberance – Ways to Defy the Pressure to Perform», in *Tell Me What You Want, What You Really, Really Want*, Sternberg Press, Berlin 2010, S. 13.

6) Die Oper ist im deutschsprachigen Raum unter dem Namen Der Bajazzo bekannt geworden.

7) Frances Stark, «Notes Towards The Eroticism Of Pedagogy», in Mark Beasley (Hg.), *Hey Hey Glossolalia (Before And After)*, Creative Time, New York 2008, Bd. 2, S. 137.

8) Den Grossteil der in der Performance verwendeten Chats hat die Künstlerin kurz darauf zu eigenständigen Videoinstallationen ausgebaut: NOTHING IS ENOUGH und OSSERVATE, LEGGETE CON ME, beide aus dem Jahr 2012.

9) Von hier aus wäre es interessant zu sehen, was dieses Modell künstlerischer Kreativität für eine Diskussion von Sigmund Freuds Konzept der Sublimierung bedeuten könnte, verstanden als kulturelle Technik, Triebwünsche in sozial akzeptierte Tätigkeiten zu überführen.

Addicted To Fantasy: Frances Stark's *Put A Song In Your Thing*

I.

In his novel *Infinite Jest* (1996), David Foster Wallace designed a negative utopia of the ultimate work of art. At the center of his labyrinthine plot, a group of French Canadian separatists want to make use of a notorious avant-garde film in their struggle to subvert the hegemony of the United States. The movie is so addictively entertaining that those who see it lose all interest in work, food, and sleep. They are condemned to watch it over and over again until they die.

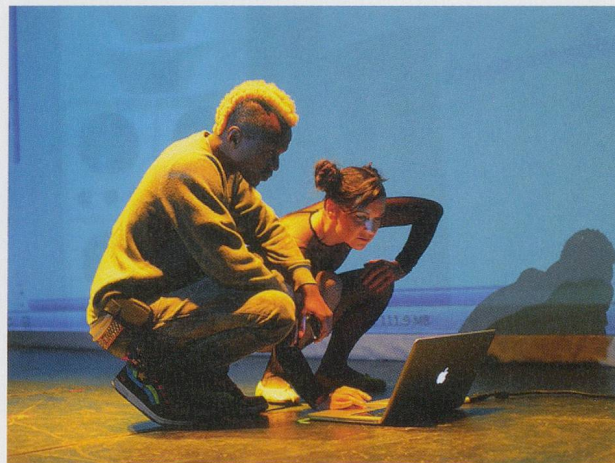
Twenty years later, this idea has emerged in the form of the Internet, a superstructure and desiring-machine created by the military-industrial complex and optimized by the imperatives of a deregulated market, whose operations and success are based on

CHRISTOPH GURK is a writer and dramaturge. He is currently curator of music at Hebbel am Ufer, in Berlin.

Yeah, we have the same kind of approach
Nothing is enough
Internet changed our life
Yes
So much
Sometimes I think about life without internet
Yes. I think that too
You should watch my movie

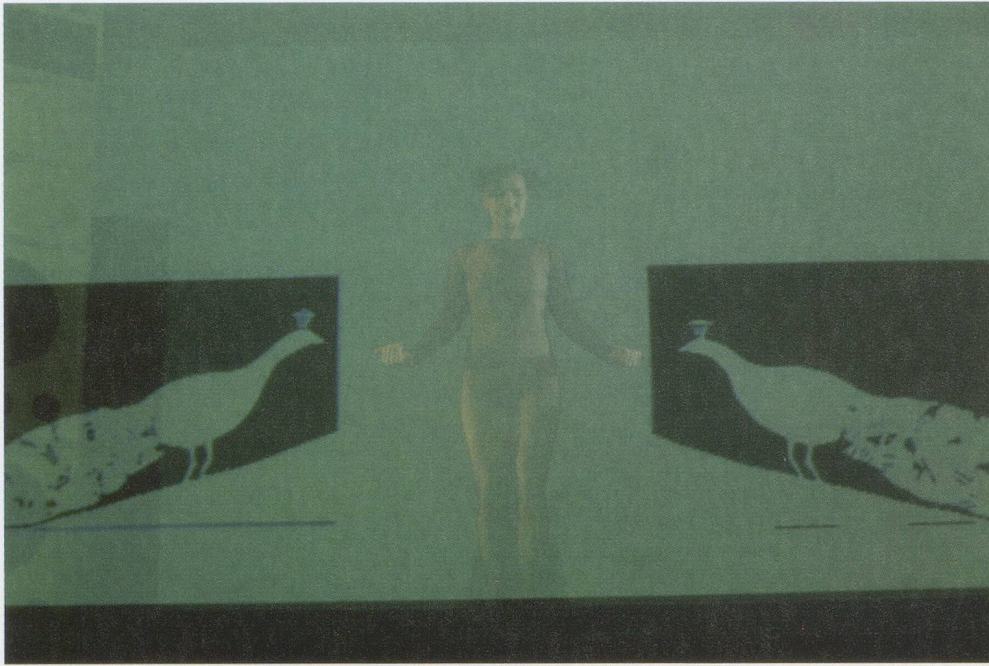
Frances Stark, *Nothing Is Enough* (2012)

CHRISTOPH GURK



FRANCES STARK, *PUT A SONG IN YOUR THING*, 2011,
performance, 1 h 8 m, Abrons Theatre, New York /
STECK EIN LIED IN DEIN DING, Performance.

(PHOTO: NADYA WASYLKO)

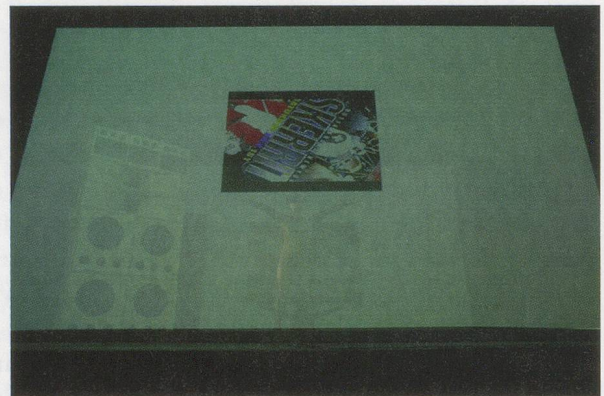


FRANCES STARK, *PUT A SONG IN YOUR THING*, 2011, performance, 1 h 8 m, Abrons Theatre, New York /
STECK EIN LIED IN DEIN DING, Performance. (PHOTO: NADYA WASYLKO)

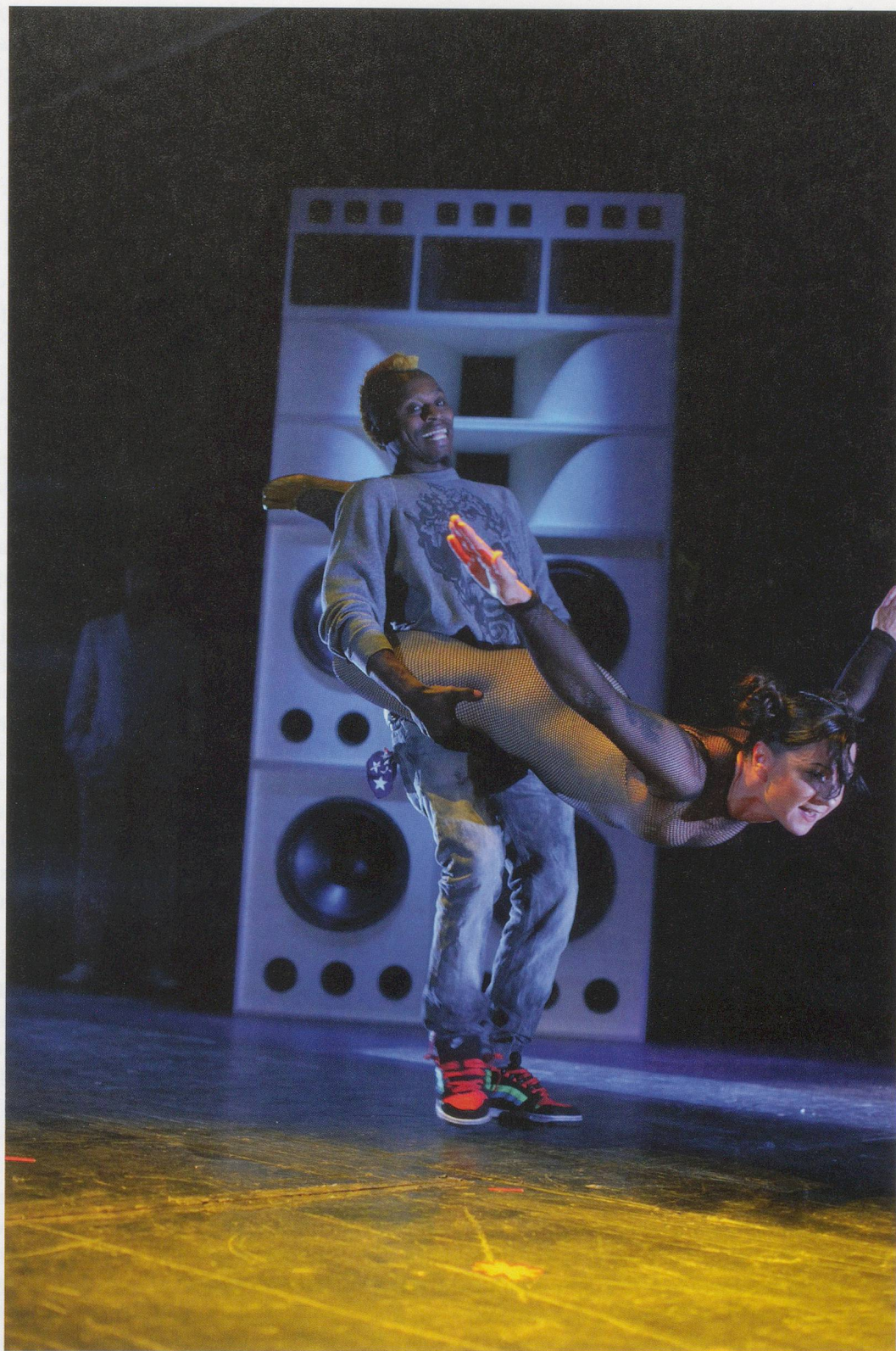
the psycho-economy of narcissism. It is a system that promises the nonstop satisfaction of needs, while in the same breath depriving them of their substance, eliminating the distinction between private and public, penetrating and totalizing all areas of life until there is nothing outside it, and making even the most intimate wishes attainable for purposes of maximizing libidinal and financial profit.

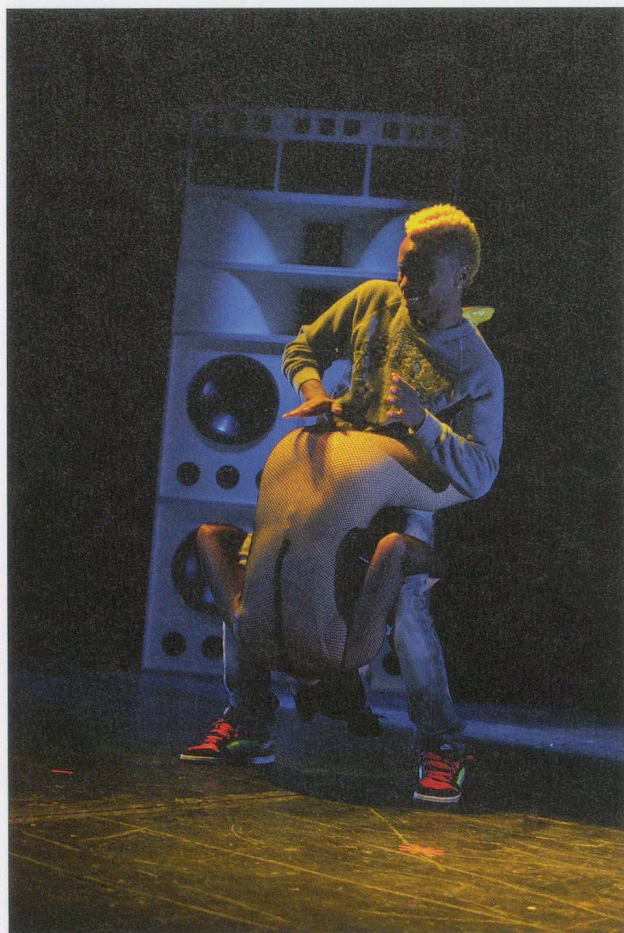
Since 2011, Los Angeles-based artist and writer Frances Stark has engaged many of these issues in a variety of media and through carefully interwoven motifs, all based on a series of erotic dialogues conducted online with changing partners. These are her fragments of a language of love. The only constant in these entertaining yet disturbing works is a female protagonist who, unusually for the Internet, seems to have no qualms about revealing her identity. Her personal circumstances reveal an uncanny resemblance to the story of Stark's recent life.¹⁾

Through her students, this narrator discovered the website Chatroulette, a free online program that



randomly connects users from around the world via webcam. Conversations begun there continued on Skype, developing into a series of months-long relationships, ranging from friendship to infatuation, with primarily younger men living in Italy. What started out as distraction and relaxation soon developed into an obsession of existentially threatening





FRANCES STARK, *PUT A SONG IN YOUR THING*, 2011,
performance, 1 h 8 m, Abrons Theatre, New York /
STECK EIN LIED IN DEIN DING, Performance.
(PHOTO: NADYA WASYLKO)

proportions, a situation that she concealed from neither her chat partners nor her life partner.

Stark's animated movie *MY BEST THING* (2011) premiered at the Venice Biennale in the summer of 2011. It is, if you will, a *Bildungsroman* for the digital age. The video shows the protagonist as she gradually realizes that her online chats—a source of both pleasure and guilt—are not just a means of satisfying her sex drive and a threat to her work. She considers the bodily secretions released at orgasm to be “waste”—in this context, they do not play a part in biological reproduction; later, she uses this same term as a metaphor for art, which eschews the imperative of permanent productivity.²⁾ Yet after a while, she starts to recognize that the material she has collected, the literary garbage of virtual sex, is actually a text genre

in its own right that helps her to overcome her crippling writer's block. The apocalyptic scenario of *Infinite Jest* thus leads to a curious “happy ending.” By turning what was happening in private, in the split reality of the Internet, into the subject matter and starting point of her art, she has created critically acclaimed work, enabling her to continue to support her child and fulfill her duties as the manager of a family.³⁾

NOTHING IS ENOUGH (2012), a text-only video installation, is much more depressing. Here the protagonist initiates a sex chat, which actually isn't one, by saying, “Maybe I should seek treatment.” She is merciless with both herself and her virtual partner as she analyzes the connection between her narcissism and her addiction to relationships within the intensified conditions of the Internet. She acknowledges that true gratification is impossible to achieve through such objectification and instrumentalization, but the failure to obtain it only provokes the need for more and more seductive situations, at shorter and shorter intervals: “Instead of feeling bad after,” she explains, “I just don't ever have an after.”

Sentences like this are in danger of coming across as little more than acts of self-effacement and humiliation triggered by a compulsion to confess.⁴⁾ But they are saved by the virtuoso dramaturgy of the text and the precision with which the protagonist's understanding of her narcissism serves as the basis for a structural critique of her professional context: on one hand, the immeasurable longing for recognition that leads people to the art world, hoping to attract attention and achieve financial gratification; on the other, the immeasurable distance between that system and the problems of her chat partners from the southern eurozone, even though (or, in fact, because) the art world is desperate to connect

to a social and political reality outside itself.⁵⁾ It is the protagonist's unconditional love of truth that lends this oeuvre its overwhelming integrity.

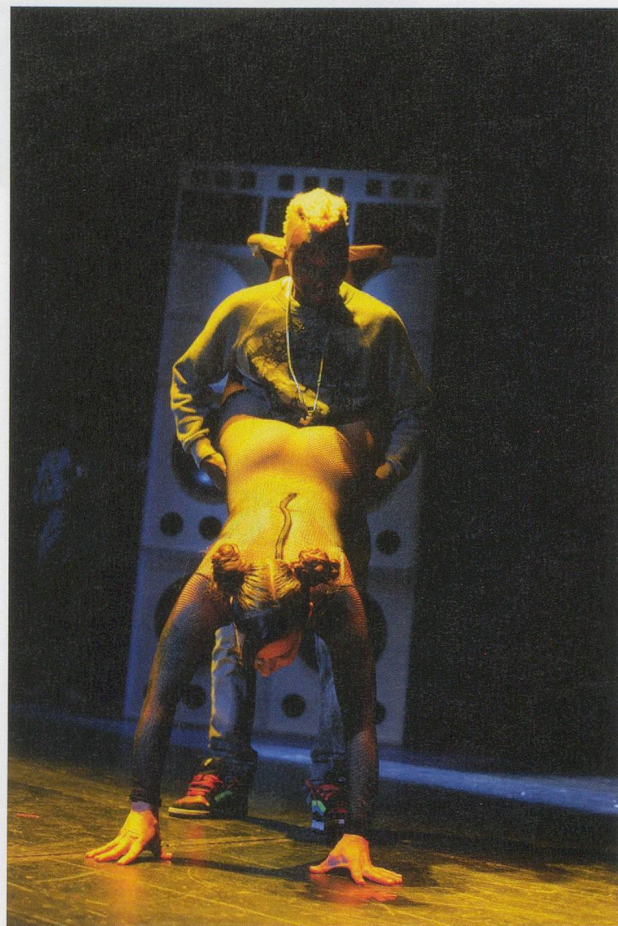
II.

Between production of these two videos, Stark tackled similar concerns even more complexly in a performance format. In place of a narrative film installation, *PUT A SONG IN YOUR THING*—which was presented in late 2011 at New York's Abrons Arts Center, as part of Performa 11—united literature, video projection, drama, dance, lighting, costumes, and music on a proscenium stage. The reference to the *Gesamtkunstwerk*, a tradition ushered in by Richard Wagner, is obvious. Here motifs from video chats as well as older works were combined with a host of quotations from art history into a dense, self-referential system.

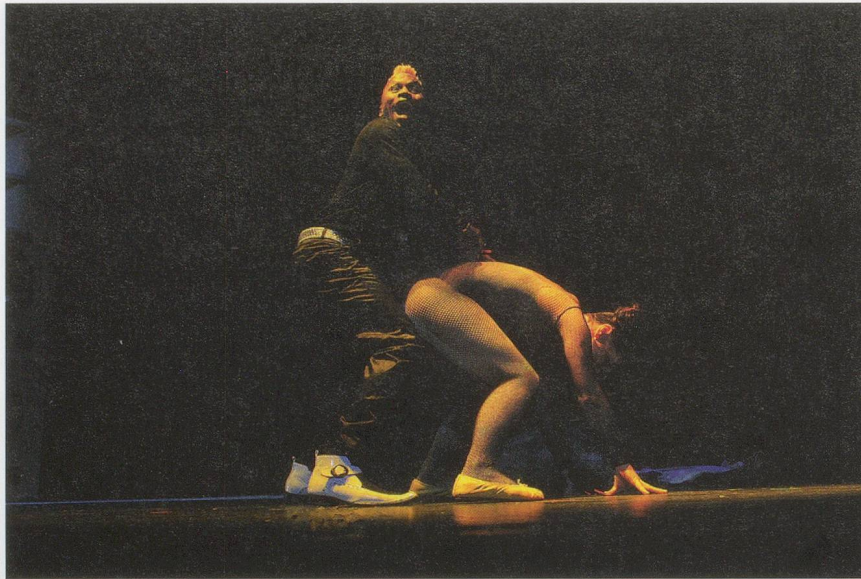
Surprisingly, not much appeared onstage. Before batteries of dim spotlights, the outlines of a gigantic and unmistakably phallic sound system—an untitled sculpture by Mark Leckey from 2011—could just barely be distinguished. A transparent scrim in front offered only an indistinct view of what happened at the back of the stage; indeed, for much of the performance, it was used as a screen. Little was seen of the artist herself at the beginning, except for a few appearances in a costume embellished with a gigantic, old-fashioned telephone dial—a lucid metaphor for the imperative of ceaseless accessibility in the art world.⁶⁾ Text collages—single sentences and blocks of meaning—were projected onto the scrim, paced according to Stark's well-honed sense of timing. Like the constantly changing partners of the sex chats, viewers were drawn into the game of seduction conveyed by the letters, to the tune of the tribal, post-industrial noise of Mark Leckey's band Donnateller, a divertimento by Joseph Haydn, and dancehall tracks such as "100 Stab" by Aidonia. Expectations and fantasies were aroused only to be dashed. The text performed itself. Reactions in the audience became part of the work.

The performance starts with a joke that could be in a Woody Allen film. Told by the female avatar from *MY BEST THING*, it shifts the artist's problems to a representative of the other sex. A man suffer-

ing from depression goes to the doctor and details how worried he is about losing touch with the world: "What lies ahead is vague and uncertain. I'm crippled by doubt, and my life seems nothing more than a series of senseless episodes. What is more, I fear that I am an untalented, undeserving fraud. And yet given that, Doctor, I'm plagued by a monstrous ego." The doctor recommends an extremely simple form of therapy: The patient should watch a performance



FRANCES STARK, *PUT A SONG IN YOUR THING*, 2011,
performance, 1 h 8 m, Abrons Theatre, New York /
STECK EIN LIED IN DEIN DING, Performance.
(PHOTO: NADYA WASYLKO)



of the famous clown Pagliacci in order to cheer himself up. Unfortunately, the doctor's advice misfires because the patient is none other than the great Pagliacci himself.

This humorous overture to the evening not only concisely sums up the ensuing hour of poetically and pointedly formulated monologues and recorded conversations, with their blend of masochism and fantasies of omnipotence; it also contains a reference to the history of the performance's evolution. Pagliacci, who figures in a number of Stark's recent works, is the main character in the eponymous nineteenth-century opera by Ruggero Leoncavallo. In this way, the artist hints at a project originally suggested to her by Leckey, as quoted in one of the projections. In a letter to Stark—originally included in her 2008 text collage *NOTES TOWARDS THE EROTICISM OF PEDAGOGY*—Leckey describes a dream featuring “a lecture in full drag with dancing girls and an orchestra,” and he outlines the idea of an opera for the two of them, featuring “mechanized and image-in-ered bodies somewhere between (real) doubt and (potential) ecstasy.”⁷⁾

Stark has returned to this proposal in the past few years, and it has become an established feature of her personal mythology. The costume with a rotary dial telephone is, in fact, a 2009 work, *THE INCHOATE IN-*

CARNATE: AFTER A DRAWING, TOWARDS AN OPERA, BEFORE THE LIBRETTO EVEN EXISTS; it also crops up as a motif in an earlier drawing. Another preliminary work was her performance in 2010 at the Wheeler Opera House in Aspen, Colorado, *I'VE HAD IT! AND I'VE ALSO HAD IT!*—an event that is unequivocally denigrated in *PUT A SONG IN YOUR THING* and offered up for public derision in several video inserts during the performance.

According to the projected text, the presentation in Aspen was a failed attempt to resolve a crisis that had halted the protagonist's artistic output: She wanted to compose an opera but didn't have a libretto; she had lost the ability to write, yet she longed for the possibility to perform. What would happen if she were suddenly capable of doing all that? Would she actually offer herself to the public—*whole to others*—in order to burn on the altar of the sublime? Would viewers appreciate what she was doing? And what could she expect from them in return?

Did the New York performance aspire to resolve these problems? The first forty-five minutes of *PUT A SONG IN YOUR THING* forms the prolegomenon to an enterprise that is fully aware of its own unfeasibility: A project that could probably never be realized documents its own genesis and formulates the aesthetic credo on which it would have rested. But the libretto,

FRANCES STARK, *PUT A SONG IN YOUR THING*, 2011,
performance, 1 h 8 m, Abrons Theatre, New York /
STECK EIN LIED IN DEIN DING, Performance.
(PHOTO: NADYA WASYLKO)

which caused the artist such agony, now exists—the sex chats projected on the scrim!⁸⁾ Occupying more and more space over the course of the performance, the texts are flanked by, among other things, turbulent, flickering videos of dancehall performers in the midst of daggering—a dance that simulates copulation, for which the protagonist has acquired a passion almost as intense as for virtual sex on the Internet.

As the performance nears its finale, the scrim is finally raised, and a team of helpers solemnly push a ladder onto the stage. Sitting on the steps is a man with a Mohawk: Skerrit Bwoy, former hype man of the radical dancehall project Major Lazer and an icon of the daggering world. He recites a letter Stark wrote to him—after they met by chance on an airplane—in which she asks him to collaborate on a project.

The protagonist of the performance next returns the favor by reading a poem that she wrote a long time ago, which she introduces by saying that she is moved to tears whenever she reads it aloud. It is the confession of a young woman who hates her body because she thinks that it does not meet the cultural norm. After once again invoking the motifs of the telephone (to the tune of Lady Gaga's song) and of sexual availability, fantasy at long last becomes reality, at least in the form of an act onstage. The protagonist, now wearing a bodysuit, makes body contact with her wishes.

Skerrit Bwoy, staged as and performing the phantasm incarnate of the "potent African-American male," returns to the scene and daggers the protagonist in every conceivable position until, out of the blue, the situation is reversed: Stark gives her dancing partner such a sudden, potent shove that he falls backward off the stage—and onto some pillows. She jumps after him and lands on his body. The lights go out. The rest is lost in darkness.

The poster for the performance emblematically celebrates this second happy ending. It pictures Skerrit Bwoy approaching the artist, who is in her telephone dress, with an oversize pencil. Does he want to pierce her as if with a sword? Or is he politely handing the device to her? The eraser on the end of the pencil is directed diagonally up at Stark's face, her head thrown back in ecstasy, while the pointed end slants past his loins to the floor. The appropriation of the phallic introject becomes writing's point of departure and thus an act of self-empowerment, no matter how narcissistically connoted it may still be.⁹⁾

(Translation: Catherine Schelbert)

1) Stark has stated that the material used in this cycle of works is autobiographical in origin but has undergone intense formal processing. She has also declared that she sees no categorical distinction between art and life. This does not, however, mean that all information can be traced back to her own person. It would appear advisable to treat everything she says in interviews and lectures as staged material. For this reason, I here make sparing use of her own name, preferring to speak instead of "the protagonist." This facilitates reading what might potentially be real actions as part of a work.

2) On productivity and the relationship between work and art in Stark's oeuvre, see Mark Godfrey, "Twenty-First Century Art," in *My Best Thing* (Cologne: Walther König, 2012), pp. 61 ff.

3) Sigmund Freud often wrote that the aim of his talking cure was to give the patient the ability to both love and work—one is impossible without the other. The protagonist in Stark's recent works could thus be understood as practicing a surprising form of self-therapy.

4) Mark Godfrey goes so far as to describe the "confessional mode" of Stark's work as a new variation on institutional critique. See Godfrey, "Friends with Benefits," in *Artforum*, January 2013, p. 163.

5) In this case, the phantasm of politics and the phantasm of art are evidently mutual determinants.

6) In one text projection, Stark refers to an essay by Jan Verwoert on the imperative to perform one's subjectivity in post-Fordist society. See Jan Verwoert, "Exhaustion and Exuberance: Ways to Defy the Pressure to Perform," *Tell Me What You Want, What You Really, Really Want* (Berlin: Sternberg Press, 2010), pp. 89–111.

7) Frances Stark, "Notes Towards the Eroticism of Pedagogy," in Mark Beasley, ed., *Hey Hey Glossolalia (Before and After)* (New York: Creative Time, 2008), vol. 2, pp. 130–37, this quote p. 137.

8) The artist subsequently turned most of the chats used in the performance into the video works *NOTHING IS ENOUGH* and *OSSERVATE, LEGGETE CON ME* (both 2012).

9) It would be interesting to examine what this model of artistic creativity might mean with regard to Sigmund Freud's concept of sublimation, which he understands as the transmutation of the sexual drive into socially acceptable activities such as cultural production.

EDITION FOR PARKETT 93

FRANCES STARK

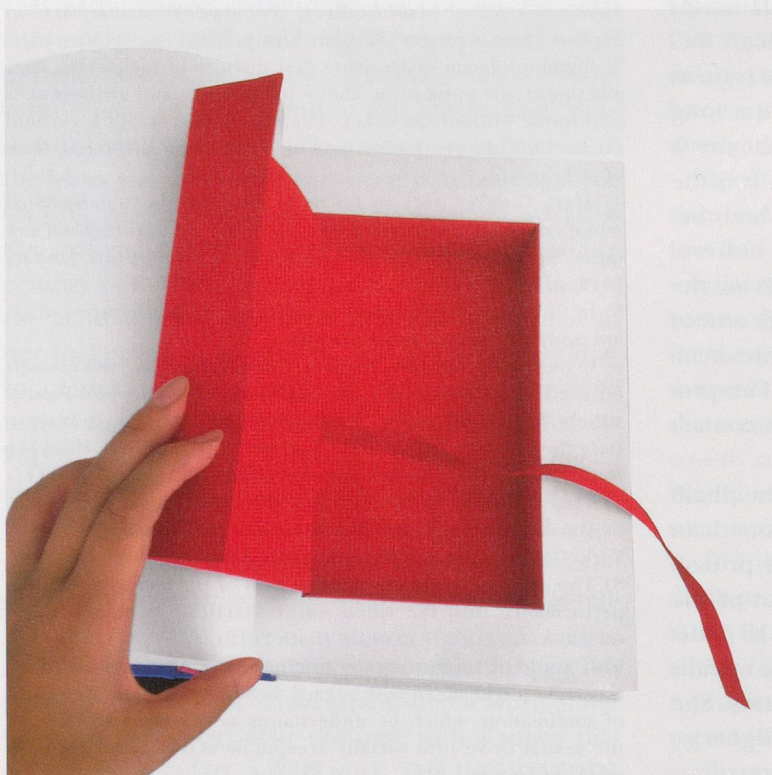
DISHONEST BUT APPEALING, 2013

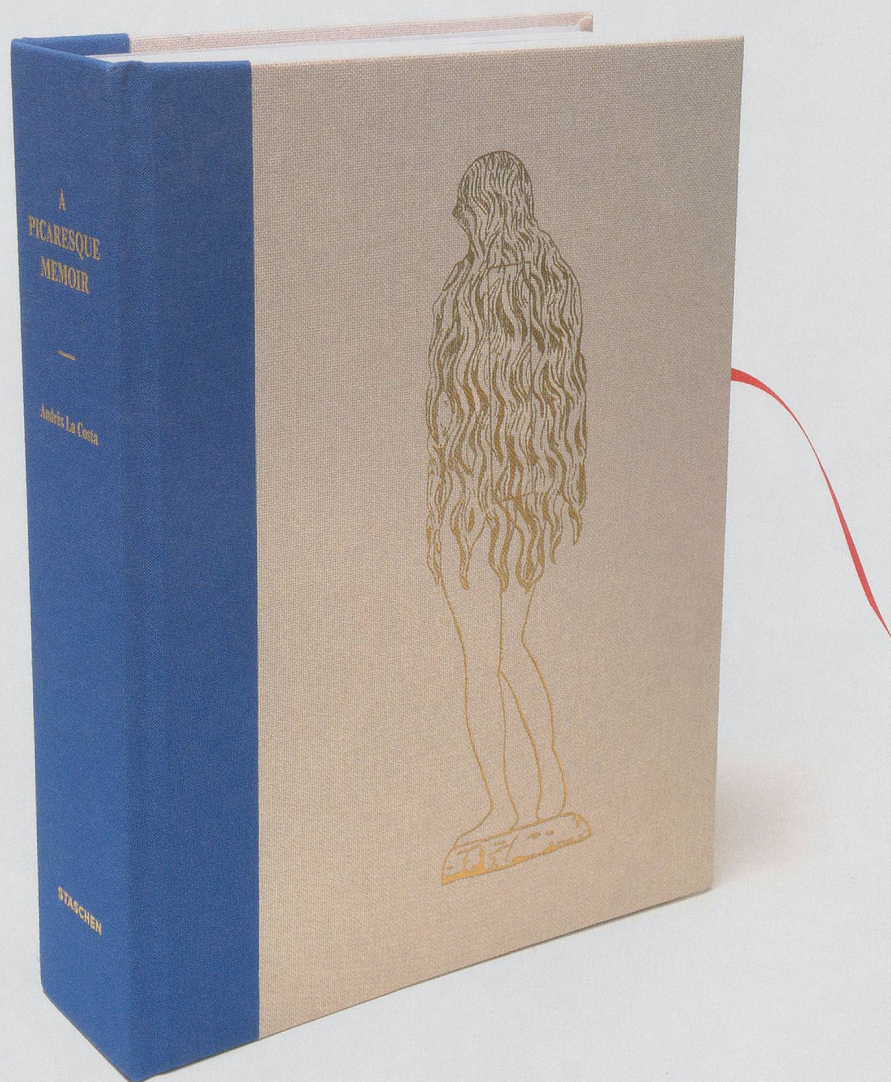
Book with safe, paper pages, hand bound, hardcover with embossed printing, red cloth, silk ribbon, 11 1/2 x 8 1/2 x 2 1/4 ".

Edition of 35/XX, signed and numbered.

Buch mit Geheimfach, Papierseiten, handgebunden, Buchdeckel mit Goldprägung, roter Stoff, Seidenband. 28,5 x 21,5 x 6 cm.

Auflage 35/XX, signiert und nummeriert.





ADRIÁN VILLAR ROJAS

ADRIÁN VILLAR ROJAS, RETURN TO THE WORLD, 2012, clay, wood, copper, metal, Weinberg Terrace, Doctoreña 13, Kasol / DIA-VILLI / RUCKELBLEN, Tom, Hito, Zamar, Moll, Will Thages
COURTESY OF THE PRINCE, RUTH BENZAGAGALLERY, BUENOS AIRES, MARIAN GOODMAN GALLERY, NEW YORK, ARDMANZUTTO, MEXICO CITY, NEW MUSEUM, NEW YORK, AND SEAN-AT PRODUCTIONS, PARIS.

A Whaling in the Woods

D. GRAHAM BURNETT

INTRODUCTION

Recognizing the importance of extending the technologies of remote sensing to the domains of site-specific installation and traditional Land art (where geo-spatial/environmental challenges have often compromised the critical process), the US Defense Advanced Research Project Agency (DARPA) launched, at DARPA-Tech 2009, an innovative "Plowshares" initiative that aimed to bring rapid advances in combat surveillance and tactical reconnaissance to creative communities. Three dozen private companies competed, by invitation, for contracts to enter phase-two development of mini-UAVs (Unmanned Aerial Vehicles) suitable for use by contemporary artists and critics seeking real-time, multi-frequency, responsive access to significant works of art, in particular those not easily engaged by other means. TiaLinx, Inc., of Irvine, California, rose to the top of a talented pool with their Wrybill-44 hexacopter drone, an art world-oriented modification of their successful Phoenix-40 UAV. The Wrybill-44 offers GIS-programmable navigation, easy joystick or laptop integration, extraordinary in-flight stability at long ranges, and an impressive armament of sensory equipment, including TiaLinx's storied fine-beam, ultra-wideband (UWB), multi-gigahertz radio frequency (RF) sensor array. The sense-through-the-wall (SSTW) capabilities of the unit are unrivaled.

D. GRAHAM BURNETT is an editor at *Cabinet* magazine, based in Brooklyn, New York, and teaches the history of science at Princeton University. A 2013–14 Guggenheim Award winner, he is the author of *The Sounding of the Whale* (2012) and *Trying Leviathan* (2007), among other books.



ADRIÁN VILLAR ROJAS, *MI FAMILIA MUERTA (MY DEAD FAMILY)*, 2009, wood, rock, clay, 118 x 1063 x 157 ¹/₂", 2nd End of The World Biennial, Ushuaia, Argentina / *MEINE TOTE FAMILIE*, Holz, Steine, Ton, 300 x 2700 x 400 cm. (PHOTO: CARLA BARBERO)



I recently had access to one of these powerful devices as part of Department of Defense (D.D.) grant NSSEFF N00244-09-1-0093 (“Expanding Critical Infrastructure Readiness”), and, with the help of *Parkett* and an able ground team in Argentina, I organized an informal experiment in multi-party remote paracritical response. What follows should be treated as a preliminary report.

METHODS

Adrián Villar Rojas’s 2009 sculpture/installation *MI FAMILIA MUERTA* (My Dead Family) was selected for this exercise. Located in a stand of deciduous Patagonian coastal forest known as the Bosque Yatana, near the city of Ushuaia in Tierra del Fuego, Argentina, *MI FAMILIA MUERTA*—a life-size blue whale (*Balaenoptera musculus*; sex indeterminate) composed of clay, rock, and wood—represents a paradigmatic target for the new rotary-wing mini-CAVs (Critical Aerial Vehicles). Geographically remote, environmentally integrated, conceptually demanding, and impressively camouflaged (in addition to its sub-canopy placement, the external surfaces of the installation itself are everywhere pocked by incongruous tree stumps, giving the impression that the whale is returning to, or has sprung from, the woods—both propositions being, in some sense, correct), the sculpture offers formidable obstacles to the traditional battery of critical/evaluative/responsive techniques and technologies. Its progressive and relatively rapid disintegration heightens the pressing need for unconventional approaches.

Launched from the plaza of the Presidio in Ushuaia by a light forward support team, our Wrybill-44 successfully relayed real-time images of Villar Rojas’s work to a TiaLinx ground-

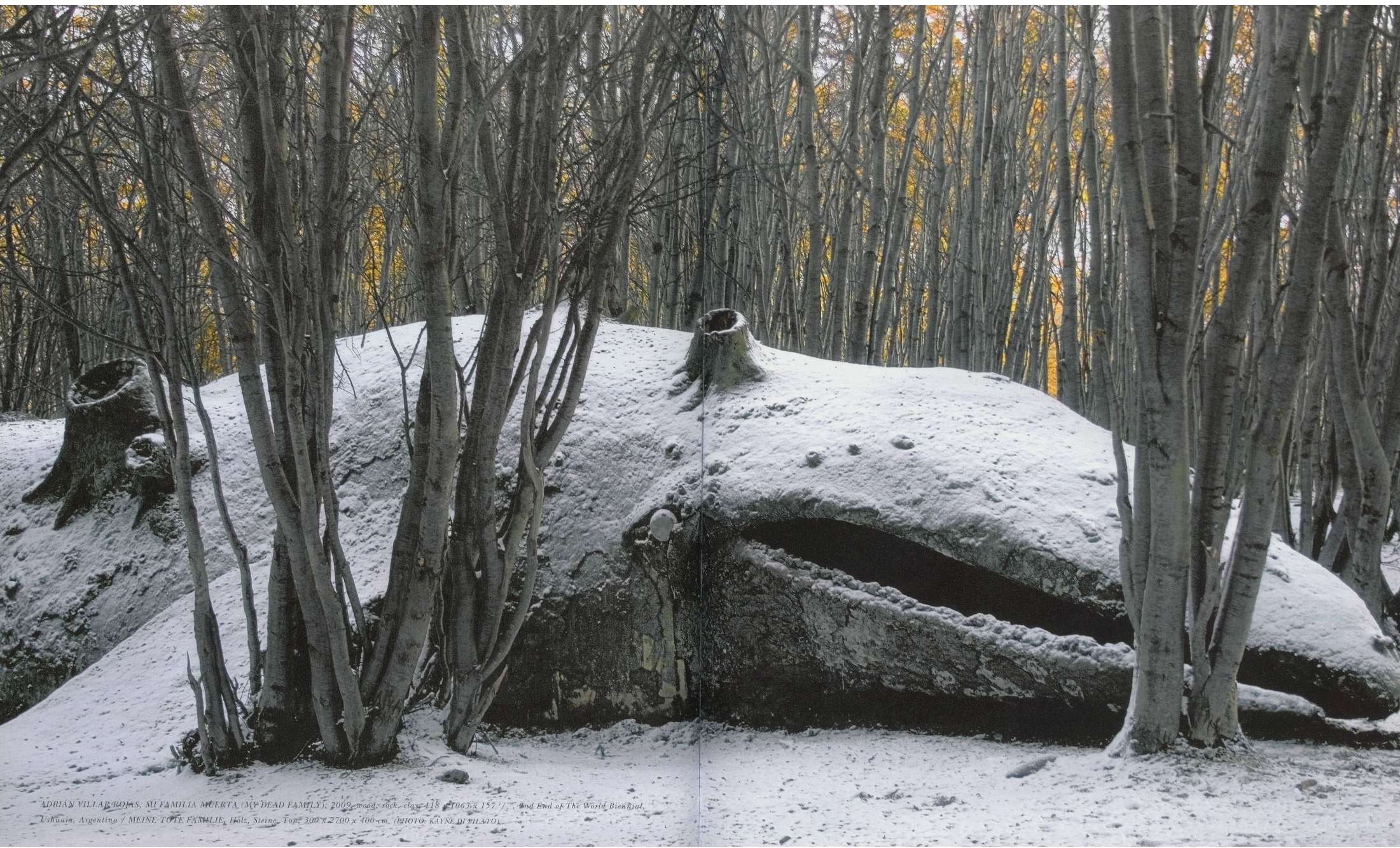
ADRIÁN VILLAR ROJAS, *MI FAMILIA MUERTA* (MY DEAD FAMILY), 2009, under construction / *MEINE TOTE FAMILIE*, im Bau. (PHOTO: ALAN LEGAL)

control station in Newport Beach, California, where I joined three invited critics—Danish art historian Eigil zu Tage-Ravn, Finnish-American ocean artist and oceanographer Sanelma Nicht, and Brazilian writer/designer Yara Flores—before a bank of high-definition video displays. We had access to a standard intelligence, surveillance, and reconnaissance (ISR) array but kept our hands off the flight controls, which were ably handled by Charlie Di Mello, a TiaLinx test pilot.

What follows are lightly edited excerpts from recorded oral responses by the three critics as they each watched, and to some extent directed, a single seven-minute flyover. Full transcripts, together with a summary of results and discussion of further initiatives along these lines, will be available online with the final report for DoD NSSEFF N00244-09-1-0093.

TRANSCRIPT EXCERPT I: Eigil zu Tage-Ravn

“OK, yes. Pan down. Hold there. Yes. OK, Chuck. I’m where I need to be on this. Lock on. Beautiful. So I’ll roll here. Are we recording? [Inaudible] Copy Argentina. So let me just go. Ravn flyover. Rolling. [Pause] Immediately I am thinking of book one of Ovid’s *Metamorphoses*. The flood. That most terrifying evocation of inverted natural order: *dolphins swimming among the trees!* What’s the line? ‘Silvasque tenent delphines et altis incursant ramis agitataque robora pulsan.’ So, that’s something like: ‘And the dolphins make the woods their demesne and thread the high branches, finning the oaks, set aquiver.’ We’re talking *chaos* in that deep



ADRIÁN VILLAR-ROJAS, MI FAMILIA MUERTA (MY DEAD FAMILY), 2009, wood, rock, clay 118 x 1063 x 157 1/2", End of The World Biennial,
Ushuaia, Argentina / MEINE TOTE FAMILIE, 1601, Stone, Tonn, 300 x 2700 x 400 cm, (PHOTO: KAYNE DI PILATO)

sense. The dissolution of categories. The inosculation of forms, the inosculation of matters, and the inosculation of apparently incommensurable forms and matters. [Pause] Immiscibility recast as hylozoic miscegenation. All of this is here; it is in this piece. The cetacean in the timberstand. Dead. Barnacled by severed saplings. In one sense, we are in the aftermath of the subsided inundation. Or, perhaps better, of the future inundation. The tense is pluperfect subjunctive, isn't it? That's the energy I am getting. But it's slightly off. Yes, it's worse than that. *The very stuff of the land and the sea have hybridized.* The trees sprout from the living animal, or did. I'm reminded of those early modern theories of fossils: the idea that the seminal virtues of living things, spilled upon the earth, might cause dead matter—clay and rock—to take the form of fern or shell or bone. Voilà—the fossil as a kind of monument to masturbatory (in)fecundity. Petrified earth-abortions. The imminence of the monstrous. Plasticity as perennial threat. [Pause] Chuck, can you get me down a little lower? Perfect. I'm going to walk the arc line from the flukes up to that faceless, gravity-mashed head. Are we in natural spectrum here? [Inaudible] Yeah, we can rev up the SAR [Synthetic Aperture Radar] later. But let me just work it now in the visible range. [Pause] I'm sticking with the mythopoeitic register and the ROYGBIV frequencies. Old school! [Laughter; inaudible; pause] I have to! What about Saint Brendan? The ramifying folk tradition of the whale-island? You know the story in its pagan and Christian versions: Sailors come ashore on an island for wood and water, make camp, start their fire . . . and then, *whoosh*, a geyser and an earthquake—they are on the back of a giant sleeping whale! No question but that tale lurks in this piece. That is what the severed stumps are saying to me: They index the whaleback/landfall ambiguity; they index the whole history of deceitful islands and treacherous navigation. Terrifically sensitive engagement with the site, in that regard, you know? We are on Tierra del Fuego, after all, one of the great deceiver-islands in the history of navigation. [Inaudible] Right, we aren't! But that thing is . . .”

TRANSCRIPT EXCERPT II: *Sanelma Nicht*

“Is this mic on? [Inaudible] OK. Thank you. [Inaudible] I will. [Pause] Lovely. Yes. Very clear. So I am looking at a whale, blue or fin—it is a little difficult to say in this state of decomposition—laid out in a sparse stand of forest. The trees almost look like they have been coppiced. Probably not, though. Upper surface of the whale—it looks beached, but there is no beach, right? Can we swing the cameras? [Pause] Yes. No beach. Upper surface of the whale is covered with what seem like craters. No, I see: stumps. As if the animal itself had been integrated into the landscape. [Pause] There is something distressing about that, visually. The stumps feel like wounds—perhaps warts. There is a kind of sublated violence in them, since they say, ‘I have been severed.’ And yet they shouldn't have been there in the first place, so it is hard to be sure if the cutting represented an effort to rectify or an effort to maim. [Pause; discussion about difficulty with the microphone omitted] So I am going to go ahead and give this piece a relatively narrow ‘political’ reading. It feels to me like a very specific kind of allegory. Pioneering Argentinian international jurist José León Suárez, who served on the League of Nations' Committee on International Law and the Exploitation of the Products of the Sea in the 1920s, famously developed a very radical theory for collective, universal property rights in the ocean. The primary conflict in the period was whaling, of course, which was then being conducted in Antarctic waters adjacent to the Falkland Islands and their dependencies—already the subject of territorial dispute between Argentina and Britain. Drawing on cutting-edge ideas of ecological interdependence, León Suárez argued passionately that

the unilateral exploitation of ocean resources—whales, specifically—by the rich nations of the northern hemisphere represented an intolerable privatization of specific trophic levels in an inordinately complex (and potentially fragile) web of migratory species. Rejected at the time, his ideas were later picked up and reworked by other Latin American intellectuals in the 1950s, notably Chilean foreign minister Fernando García Oldini, who would push the legal significance of ecosystem complexity to its breaking point. The most important of his briefs posited, *contra* León Suárez (but reprising his basic move to radical biopolitics), that it was the specific *terrestrial* richness of the South American landmass, washed into the oceans via debouching rivers, that nourished the plankton blooms on which southern hemisphere cetaceans fed. By this analysis, then, these whales were properly understood, he alleged, as the *specific national property of South American nations*, regardless of where the aforesaid whales roamed. It was a highly controversial posture, and one that seriously destabilized international efforts to regulate whaling in the postwar period. I cannot help but understand this Argentinian tree-whale as a kind of reification of these propositions: The creature is ‘made of’ Argentinian earth and trees. I see a *Blut und Boden* ocean ecology here. Turn off the monitors. I’ve seen enough.”

TRANSCRIPT EXCERPT III: Yara Flores

“Ah, I feel like I am President Obama. Or maybe Captain Ahab? [Laughter] But there is no way to shoot a missile with our airship, right? [Laughter; inaudible] Because I am not going to blow up the whale. I am not whaling. [Pause] I am just looking. [Pause] So maybe you can take away the crosshairs. Can you do that? [Inaudible] In Portuguese and Spanish, the word is *mira*—like the English *sight*. And in Spanish, in fact, for ‘crosshairs,’ people use *punto de mira*—the ‘look-point.’ The *punctum*—as you would say in Latin. Or as Barthes would say in French, because French apparently was not good enough. [Inaudible; laughter] Yes. OK. I won’t look there, since the look-point is always death, no? [Pause] The Pentagon learned this from Bataille, I think. [Pause] Keep going around. Like that, yes: We circle—like a vulture. [Pause] Just like that. Look! Is that our shadow? [Inaudible] Ah! Wonderful! Yes, wheeling above—this is the perfect view for this, no? Doubly perfect, since it is dead, of course, this whale-in-the-woods—so we should look at it with the eyes of a vulture, yes? But perfect, too, because I am being a critic, and the critic is a kind of vulture, no? [Pause] No, it is not so simple, I know. And anyway, the birds of prey, they also circle. [Pause] And angels. [Long pause] It seems so very dead, this sculpture-thing, this whale-dirt-thing. [Pause] Slumped. Deformed. There is in it both the menace and the impotence of death—these are so different, but they are both here. And there is the sadness, too. [Pause] I am thinking that it feels so very, very dead because there are these chopped trees all over it. We like to think of cycles of life, that dead bodies go back to earth and feed the soil—that they make the plants grow. The ‘life cycles’—this is a kind of secular redemption, techno-scientific reincarnation. Here, we are cheated of even that little hope—that *fig leaf* we put over dying. [Pause] Did you say we can *see inside* with this thing? [CC affirms] I want to do that. Let’s see if the sculptor made the *roots* of the tree stumps. It would be interesting, no? Let’s use the STTW—we try to *sense through the walls*. Maybe inside we find there is something living? [Inaudible] Yes, sure, let’s do that. Let’s look around inside this poor whale—for some life. We find, maybe, some Jonah. OK, go ahead. [Pause] Ah! It is perfect, no? My screen went black! Did you do this? Or did I? [Pause] Or did the whale?”

Waljagd im Wald

D. GRAHAM BURNETT

EINFÜHRUNG

In ihrer Bemühung, neueste Fernerkundungstechnologie auf künstlerische Anwendungen wie ortsspezifische Installationen oder traditionelle Land Art (deren Projekte nicht selten auf geographische und topographische Hindernisse stiessen) auszudehnen, kündigte die Defense Advanced Research Project Agency (DARPA) des US-Verteidigungsministeriums auf der Erfindermesse DARPATech 2009 eine innovative «Pflugscharen»-Initiative an, die fortschrittliche Lösungen aus der taktischen Aufklärung und der Gefechtsfeldüberwachung nun auch der Kultur- und Kreativwirtschaft zur Verfügung stellen soll. Mehr als 35 Unternehmen beteiligten sich an der Ausschreibung für die zweite Entwicklungsphase eines unbemannten Luftfahrzeugs (UAV) für zeitgenössische Künstler und Kunstkritiker, die den multidimensionalen, intersektionalen Echtzeit-Zugang zu Kunstwerken suchen, speziell zu solchen, die mit anderen Mitteln nicht erschliessbar sind. Die Firma TiaLinx, Inc. aus Irvine, Kalifornien, konnte den heiss umkämpften Auftrag mit der Hexakopter-Drohne Wrybill-44, einer für den Kunsteinsatz umgerüsteten Version des erfolgreichen Modells Phoenix-40, für sich entscheiden. Die Drohne zeichnet sich unter anderem durch ihr programmierbares Geoinformationssystem, ihre einfache Joystick- oder Laptop-Steuerung und ihr hervorragendes Flugverhalten bei Langstreckenflügen aus. Ebenso beeindruckend ist die Bestückung mit Sensoren, darunter der bewährte Feinstrahl-Ultrabreitband-Multigigahertz-Hochfrequenz-Sensorarray von TiaLinx. Hinzu kommt ein extrem leistungsfähiges Sense-Through-The-Wall-System.

Dank des Stipendiums NSSEFF N00244-09-1-0093 (Expanding Critical Infrastructure Readiness) des US-Verteidigungsministeriums erhielt ich die Möglichkeit, eine multilaterale, parakritische Versuchsmission mit diesem Prototypen durchzuführen, bei der mich das Parkett-Logistikzentrum sowie ein qualifiziertes Supportteam in Argentinien unterstützten. Es folgt ein vorläufiger Testbericht.

D. GRAHAM BURNETT ist Herausgeber der New Yorker Zeitschrift *Cabinet* und Professor für Wissenschaftsgeschichte an der Princeton University. Der Preisträger des Guggenheim Award 2013–2014 veröffentlichte unter anderem die Bücher *The Sounding of the Whale* (2012) und *Trying Leviathan* (2007).

ADRIÁN VILLAR ROJAS, *MI FAMILIA MUERTA* (MY DEAD FAMILY), 2010, lokal workers assisting on the construction /
MEINE TOTE FAMILIE, einheimische Arbeiter helfen bei der Konstruktion. (PHOTO: ALAN LEGAL)



METHODE

Die Skulptur/Installation *MI FAMILIA MUERTA* (Meine tote Familie, 2009) von Adrián Villar Rojas wurde als Versuchsobjekt ausgewählt. Sie befindet sich im Bosque Yatana, einem Laubwald an der patagonischen Küste nahe der Stadt Ushuaia im argentinischen Feuerland. Das Werk, ein lebensgrosser Blauwal (*Balaenoptera musculus*, Geschlecht unbestimmt) aus Lehm, Stein und Holz, kann als ideales Ziel für kleinformatige Critical Aerial Vehicles (CAV) mit Drehflügeln gelten. Es befindet sich in einer entlegenen Weltregion, verschmilzt mit seiner Umwelt, ist gut getarnt (nicht nur durch die Laubdecke; die Haut der Skulptur wird überall von künstlichen Baumstümpfen durchbrochen, die den Eindruck erwecken, sie sei aus dem Wald hervorgegangen oder kehre in ihn zurück – beides ist in gewissem Sinne korrekt) und

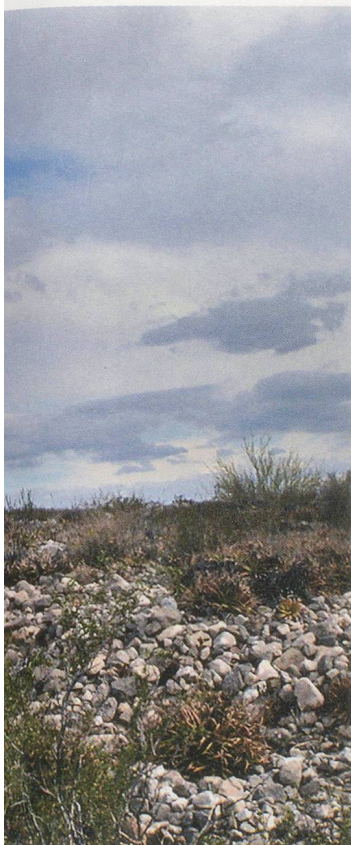


ADRIÁN VILLAR ROJAS, *MI FAMILIA MUERTA* (MY DEAD FAMILY) 2010, unfired clay, cement, burlap, wood, 118 x 1063 x 157 1/2", San Juan, Argentina / *MEINE TOTE FAMILIE*, ungebrannter Ton, Zement, Jute, Holz, 300 x 2700 x 400 cm. (PHOTO: ALAN LEGAL)

stellt hohe konzeptuelle Ansprüche. In Fällen wie diesem greifen die üblichen Rezeptions- und Rezensions-Tools nicht. Der rasch fortschreitende Zerfall des Werks spricht zusätzlich für die Verwendung unkonventioneller Methoden.

Von einer mobilen Rampe vom Platz vor dem Presidio in Ushuaia abgeschossen, strahlte unsere Wrybill-44-Drohne Echtzeit-Bilder von Villar Rojas' Werk zur TiaLinux-Bodenstation in Newport Beach, Kalifornien, wo ich mit drei geladenen KritikerInnen – dem dänischen Kunsthistoriker Eigil zu Tage-Ravn, der finnisch-amerikanischen Meeresforscherin und -künstlerin Sanelma Nicht und der brasilianischen Schriftstellerin und Designerin Yara Flores – vor einer Wand von HD-Videomonitoren sass. Wir hatten Zugriff auf konventionelle Nachrichten-, Überwachungs- und Aufklärungssysteme, liessen unsere Finger jedoch von der Flugsteuerung, die in den kundigen Händen des TiaLinux-Testpiloten Charlie Di Mello lag.

Dieser Bericht enthält leicht redigierte Auszüge aus den mündlichen Kommentaren der drei Kritiker, die aufgezeichnet wurden, während jeder einen etwa siebenminütigen Erkundungsflug verfolgte sowie auch indirekt steuerte. Vollständige Protokolle werden mit einer Zusammenfassung der Testergebnisse, einer Besprechung weiterführender Projekte und dem Endbericht an DoD NSSEFF N00244-09-1-0093 online verfügbar sein.

MITSCHNITT I: *Eigil zu Tage-Ravn*

«Gut, Kamera runter. Stopp. Gut, Chuck, sie ist jetzt dort, wo ich sie haben will. Bleib dran. Sehr schön. Jetzt geht's los. Aufnahme? [Unhörbar] Argentinien soll mithören. Gut, ich geh ran. Ravn fliegt. Ab die Post. [Pause] Das Erste, was mir einfällt, ist Buch 1 der *Metamorphosen* von Ovid. Die Flut. Das Schreckensbild einer Naturkatastrophe: *Es tummeln im Wald sich Delphine!* Wie heisst es noch mal? «*Silvasque tenent delphines et altis incursant ramis agitataque robora pulsant.*» Auf gut Deutsch: «Es tummeln im Wald sich Delphine, sie stossen gegen das hohe Gezweig und erschüttern mit Schlägen die Stämme.» Totales *Chaos*. Das Ende aller Ordnung. Mischung der Form, Mischung der Materie, Mischung der offenbar unvermischbaren Form und Materie. [Pause] Unvermischbarkeit als hylozoische Rassenmischung. All das ist da, da unten. Der Wal im Wald. Tot. Verkrustet mit Schösslingsstummeln. Wir befinden uns nach der Sintflut. Oder besser, der *künftigen* Sintflut. Denn die Zeit ist Konjunktiv Plusquamperfekt, oder etwa nicht? So kommt das rüber. Aber irgendwas stimmt nicht. Stimmt ganz und gar nicht. *Land und Wasser haben sich vermischt*. Bäume spriessen – oder sprossen – aus einem Tier. Das erinnert mich an die ersten wissenschaftlichen Erklärungsversuche für die Entstehung der Fossilien: die Idee, dass die Fortpflanzungskraft der Lebewesen, die sich über die Erde ergiesst, dazu führt, dass tote Materie – Stein oder Lehm – die Form eines Farns, einer Muschel, eines Knochens annimmt. Schwups, da haben wir das Fossil als Denkmal der masturbatorischen (Un-)Fruchtbarkeit. Versteinerte Erd-Abtreibungen. Ausgeburten des Monströsen. Formbarkeit als Dauergefahr. [Pause] Chuck, kannst du ein bisschen weiter runter? Perfekt. Ich werde das Ding abfahren von der Schwanzflosse bis rauf zum gesichtslosen, von der Schwerkraft zermatschten Kopf. Sind wir im natürlichen Spektrum? [Unhörbar] Nein, das Synthetic Aperture Radar machen wir später an. Bleiben wir vorerst im sichtbaren Bereich. [Pause] Im mythopoetischen Register und innerhalb der ROYGBIV-Frequenzen. Alte Schule! [Lacht. Unhörbar. Pause] Kommt nicht infrage, das gehört dazu! Brendan, der Reisende, die Sage von der Walinsel. Du weisst schon, in allen ihren christlichen und unchristlichen Varianten: Seefahrer landen auf einer Insel, suchen Holz und Wasser, machen ein Lagerfeuer ... und *rums!*, ein Geysir, ein Erdbeben – sie sitzen auf dem Rücken eines riesigen Walfischs! Klarer Fall, die Sage hat was mit dem Ding da unten zu tun. Schau dir die Baumstümpfe an. Die indizieren die Festland-Walrücken-Ambivalenz; die indizieren die uralte Geschichte von der Hinterlist der Inseln und der Heimtücke der Navigation. Sagenhaftes Gespür für die Lokalität, wenn du mich fragst. Wir sind ja schliesslich in Feuerland, der hinterlistigsten Insel in der Geschichte der Seefahrt. [Unhörbar] Klar, nicht *wir!* Aber das *Ding ...*»

MITSCHNITT II: *Sanelma Nicht*

«Ist das Mikro an? [Unhörbar] OK, danke. [Unhörbar] Mach ich. [Pause] Okay, alles klar. Ich sehe den Wal, ob Blau- oder Finnwal kann man bei diesem verwesenen Zustand nicht genau sagen. Er liegt im lichten Wald. Da hat doch nicht etwa jemand die Bäume gestutzt? Gibt's das? Wohl eher nicht. Walrücken. Sieht aus, als wäre er gestrandet, aber es gibt keinen Strand, richtig? Können die Kameras mal da rüber? [Pause] Richtig, kein Strand. Der Rücken des Wals ist mit kleinen Kratern bedeckt. Nein, jetzt seh ich's: Baumstümpfe! Als wäre das Tier in die Landschaft

gesunken. [Pause] Sieht abscheulich aus. Die Baumstümpfe wirken wie Wunden – oder Warzen. Sie haben was Gewaltsames, denn sie rufen: «Wir sind abgesägt worden!» Aber eigentlich sollten die überhaupt erst gar nicht da sein und es bleibt unklar, ob man sie einfach wieder wegmachen wollte oder ob sie jemand mutwillig verstümmelt hat. [Pause. Probleme mit dem Mikrofon] Also los, hier kommt meine relativ rigide «politische» Deutung. Die Skulptur hat was Allegorisches. Der argentinische Anwalt José León Suárez, der in den 1920er-Jahren im Völkerbund-Komitee zur Kodifikation des Internationalen Rechts sass, hatte radikale Ansichten über die Nutzung der Ozeane, die er als gemeinsam zu bewirtschaftende globale Allmende verstand. Der Hauptstreitpunkt war natürlich der Walfang, der sich auf die antarktischen Gewässer im Umkreis der Falkland-Inseln konzentrierte, um die bereits damals ein Territorialstreit zwischen Argentinien und Grossbritannien entbrannt war. Anhand neuester Erkenntnisse über das ökologische Gleichgewicht in der Natur suchte Suárez nachzuweisen, dass die einseitige Ausbeutung der Ozeane – und speziell der Wale – durch die reichen Industrieländer eine widerrechtliche Privatisierung einzelner Glieder der Nahrungskette innerhalb der ausserordentlich komplexen (und potenziell gefährdeten) Lebensgemeinschaft der wandernden Tierarten darstellte. Er stiess damals auf wenig Gehör, aber seine Ideen wurden in den 1950er-Jahren von anderen lateinamerikanischen Intellektuellen aufgegriffen, allen voran vom chilenischen Aussenminister Fernando García Oldini, der die rechtliche Bedeutung von Ökosystemen bis an die Grenze des Vertretbaren trieb. Das wichtigste seiner Memoranden argumentierte (im Gegensatz zu Suárez, aber mit ähnlicher biopolitischer Radikalität), dass das Plankton, das den Walen der südlichen Hemisphäre als Nahrung dient, seinerseits von dem reichen organischen Material lebt, das die Flüsse der südamerikanischen Landmasse ins Meer schwemmen. In diesem Sinne wären die Wale als *nationales Eigentum der südamerikanischen Nationen* zu betrachten, unabhängig davon, wo sie sich zum gegebenen Zeitpunkt gerade aufhalten. Diese höchst kontroverse Position behinderte die Bemühungen der Nachkriegszeit zur Regelung des Walfangs. Ich kann mir nicht helfen – der argentinische Wald-Wal da unten scheint mir eine Inkarnation der Theorien Oldinis zu sein: Nicht ganz zufällig hat Villar Rojas seine Skulptur aus argentinischer Erde und argentinischen Bäumen geformt. Mir scheint, hier ist eine Blut-und-Boden-Meeresökologie am Werk. Genug, Bildschirm aus, mir reicht's.»

MITSCHNITT III: Yara Flores

«Toll, ich fühl mich wie Präsident Obama. Oder Kapitän Ahab. [Lacht] Aber unsere Drohne kann keine Raketen abfeuern, stimmt's? [Lacht. Unhörbar] Also, ich werde den Wal sicherlich nicht in die Luft jagen. Ich bin doch keine Waljägerin. [Pause] Ich sehe ihn mir nur an. [Pause] Mach bitte das Fadenkreuz weg. Geht das? [Unhörbar] Auf Portugiesisch und Spanisch ist das Wort *mira*, also «das Sehen», wie *sight* auf Englisch. Und das Fadenkreuz heisst *ponto* (oder *punta de mira*, der Seh-Punkt. *Punctum* auf Latein. Oder bei Barthes auch auf Französisch, weil ihm die eigene Sprache offenbar nicht reichte. [Unhörbar. Lacht] Also gut. Ich schau nicht hin, denn der Seh-Punkt bringt den Tod. [Pause] Das hat das Pentagon von Bataille gelernt, glaub ich. [Pause] Weiter. Ja, genau so: Wir kreisen wie die Geier. [Pause] Genau so. Schau! Ist das unser Schatten? [Unhörbar] Ah! Wunderbar! Wir kreisen in den Lüften und geniessen die perfekte Aussicht. Doppelt perfekt, weil der Wal tot ist, dieser Wal-im-Wald, wir sollten ihn mit den Augen eines Geiers sehen. [Pause] Ich weiss, so einfach ist das nicht. Schliesslich kreisen die Raubvögel auch. [Pause] Und Engel. [Lange Pause] Scheint mausetot zu sein, dieses Skulptur-Ding, dieses Wal-Dreck-Ding. [Pause] Zu-



ADRIÁN VILLAR ROJAS, *MY DEAD GRANDFATHER*, 2010, Akademie der Künste, Berlin / *MEIN TOTER GROSSVATER*. (PHOTO: SIMONE DEMMEL)

sammengesackt, verwest, dunkel. [Pause] Beides steckt in ihm drin – die Drohung und die Ohnmacht des Todes, so verschieden sie auch sind. Und auch Traurigkeit. Ich denke, er sieht so enorm traurig aus, weil überall die abgeschnittenen Äste auf ihm liegen. Wir mögen die Vorstellung von Lebenszyklen, der tote Körper wird wieder zu Erde und lässt die Pflanzen wachsen. Diese «Lebenszyklen» sind eine Art weltliche Erlösung, techno-wissenschaftliche Wiederauferstehung. Hier werden wir auch um diese schwache Hoffnung betrogen – jenem *Feigenblatt*, mit dem wir das Sterben bedecken. [Pause] Hast du gesagt, dass wir in das Ding hineinschauen können? [CC bestätigt] Dann los, wir wollen sehen, ob der Bildhauer auch die Wurzeln der Baumstümpfe gestaltet hat. Das wäre doch interessant? Setzen wir das Sense-Through-The-Wall-System ein – wir wollen *durch die Wände sehen*. Vielleicht hat er was Lebendiges verschluckt. [Unhörbar] Schauen wir uns da drin um. Suchen wir in dem armen Wal nach Lebenszeichen. Vielleicht stoßen wir auf einen Jonas. Also los. [Pause] Da haben wir's. Mein Bildschirm ist schwarz! War das jetzt ich oder du? [Pause] Oder der Wal?»

(Übersetzung: Bernhard Geyer)

A Million Years Is Now—



Context has played a great role in Adrián Villar Rojas's work over the last five years. Responding to disparate conditions of site, economy, climate, working conditions, and production time, the artist has developed a diverse body of monumental, largely "suicidal" works that respond to his desire to impose invention in contemporary art. Working primarily

EUNGIE JOO is director of art and cultural programs at Inhotim, Brumadinho, Brazil. She was previously Keith Haring Director of Education and Public Programs at the New Museum, New York.

with clay since 2008, Villar Rojas fittingly began with a proposition for the end: an immersive installation of brick ovens, dozens of domestic-scale clay sculptures, and loads of debris, suggesting the remains of a long career. Part artist's studio, part landscape, *LO QUE EL FUEGO ME TRAJÓ* (What Fire Has Brought to Me, 2008) at Ruth Benzacar Galeria de Arte, Buenos Aires, required a physical encounter in which the viewer had to enter the work itself. *LO QUE EL FUEGO ME TRAJÓ* was Villar Rojas's statement on what he felt an emerging artist could responsibly project into a commercial gallery space: temporal, decaying mat-

ADRIÁN VILLAR ROJAS, *LO QUE EL FUEGO ME TRAJÓ (WHAT FIRE HAS BROUGHT TO ME)*, 2008, bricks, cement, lime, sand, demolition rubbish, wood, unfired clay, mirrors, glass, soap, sea shells, windshield, Ford Escort hood, pins, stickers, installation view, Ruth Benzacar Art Gallery, Buenos Aires, Argentina / *WAS DAS FEUER MIR BRACHTE*, Ziegelsteine, Zement, Kalk, Sand, Bauschutt, Holz, ungebrannter Ton, Spiegel, Glas, Seife, Muscheln, Windschutzscheibe, Ford-Escort-Motorhaube, Nadeln, Aufkleber.
(PHOTO: IGNACIO IASPARRA)



Adrián Villar Rojas Proposes a Future

EUNGIE JOO

ter that defied the self-consciousness of preservation and therefore challenged the notion of collecting. Through a text developed in collaboration with his brother, Sebastian, Villar Rojas introduced a narrative frame, delineating a larger fiction of time and space with which to interrogate the idea of working inside representational systems—a fiction that admitted its own end, offering the residue of the artist's career that had yet to come; fossilized evidence from the future admitting its own mortality.

Villar Rojas next began his journey of producing the works of a fictionalized master career, a journey





ADRIÁN VILLAR ROJAS, *EL MOMENTO MÁS HERMOSO DE LA GUERRA NO SABE DISTINGUIR EL AMOR DE CUALQUIER SENTIMIENTO* (THE MOST BEAUTIFUL MOMENT OF WAR CANNOT DISTINGUISH LOVE FROM ANY OTHER FEELING), 2009, unfired clay, plaster, burlap, wood, 263 $\frac{1}{4}$ x 984 $\frac{1}{4}$ x 197", construction view with César Martins, International Biennial of Cuenca, Ecuador / DER SCHÖNSTE AUGENBLICK DES KRIEGES KANN LIEBE NICHT VON ANDEREN GEFÜHLEN UNTERSCHIEDEN, ungebrannter Ton, Gips, Jute, Holz, 600 x 2500 x 500 cm, im Bau. (PHOTO: ADRIÁN VILLAR ROJAS)

that continues in a slightly dissonant way today. His early forays into the ambitious works for which he is now known began in remote locations in South America with limited resources and even more limited experience. *MI FAMILIA MUERTA* (My Dead Family, 2009) and *EL MOMENTO MÁS HERMOSO DE LA GUERRA NO SABE DISTINGUIR EL AMOR DE CUALQUIER SENTIMIENTO* (The Most Beautiful Moment of War Cannot Distinguish Love from Any Other Feeling, 2009) were endeavors of massive scale and sincere fantasy: a ninety-two-foot-long prehistoric whale in a forest in the southernmost tip of South America and an eighty-two-foot-long dinosaur being wrestled to the ground by an equally enormous grunge girl. Both were left to meet the fate of nature and climate, the latter seriously damaged moments

after its completion due to a heavy storm and a slight miscalculation of materials. The somewhat dramatic destruction of *EL MOMENTO MÁS HERMOSO* exemplified what Villar Rojas had suspected: Through his work, he could fabricate an impossible future, insert it into the present, and use nature as the ultimate tool to thrust his proposal into the past.

Villar Rojas's collapse of future, past, and present, his use of the self-referential, his narrative figuration coupled with minimal forms, and his elaborate shifts in scale conspire in a broad effort to command the taboo in contemporary art. As he recently explained, "[Five years ago,] I had kind of this personal program as an artist—what you shouldn't do: You shouldn't be too narrative. You shouldn't be doing so many erotic or sexual references. You shouldn't mix abstract and

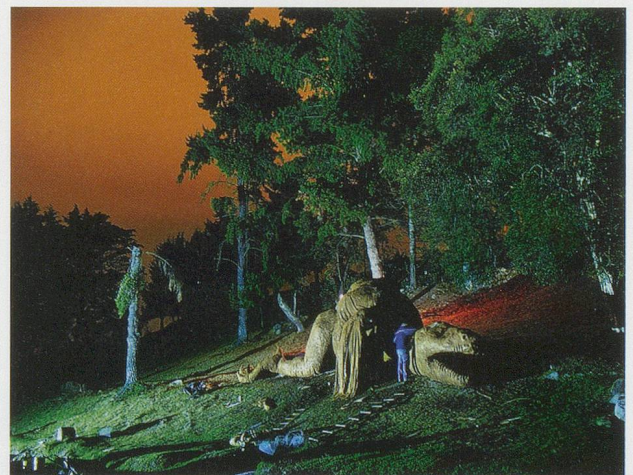
figurative. You shouldn't talk about hard labor, because maybe you won't look as intellectual or intelligent as you should be. So all this list of 'nos' are kind of my list of 'yeses.'"¹) This contrarian position came from a desire to make an innovative or unique contribution to contemporary art, and Villar Rojas admits that his favorite response to his work is that he does what no one else does.

The broader construction of Villar Rojas's fiction includes a struggle to create within his working practice a model of collaboration that is beginning to take shape as a project in and of itself. This gesture is manifest in his first film, also titled *LO QUE EL FUEGO ME TRAJÓ* (2013);² the forthcoming publication of his notebooks from Documenta 13;³ the installation *THE WORK OF THE OCEAN* (2013);⁴ his ongoing project *BRICK FARM*, begun this year; and an increasingly present discussion of his process and the team with which he works. In the past, Villar Rojas has often spoken about his work with a kind of fatalistic machismo to explain his preoccupations with ruins and monuments, apocalypse and fantasy, and multiple attempts to demonstrate the "last artwork." He has cited interests in string theory, architecture, Japanese manga, the writing of Enrique Vila-Matas, multiverses, Kurt Cobain, the films of Andrei Tarkovsky, and the science-fiction comic *El Eternauta* by Héctor Germán Oesterheld and Francisco Solano López. He has insisted upon "a Latin American way of working"; pushing the limits defined by institutions, budgets, and time; and the inevitability of his growing ambition and the proliferation of his work. Less mentioned, but relevant here, are the (national) traumas that contributed to the fatalism of his generation, coming of age in the 1980s and 1990s: military dictatorship, the "dirty war," and massive devaluations of Argentinian currency in 1989 and 1999, which led to chaotic unrest—signs of the imminent end of society.

These influences and experiences have led Villar Rojas to anticipate and revere destructive forces. They also serve as inspiration for a desire to counter that inevitability with the production of a collaborative societal model based on informal systems of labor, (male) camaraderie, and a strong relationship to land and nature. From his first sculptures—such

as *MI FAMILIA MUERTA* and *EL MOMENTO MÁS HERMOSO*, which depended on a team of four (including the artist)—to his more recent projects—such as *AHORA ESTARÉ CON MI HIJO, EL ASESINO DE TU HERENCIA* (Now I Will Be with My Son, the Murderer of Your Heritage, 2011) at the Argentinian Pavilion of the 54th Venice Biennale; *POEMS FOR EARTHLINGS* (2013) at the Jardin des Tuileries, Paris; and *LA INOCENCIA DE LOS ANIMALES* (The Innocence of Animals, 2013) at MoMA PS1, New York (where his team grew to nearly twenty)—Villar Rojas has increasingly focused his attention on how to construct, manage, credit, interest, and live within a community of engineers, craftspeople, carpenters, and artists.

For his first moving-image work, Villar Rojas employed key members of his team—including Marino Marsicano, Alan Legal, Cesar Martins, Mariana Telleria, Andrés Gauna, and Nicolás Panasiuk and family—as actors. Filmed over three days at Lina Bo Bardi's Casa de Vidro, *LO QUE EL FUEGO ME TRAJÓ* crosses



ADRIÁN VILLAR ROJAS, *EL MOMENTO MÁS HERMOSO DE LA GUERRA NO SABE DISTINGUIR EL AMOR DE CUALQUIER SENTIMIENTO* (*THE MOST BEAUTIFUL MOMENT OF WAR CANNOT DISTINGUISH LOVE FROM ANY OTHER FEELING*), 2009, construction view with Mariano Marsicano / *DER SCHÖNSTE AUGENBLICK DES KRIEGES KANN LIEBE NICHT VON ANDEREN GEFÜHLEN UNTERSCHIEDEN*, im Bau.
(PHOTO: ADRIÁN VILLAR ROJAS)

the fictional with the real, portraying the group's occupation of the house as they construct the conditions and tools to shoot a film: a dolly track in the living room, a rain-soaked bamboo tower in the yard. An ode to the individuals that make up the team and the interiority of their process, the film operates as a document of the formation of Villar Rojas's way of working and his desire to capture his utopian community of collaboration.

At the end of 2012, Villar Rojas returned to Rosario, Argentina—a city of 1.5 million inhabitants, two hundred miles northwest of Buenos Aires—where he has resided his entire life. But after two years of intense traveling to New York, Shanghai, Paris, Venice, Kabul, and Kassel, he found himself totally alienated from and fascinated by this now unfamiliar city. He decided to conduct a second reading of his city as an outsider. Exploring the margins of Rosario, Villar Rojas came upon an outdoor brick-making facility without electricity or machinery, completely dependent upon mud, horses, men, and grass, in a process unchanged for over a hundred years. He decided to parasitize the facility, setting up an adjacent experimental laboratory where his team would test the idea of studio work while exchanging techniques and methods with the brick makers. BRICK FARM, as Villar Rojas calls this project, operates as the research wing of his practice.

In early 2013, Villar Rojas's team began to re-create works from RETURN THE WORLD (2012), the artist's sprawling installation at the Weinberg Terraces in Kassel for Documenta 13, incorporating several replicas of his geometric forms into the landscape surrounding the brick factory. For the artist, this is a chance to share elements seen only in Germany with local workers and passersby, animals inhabiting the area, or no one at all. While situated in a specific space and time—although the artist has plans to replicate the farm as an exhibition in the future—the project refuses a final form. Echoing Villar Rojas's 2008 studio of artifacts, LO QUE EL FUEGO ME TRAJÓ, but now caught in the midst of its own development, BRICK FARM is a living laboratory to explore the pleasure of *doing*—to create interactions through work and communication; to work without a deadline or objective; to capture and share the energy the team

creates together; to problem-solve works through the sharing of ideas; and to attempt to return the subconscious or lost memory of the work to the practice.

Villar Rojas has long had a fantasy of disappearance and a belief that contemporary art should be non-conservational. During the deinstallation of his projects, eighty percent is usually destroyed. At BRICK FARM, production takes place and disappears, but the energy created in the process is preserved. At the same time, with this project, Villar Rojas hopes to address his growing discomfort with the methods of employment he has offered to date, countering disruptive interventions and modifications in the lives of many people with a stable place of experimentation and interaction, thereby creating a new element in his work. Villar Rojas believes BRICK FARM may last twenty years. At once a reflection of his process and a projection of an ideal social organism, BRICK FARM is the artist's attempt to capture the energy of collaborative work and enact a utopian community to combat an inevitable end. Here contexts will collide, temporal realities will coexist, and Villar Rojas will continue to fuel a future he has already witnessed.

1) Adrian Villar Rojas in conversation with Klaus Biesenbach, May 13, 2013, MoMA PS1, New York; video online at <http://www.momaps1.org/expo1/event/adrian-villar-rojas-in-conversation-with-klaus-biesenbach/> (accessed October 12, 2013).

2) To connote the circular nature of his ideas, Villar Rojas occasionally uses the same title for different works in different media. The film shares a title with the installation at Ruth Benzacar Gallery, Buenos Aires, 2008.

3) As his contribution to the publication series of Documenta 13, Villar Rojas will publish excerpts from notebooks created between June and October 2012. The pages record different sources and thoughts, juxtaposing geometry with the human figure, architecture with memory, random ideas with elements of sculpture. A map of Villar Rojas's thoughts and works processes, the notebooks suggest the accumulation of ideas garnered through the experiments and discussions that define his active collaboration with his team.

4) This project features miniature, Epoxy Putty renderings of more than sixty elements based on his Documenta installation, RETURN THE WORLD (2012), exhibited throughout a fabricated domestic space at Foundation De 11 Lijnen, Belgium. The installation and sculptures were executed by members of Villar Rojas's team. In his introduction to the exhibition, curator Hans Ulrich Obrist points to the works as a kind of rumor, "the signs of an elsewhere, of another time and another place," bringing us back "to the present tense of everyday life." Hans Ulrich Obrist, "Adrián Villar Rojas: The Work of the Ocean," <http://www.del11ijnen.com/> (accessed October 12, 2013).

ADRIÁN VILLAR ROJAS, *UNA PERSONA ME AMÓ (A PERSON LOVED ME)*, 2012, unfired clay, wood, cement, metal, styrofoam, 295 $\frac{1}{4}$ x 197 x 197", New Museum, New York, USA /
JEMAND LIEBTE MICH, ungebrannter Ton, Holz, Zement, Metall, Styropor, 750 x 500 x 500 cm. (PHOTO: ROBERT WRIGHT)



Eine Million Jahre sind jetzt –

EUNGIE JOO

Andrés Gauna and Juan Pablo Wingwyer installing reconstructed fragments from RETURN THE WORLD, Brick Farm, Rosario, Argentina, 2013 / Andrés Gauna und Pablo Wingwyer installieren rekonstruierte Fragmente von RETURN THE WORLD, Rosario, Argentinien.
(PHOTO: MARIO CAPORALI)



In Adrián Villar Rojas' Werk der letzten fünf Jahre spielt der Kontext eine wichtige Rolle. Hinsichtlich ganz verschiedener standortbezogener, wirtschaftlicher und klimatischer Arbeitsbedingungen und zeitlicher Vorgaben hat der Künstler einen facettenreichen Komplex monumentaler, grösstenteils «selbstmörderischer» Werke entwickelt, die vom Wunsch getragen sind, Innovationskraft in die zeitgenössische Kunst hineinzutragen.

Da Villar Rojas seit 2008 vorwiegend mit Ton arbeitet, begann er passenderweise mit einem Bild des

Endes: eine den Betrachter in Bann ziehende Installation aus Backsteinöfen, Dutzenden von Tonskulpturen in handlicher Grösse und einer Menge Schutt – alles erinnert an die Überreste einer langen Karriere. Halb Künstleratelier, halb Landschaft, forderte LO QUE EL FUEGO ME TRAJÓ (Was das Feuer mir gebracht hat, 2008) in der Ruth Benzacar Galeria de Arte, Buenos Aires, eine physische Begegnung, in deren Verlauf der Betrachter sich in das Werk hineinbegeben musste. LO QUE EL FUEGO ME TRAJÓ war Villar Rojas' Antwort auf die Frage, was ein aufstrebender Künstler seiner Meinung nach in einen kommerziellen Ausstellungsraum hineinprojizieren konnte: zeitlich begrenzte, zerfallende Materie, die das Bewusstsein des eigenen Fortdauerns erschüttert und damit die Idee des Sammelns in Frage stellt.

EUNGIE JOO ist Direktorin der Kunst- und Kulturprogramme in Inhotim, Brumadinho (Brasilien). Davor war sie Keith Haring Director of Education and Public Programs am New Museum, New York.

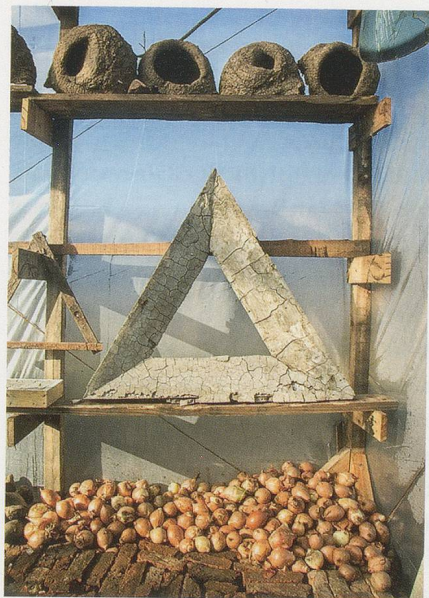
Juan Manuel Marucci modeling a series of miniature sculptures for the exhibition "The Work of the Ocean" (De 11 Lijnen, Brussels, 2013), Brick Farm / Juan Manuel Marucci modellt eine Reihe von Miniaturskulpturen für die Ausstellung «The Work of the Ocean».

(PHOTO: MARIO CAPORALI)



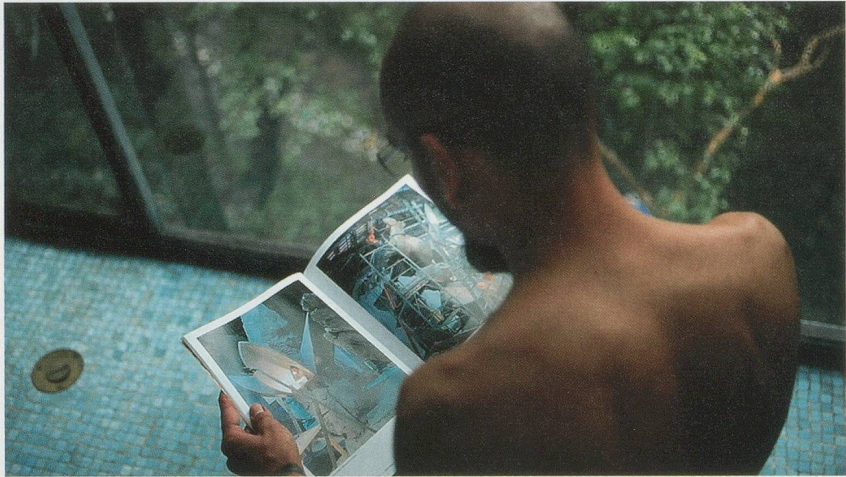
Adrián Villar Rojas entwirft eine Zukunft

Interior view of the greenhouse, Brick Farm, Rosario, 2013 / Treibhaus, Innenansicht, Brick Farm. (PHOTO: MARIO CAPORALI)



Durch einen Text, den er zusammen mit seinem Bruder Sebastian schrieb, führte Villar Rojas eine narrative Struktur ein, die eine umfassendere Fiktion von Raum und Zeit umriss und erlaubte, die Vorstellung des Arbeitens innerhalb von Repräsentationssystemen zu untersuchen. Eine Fiktion, die ihr eigenes Ende mitdachte, indem sie den Rest der noch bevorstehenden Karriere des Künstlers erschloss; ein fossiles Indiz aus der Zukunft, Eingeständnis seiner eigenen Sterblichkeit.

Als Nächstes brach Villar Rojas – im Rahmen einer fiktiven Meisterkarriere – zu seiner Reise als Werkproduzent auf, einer Reise, die, wenn auch mit leichten Dissonanzen, bis heute andauert. Seine frühen Aufbrüche zu den ambitionierten Werken, mit denen er bekannt geworden ist, begannen an abgelegenen Orten in Südamerika mit spärlichen Mitteln und noch spärlicherer Erfahrung. MI FAMILIA MU-



ADRIÁN VILLAR ROJAS, *WHAT FIRE HAS BROUGHT TO ME*, 2013, filmstills, filmed at Lina Bo Bardi's Casa de Vidro, São Paulo / *WAS DAS FEUER MIR BRACHTE*, Filmstills, gefilmt im Casa de Vidro von Lina Bo Bardi.
(PHOTOS: ADRIÁN VILLAR ROJAS)

ERTA (Meine tote Familie, 2009) und EL MOMENTO MÁS HERMOSO DE LA GUERRA NO SABE DISTINGUIR EL AMOR DE CUALQUIER SENTIMIENTO (Der schönste Moment des Krieges vermag Liebe nicht von irgendeinem anderen Gefühl zu unterscheiden, 2009) waren Unternehmungen von gewaltigen Ausmassen und wahrer Phantasie: ein 28 Meter langer prähistorischer Wal in einem Wald an der südlichsten Spitze von Südamerika und ein 25 Meter langer Dinosaurier, der von einem ebenso grossen Grunge-Girl zu Boden gerungen wird. Beide Werke blieben ihrem Schicksal überlassen und waren Natur- und Wettereinflüssen ausgesetzt. Das zweite wurde bereits wenige Augenblicke nach seiner Vollendung durch einen heftigen Sturm und aufgrund einer leichten

Fehleinschätzung der verwendeten Materialien stark beschädigt. Die einigermaßen dramatische Zerstörung von EL MOMENTO MÁS HERMOSO veranschaulichte beispielhaft, was Villar Rojas ohnehin vermutet hatte: Durch seine Arbeit konnte er eine unmögliche Zukunft schaffen, sie in die Gegenwart einfügen und die Natur als ultimates Werkzeug benutzen, um seinen Entwurf in die Vergangenheit zu katapultieren.

Villar Rojas lässt Zukunft, Vergangenheit und Gegenwart ineinander zusammenfallen; seine Verwendung des Selbstreferenziellen, seine narrative Gegenständlichkeit gepaart mit minimalistischen Formen sowie seine raffinierten Massstabwechsel verbinden sich zu einem gigantischen Versuch, die Kontrolle über das Tabu in der zeitgenössischen Kunst zu

erlangen. Wie er jüngst erklärte: «[Vor fünf Jahren] hatte ich diese Art persönliches Künstlerprogramm – was du nicht tun sollst: Du solltest nicht zu narrativ vorgehen. Du solltest nicht so viele erotische oder sexuelle Anspielungen machen. Du solltest das Abstrakte nicht mit dem Figurativen mischen. Du solltest nicht über harte Arbeit reden, denn du siehst vielleicht nicht so intellektuell oder intelligent aus, wie du sein solltest. Die ganze Liste von Neins ist also



quasi meine Liste von Jas.»¹⁾ Diese konträre Position entsprang dem Wunsch, einen innovativen oder einzigartigen Beitrag zur zeitgenössischen Kunst zu leisten, und Villar Rojas gesteht ein, dass die ihm liebste Reaktion auf seine Arbeit die ist, dass er etwas mache, was sonst niemand macht.

Zur umfassenderen Konstruktion von Villar Rojas' Fiktion gehört das Bemühen, im Rahmen seiner Tätigkeit ein Modell von Zusammenarbeit zu entwickeln, die jeweils als Projekt aus und in sich selbst Gestalt anzunehmen beginnt. Diese Geste wird in seinem ersten Film deutlich, der ebenfalls den Titel *LO QUE EL FUEGO ME TRAJÓ* (Was das Feuer mir gebracht hat, 2013) trägt;²⁾ aber auch in der Publikation seiner Notizbücher zur Documenta 13;³⁾ in

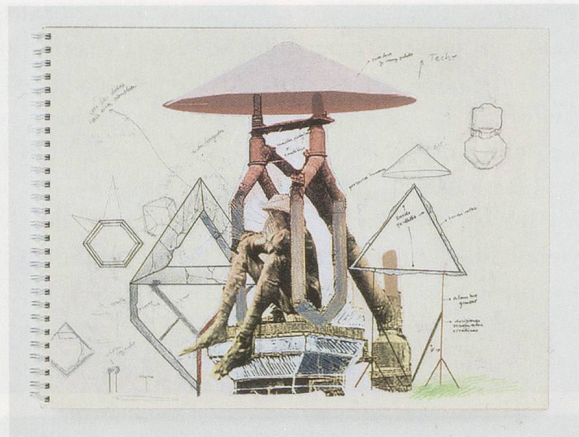
der Installation *THE WORK OF THE OCEAN* (Die Arbeit des Meeres, 2013);⁴⁾ in seinem 2013 begonnenen, langfristigen Werk *BRICK FARM* (Ziegelsteinfarm); und in der zunehmend präsenteren Diskussion seiner Arbeitsweise und des Teams, mit dem er zusammenarbeitet. Früher hat Villar Rojas sich über sein Werk häufig mit einer Art fatalistischem Machismo ausgelassen, wenn er über sein Interesse für Ruinen und Monumente, Apokalypse und Phantasie sowie die mehrfachen Versuche, das «letzte Kunstwerk» zu inszenieren, sprach. Er hat Themen aus der Stringtheorie, der Architektur, dem japanischen Manga und den Schriften von Enrique Vila-Matas zitiert, hat von Multiversen, Kurt Cobain, den Filmen von Andrei Tarkowski und dem Sciencefiction-Comic *El Eternauta* von Héctor Germán Oesterheld und Francisco Solano López gesprochen. Er hat auf «einer lateinamerikanischen Arbeitsweise» bestanden, hat die von Institutionen, Budgets und Zeitplänen vorgegebenen Grenzen ebenso strapaziert, wie er auf die Unausweichlichkeit seiner wachsenden Ambitionen und die Verbreitung seines Werks pochte. Seltener erwähnt werden die in diesem Zusammenhang relevanten (nationalen), zum Fatalismus seiner Generation beitragenden Traumata, die in den 1980er- und 1990er-Jahren die Volljährigkeit erlangte: die Militärdiktatur, der «schmutzige Krieg» und die massive Entwertung der argentinischen Währung in den Jahren 1989 und 1999, welche zu chaotischen Zuständen führte – Vorboten des drohenden Untergangs einer Gesellschaft.

Diese Einflüsse und Erfahrungen haben Villar Rojas gelehrt, destruktive Kräfte zu erahnen und achten. Sie stehen auch hinter dem Verlangen, dieser Unausweichlichkeit mit der Schaffung eines gemeinschaftlichen Gesellschaftsmodells entgegenzutreten, das auf informeller Arbeitsorganisation, (Männer-) Kameradschaft und einem starken Bezug zum Land und zur Natur beruht. Von seinen ersten Skulpturen – wie *MI FAMILIA MUERTA* und *EL MOMENTO MÁS HERMOSO*, die von einem Team von vier Leuten (einschliesslich des Künstlers) geschaffen wurden – bis zu den neueren Projekten – wie *AHORA ESTARÉ CON MI HIJO*, *EL ASESINO DE TU HERENCIA* (Nun werde ich bei meinem Sohn sein, dem Mörder deines Erbes, 2011) im argentinischen Pavillon an der 54.

Biennale in Venedig; POEMS FOR EARTHLINGS (Gedichte für Erdlinge, 2013) im Jardin des Tuileries, Paris; und LA INOCENCIA DE LOS ANIMALES (Die Unschuld der Tiere, 2013) im MoMA PS1, New York (wo sein Team fast zwanzig Leute umfasste) – hat Villar Rojas seine Aufmerksamkeit immer stärker darauf konzentriert, wie er eine Gemeinschaft von Ingenieuren, Handwerkern, Zimmerleuten und Künstlern bilden, führen, betrauen, bei der Stange halten und mit ihnen zusammenleben konnte.

Für seine erste filmische Arbeit engagierte Villar Rojas Schlüsselpersonen aus seinem Team als Schauspieler – darunter Marino Marsicano, Alan Legal, Cesar Martins, Mariana Telleria, Andrés Gauna sowie Nicolás Panasiuk und seine Familie. Innert dreier Tage in Lina Bo Bardi's Casa De Vidro gefilmt, verflucht LO QUE EL FUEGO ME TRAJÓ Fiktion und Realität in seiner Schilderung der Besetzung eines Hauses durch die Truppe, die darum bemüht ist, für die Bedingungen und Mittel zu sorgen, die es braucht, um einen Film zu drehen: eine Schiene für den Kamerawagen im Wohnzimmer, ein vom Regen triefender Bambus-Turm im Garten. Als eigentliche Ode an die Persönlichkeiten, aus denen das Team besteht, und an deren innere Entwicklung dokumentiert der Film auch die Entstehung von Villar Rojas' Arbeitsweise und den Wunsch des Künstlers, seine utopische Arbeitsgemeinschaft im Bild festzuhalten.

Ende 2012 kehrte Villar Rojas nach Rosario zurück – eine Stadt in Argentinien mit 1,5 Millionen Einwohnern, 300 Kilometer nordwestlich von Buenos Aires, die schon immer sein Wohnsitz gewesen war. Doch nach zwei Jahren intensiven Reisens nach New York, Shanghai, Paris, Venedig, Kabul und Kassel fühlte er sich völlig fremd in dieser ihm nicht mehr vertrauten Stadt und war von ihr fasziniert. Er entschloss sich zu einer neuerlichen Erkundung der Stadt als Aussenstehender. Beim Erforschen der Randbezirke Rosarios stiess Villar Rojas auf eine Fabrik, die im Freien, ohne Elektrizität und Maschinen, Ziegelsteine produzierte. Bei diesem seit über hundert Jahren unveränderten Produktionsprozess hing alles vom Lehm, von Pferden, Männern und Gras ab. Er beschloss, die Fabrik parasitär zu nutzen und richtete gleich nebenan ein experimentelles Laboratorium ein, wo sein Team sich kritisch mit der Idee



ADRIÁN VILLAR ROJAS, pages from notebooks for RETURN THE WORLD, 2012, documenta 13, Kassel /
Seiten aus Notizbüchern für DIE WELT ZURÜCKGEBEN.
(PHOTO: CATHY CARVER)

der Arbeit im Atelier auseinandersetzte, während es sich mit den Ziegelsteinherstellern über Techniken und Methoden austauschte. BRICK FARM, wie Villar Rojas dieses Projekt nennt, ist der wissenschaftliche Zweig seiner Tätigkeit.

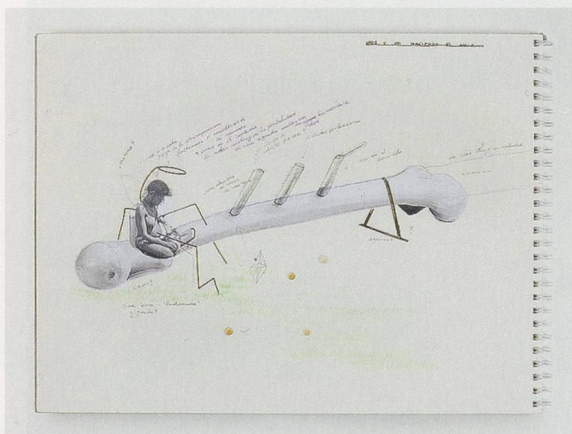
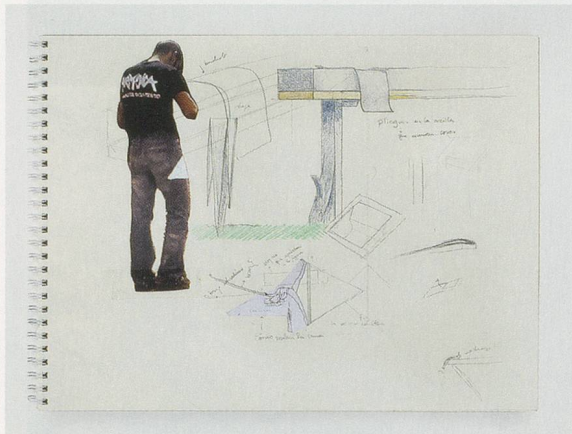
Anfang 2013 begann das Team von Villar Rojas Elemente aus RETURN THE WORLD (Die Welt zurückgeben, 2012) nachzubilden; dabei handelt es sich um die wuchernde Installation, die er anlässlich der Documenta 13 für die Weinberg-Terrassen in Kassel schuf. Mehrere Repliken dieser geometrischen Figuren wurden in die Landschaft rund um die Ziegelsteinfabrik gesetzt. Für den Künstler war dies eine Gelegenheit, Elemente, die nur in Deutschland zu sehen waren, den Arbeitern und Passanten vor Ort, den in der Gegend lebenden Tieren oder gar niemandem zu präsentieren. Obwohl das Projekt an einem spezifischen Ort und zu einer spezifischen Zeit angesiedelt ist – der Künstler hegt zwar Pläne, die Farm künftig als Ausstellung nachzubauen –, verweigert es jede definitive Form. BRICK FARM erinnert zwar an Villar Rojas' Atelier voller Artefakte,

LO QUE EL FUEGO ME TRAJÓ aus dem Jahr 2008, befindet sich jedoch mitten in seiner eigenen Entwicklung und ist ein lebendiges Laboratorium zur Erforschung der Freude am *Machen* – am Herbeiführen von Interaktionen durch Arbeit und Kommunikation; am Arbeiten ohne Termindruck und Zielvorgabe; am Einfangen und Teilen der Energie, die im Team erzeugt wird; an der Problemlösung durch Gedankenaustausch; und am Versuch, die mit dem Werk verbundene, unbewusste oder verlorene Erinnerung wieder in die Praxis einzubringen.

Villar Rojas trägt sich schon lange mit der Idee des Verschwindens und ist überzeugt, dass die zeitgenössische Kunst nicht dialogorientiert sein sollte. Beim Abbruch seiner Projekte werden gewöhnlich 80 Prozent zerstört. Bei BRICK FARM wird etwas pro-

duziert und verschwindet wieder, doch die im Prozess gewonnene Energie bleibt erhalten. Gleichzeitig hofft Villar Rojas mit diesem Projekt, sein wachsendes Unbehagen angesichts der Arbeitsverhältnisse anzugehen, die er seinem Team bisher bieten konnte. Er möchte den abrupten Eingriffen und Veränderungen im Leben seiner Leute einen festen Ort für Experimente und Interaktionen entgegensetzen und so ein neues Element in sein Werk einführen. Villar Rojas glaubt, dass BRICK FARM zwanzig Jahre dauern könnte. Als Spiegelbild seines Arbeitsprozesses und als Projektion eines idealen gesellschaftlichen Organismus ist BRICK FARM zugleich der Versuch des Künstlers, die Energie gemeinschaftlicher Arbeit einzufangen und eine utopische Gemeinschaft zu bilden, um dem unausweichlichen Ende entgegenzuwirken. Hier prallen Kontexte aufeinander, zeitliche Realitäten existieren nebeneinander und Villar Rojas fährt fort, eine Zukunft zu befördern, die er bereits gesehen hat.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)



1) Adrian Villar Rojas im Gespräch mit Klaus Biesenbach, 13. Mai 2013, MoMA PS1, New York; Online-Video auf <http://www.momaps1.org/expo1/event/adrian-villar-rojas-in-conversation-with-klaus-biesenbach/> (abgerufen am 27. August 2013).

2) Um den zirkulären Charakter seiner Ideen zu veranschaulichen, verwendet Villar Rojas gelegentlich denselben Titel für verschiedene Werke in diversen Medien.

Der Film trägt denselben Titel wie die Installation aus dem Jahr 2008 in der Ruth Benzacar Gallery, Buenos Aires.

3) Als Beitrag zur Publikationsreihe der Documenta 13 publiziert Villar Rojas Auszüge aus Notizbüchern, die von Juni bis Oktober 2012 entstanden sind. Auf den Seiten sind diverse Quellen und Gedanken verzeichnet, Geometrie und menschliche Figur, Architektur und Erinnerung, plötzliche Einfälle und skulpturale Elemente stehen nebeneinander. Als Aufzeichnung von Villar Rojas' Denken und Arbeitsprozessen lassen die Notizbücher erkennen, wie der Künstler durch Experimente und Diskussionen, in aktiver Zusammenarbeit mit seinem Team Ideen sammelt.

4) Das Projekt besteht aus Miniaturnachbildungen in Epoxy Putty von mehr als 60 Elementen der Documenta-Installation RETURN THE WORLD (2012); es wurde in einem nachgebauten Wohnraum in der Foundation De 11 Lijnen, in Oudenburg, Belgien, gezeigt. Installation und Skulpturen wurden von Mitgliedern von Villar Rojas' Team ausgeführt. In seiner Einführung zur Ausstellung bezeichnet Hans Ulrich Obrist die Werke als eine Art Gerücht, «Zeichen für ein Anderswo, eine andere Zeit und einen andern Ort», die uns «in die Gegenwart des Alltagslebens» zurückholen. Hans Ulrich Obrist, «Adrian Villar Rojas: The Work of the Ocean», <http://www.de11lijnen.com/> (abgerufen am 27. August 2013).



ADRIÁN VILLAR ROJAS, AHORA ESTARÉ CON MI HIJO, EL ASESINO DE TU HERENCIA (NOW I WILL BE WITH MY SON, THE MURDERER OF YOUR HERITAGE), 2011, unfired clay, cement, burlap, wood, 54th Venice Biennial, Argentinian Pavillion / JETZT BIN ICH MIT MEINEM SOHN ZUSAMMEN, DEM MÖRDER DEINES ERBES, ungebrannter Ton, Jute, Holz.
(PHOTOS: OLIVER C. HAAS)



Grandeur Requires Violence, and Violence Makes Good Ruins

DORYUN CHONG



ADRIÁN VILLAR ROJAS, *POEMAS PARA TERRESTRES*
(*POEMS FOR EARTHLINGS*), 2011, under construction,

Jardin des Tuileries, Paris /

GEDICHTE FÜR ERDLINGE, im Bau.

(PHOTO: ARIEL TORTI)

All cities need organization. But for a city to become great, it needs more. It needs focal points that pronounce its singularity or its ambition to attain it. Often, these points require monumental verticality anchoring them on the city's *topos* and *khartes*. The obelisk is one archetype; its severely simple geometry originally represented a ray of the sun. No wonder, then, that the Romans—with their supreme ability to clear lands and build cities, and organize and govern unruly populaces—quickly took to the Egyptian form and began uprooting and transporting the obelisks home. Augustus started the trend when he plucked a pair from Heliopolis. It mattered little to the Romans that obelisks were meant to stand in pairs marking entrances to temples, rather than as singles in the centers of circles or squares. The Romans began to make their own obelisks, which were soon followed by victory columns. About a dozen obelisks and a handful of victory columns still dot the landscape of the Eternal City.

Paris, the capital of the nineteenth century, needed its own vertical monuments. The city re-

DORYUN CHONG is chief curator at M+ in Hong Kong. He was formerly associate curator of painting and sculpture at the Museum of Modern Art, New York.



ADRIÁN VILLAR ROJAS, *POEMAS PARA TERRESTRES (POEMS FOR EARTHLINGS)*, 2011, unfired clay, cement, burlap, metal, wood, 3543", widest diameter 157 1/2", smallest diameter 15 3/4", installation view, Jardin des Tuileries, Paris / *GEDICHTE FÜR ERDLINGE*, ungebrannter Ton, Zement, Jute, Metall, Holz, 9000 cm, grösster Durchmesser 400 cm, kleinster Durchmesser 40 cm.

(PHOTO: MARC DOMAGE)





ADRIÁN VILLAR ROJAS, *RETURN THE WORLD*, 2012, clay, wood, cement, metal, Weinberg Terrassen, Documenta 13, Kassel /
DIE WELT ZURÜCKGEBEN, Ton, Holz, Zement, Metall. (PHOTO: JÖRG BAUMANN)



ceived an obelisk in the 1830s as a favor-currying gift from Mehmet Ali, the Ottoman ruler of Egypt, to Louis Philippe. This last king of France planted it in the Place de la Concorde, where the guillotine had been stationed during the Revolution a few decades earlier; the location is as important as the form for a monument to exercise its symbolic force. Paris had already built its own victory column, modeled after the first Roman triumphal pillar, Trajan's Column, to celebrate Napoleon's crushing victory in the Battle of Austerlitz (1805); its ascending spiral frieze was made with the bronze smelt of the enemy cannons captured during the War of the Third Coalition. Erected at the center of the Place Vendôme, the column was toppled during the Paris Commune of 1871. The populist utopia of the Commune went down as soon as the column did, and the column went back up with the restoration of national authority.

In the right-angled corner between the Place de la Concorde and the Place Vendôme lies the Jardin des Tuileries, and it is at this juncture that Adrián Villar Rojas laid down his *POEMS FOR EARTHLINGS* in summer 2011. This anti-monument—or rather, “time monument”—was never felled because it was never erected.¹⁾ It was not necessarily its exaggerated length—295 feet (90 meters), more than two times the length of the Vendôme column and almost four times that of the Concorde obelisk—that prevented it from standing up. Rather, it is by lying down that it could show its cracks and disintegration running like skeins across the whole surface of the structure, built from the artist's signature material of clay. Earth-bound, it could also function as a compass, pointing south across the Seine to the Left Bank, toward the Musée d'Orsay, home of nineteenth-century art. The placement of this supine, crumbling column—or was it a needle?—between the obelisk and the victory column served, in a way, as a reminder of the violent progress of the French state into its modern incarnation, through tumultuous turns between monarchy and republic, in the century that also witnessed the birth of modern art. The notion of permanence, a concept invented by the ancient Egyptians, is propped up repeatedly throughout (Western) modernity. On the storied ground of the Jardin, Villar Rojas's twenty-first-century monolith stayed for a



ADRIÁN VILLAR ROJAS, *RETURN THE WORLD*,
2012, installation view, Weinberg Terrassen,
Documenta 13, Kassel / DIE WELT ZURÜCKGEBEN,
Installationsansicht.
(PHOTO: JÖRG BAUMANN)

while, announcing its determinedly temporary nature as its *raison d'être*, which rendered its grandeur both bombastic and vulnerable.

A year after *POEMS FOR EARTHLINGS*, on the occasion of Documenta 13, in Kassel, Villar Rojas presented an outdoor installation—a sculpture garden, to be more precise—in a former vineyard built on multiple tiers, which one traversed through a series of ascending switchbacks. The stepped terraces also presented a built-in narrative flow, which the artist used to maximum advantage. While no individual piece was larger than the Paris work, in terms of the number of elements and the square footage occupied by the whole work, *RETURN THE WORLD* (2012) is the largest and most intricate undertaking by the artist to date. The previous year, the artist had acknowledged a gradual movement toward abstraction in his work.²⁾ In Kassel, hewing closely to that self-observation while also belying it, Villar Rojas juxtaposed

the figurative with the geometric, enchanting viewers as well as dislocating their expectations. As viewers ascended one tier after another, they first came across horizontals, verticals, and diagonals, leaning on existing structures or propping one another up. There were oversize circles and cogwheels as well as an undersized pyramid, conjuring the sensation that one was strolling through a Euclidean garden of esoterica. But soon, a rude awakening came with the sudden intrusion of figures. The first sign of things to come arrived in the form of twigs and branches mixed with bones, held up by metal crutches. Then came a dead stag and a gargantuan bone fragment, and larger-than-life-size cosmonauts loomed. Farther up on the next terrace, a girl with a Mohawk suckled a pig. At once, viewers found themselves in a sci-fi landscape—and then, a field of mysterious bells. Finally, at the end of increasingly unstable terrain stood a decaying dingy, inside which were sculptures of a young girl cowering in front of a boy revealing himself to her. From a bizarrely ominous scene of cruelty and futurity, one had progressed to a tableau of subconscious, even primal trauma and nausea. Although what narrative was unfolding here was anybody's guess, there was an undeniable impression that a certain archetypal trope was being conjured—the battle between good and evil, perhaps, or a skirmish between the human and the animalistic, and the human and the superhuman.

A classical exemplar of this sort is found in the gigantomachy depicted on the famed second-century BC Pergamon Altar. Named after the Hellenistic city on the Aegean in modern-day Turkey, the altar is now ensconced in a structure specially built for it on Berlin's Museumsinsel. In the frieze that wraps around the base and flanks the broad stairway in front, the Olympian gods are seen subduing the monstrous, serpent-legged giants, their freeze-frame movements carved so deeply that they spill onto the steps. Despite the apparently clear-cut dualism, the gigantomachy is a paradox. It represents the triumph of anthropomorphism and anthropocentrism, embodied by the gods of Mount Olympus, over the nearly, but not quite, human forms of the giants. At the same time, the former are associated with the heavens while the latter are earthbound, like us humans. The conflict

ADRIÁN VILLAR ROJAS, *RETURN THE WORLD*, 2012,
installation view Weinberg Terrassen, Documenta 13, Kassel /
DIE WELT ZURÜCKGEBEN, Installationsansicht.
(PHOTO: JÖRG BAUMANN)

between an inextinguishable desire for cultic ascent and an inexorable reality of Sisyphean descent is perhaps why the ridiculously expansive stairs were built to occupy most of the structure—structurally and symbolically.

So one has to wonder about the stairs that dominate Villar Rojas's *LA INOCENCIA DE LOS ANIMALES* (The Innocence of Animals), which the artist built at MoMA PS1 in 2013. The exhibition venue was a generous yet confined space. One ascended the stairs only to quickly find one's head touching the ceiling and the museum guard yelling to move away. Those steps were neither as capacious nor as glistening as the Pergamene steps, and there was no true ascent, either physical or spiritual. Nor was a Gigantomachy there, not even any figures. The nearest to a figure was a lone bell, perhaps a survivor from the barren ground in Kassel, now embedded between steps near the top and a temporary sheetrocked wall. From there, one could descend to an arched doorway carved into a large wall facing the stairway. Blocked from entering, viewers could peek in and spy a mirror image of the stairs, unlit and piled high with elements that resembled tubes and pipes—or possibly, spears and bayonets. Side doors allowed glimpses from different angles, which revealed circles, cones, and bent planes. Where were the animals invoked in the title? Those poor stags and cats on the terraced garden of Kassel are no longer here. And yes, us humans. Are we witnessing a scene after a massacre, an environmental catastrophe, or a cataclysmic epidemic that has wiped out all living forms, leaving only this architectural structure as remainders? A whole civilization without its makers?

Sitting on Villar Rojas's cracking but still robust steps in the old schoolhouse of MoMA PS1, one remembers furthermore that bodies also topple, endlessly and repeatedly. The mind drifts to another



image of stairs, from modern times, and plays it on repeat—the awesomely gorgeous and horrifying sequence of the massacre on the Odessa steps in Sergei Eisenstein’s *Battleship Potemkin* (1925). Lifeless bodies slump as a baby carriage rolls down the impassive steps. Bodies fall but monuments can rise again, as we have learned from the Vendôme column that has survived empire and revolt. A lost civilization can be reclaimed by the next one, just as the German Empire, newly minted after its victory in the Franco-Prussian War, excavated and reconstituted the Pergamon Altar to advance a cultural glory befitting its

military and political might. But this monument of Villar Rojas’s will vanish with no regrets, as if it had not been there so assuredly. No imperial desire to seize it will be met. This “time monument” will be erected again only as ghostly digital afterimages.

1) See the booklet published to accompany *POEMS FOR EARTHLINGS* (2011), *An Interview with Adrián Villar Rojas by Hans Ulrich Obrist*, p. 18. Obrist proposes that Villar Rojas’s work is a “time monument” instead of a “space monument” because it “disintegrate[s] almost immediately.” In agreement, Villar Rojas states, “I like to call them ‘suicidal pieces,’ because they are attempting all the time against their own existence.”

2) *Ibid.*, p. 20.

Grösse fordert Gewalt und Gewalt ergibt gute Ruinen

DORYUN CHONG

Alle Städte brauchen Ordnung. Um wirklich gross zu sein, brauchen sie allerdings noch etwas anderes: Brennpunkte, die ihre Einzigartigkeit oder ihren Anspruch auf Einzigartigkeit verkünden und dafür nicht selten einer vertikalen Monumentalität bedürfen, die sie im *topos*, im *chârtēs* der Stadt verankert. Der Obelisk ist ein Archetyp dieser Art. In dessen einfacher Geometrie suchten die alten Ägypter das Abbild eines Sonnenstrahls zu fassen. Kein Wunder, dass die Römer – die besser als alle anderen verstanden, Land zu gewinnen, Städte zu bauen und wilde Völker zu unterwerfen – die ägyptische Form rasch übernahmen und Obeliskten vom Nil an den Tiber verfrachteten. Der Trend begann mit Augustus, der sich zwei Stück aus Heliopolis holte. Es kümmerte die Römer wenig, dass die Obeliskten in Ägypten paarweise Tempeltore flankierten und nicht einzeln den Mittelpunkt von Plätzen markierten. Sie gingen bald daran, eigene Obeliskten anzufertigen, gefolgt

von Siegestsäulen. Noch heute findet man etwa ein Dutzend Obeliskten und eine Handvoll Siegestsäulen über die Ewige Stadt verstreut.

Paris, die Hauptstadt des 19. Jahrhunderts, konnte ebenso wenig auf solche vertikalen Wahrzeichen verzichten. Um sich bei ihm einzuschmeicheln, schenkte Muhammad Ali Pascha, der osmanische Vizekönig von Ägypten, in den 1830er-Jahren dem letzten König von Frankreich, Louis-Philippe I., einen Obeliskten. Der pflanzte ihn auf die Place de la Concorde, wo in der Revolutionszeit wenige Jahrzehnte zuvor die Guillotine ihre blutige Arbeit verrichtet hatte. Der Ort bestimmt ebenso wie die Form die symbolische Wirkung eines Monuments. Paris besass bereits seine eigene Siegestsäule, die – nach dem Vorbild des ältesten Standbilds dieses Typs, der römischen Trajanssäule – den Triumph Napoleons in der Schlacht bei Austerlitz (1805) feierte. Ihr spiralförmiger Fries ist aus der Bronze eingeschmolzener Kanonen gegossen, die im dritten Koalitionskrieg erbeutet worden waren. Die Säule im Zentrum der Place Vendôme wurde während der Pariser Kommune 1871 umgerissen. Der Traum von der Volksherrschaft ging wenige

DORYUN CHONG ist Chefkurator von M+ in Hongkong und ehemaliger Kurator für Malerei und Skulptur des Museum of Modern Art, New York.

ADRIÁN VILLAR ROJAS, LA INOCENCIA DE LOS ANIMALES (THE INNOCENCE OF ANIMALS), 2013, installation view, EXPO1: NEW YORK, MoMA PS1, New York /
DIE UNSCHULD DER TIERE, Installationsansicht. (PHOTO: MATTHEW SEPTIMUS)



ADRIÁN VILLAR ROJAS, *LA INOCENCIA DE LOS ANIMALES (THE INNOCENCE OF ANIMALS)*, 2013,
EXPO1: NEW YORK, MoMA PS1, New York / *DIE UNSCHULD DER TIERE*. (PHOTO: MATTHEW SEPTIMUS)



Tage nach der Säule in Trümmer und mit der Wiederherstellung der Staatsmacht wurde auch die Säule wieder aufgerichtet.

In gleicher Entfernung zwischen Place de la Concorde und Place Vendôme liegen die Gärten der Tuileries. Genau an diesem Punkt platzierte Adrián Villar Rojas im Sommer 2011 seine Skulptur *POEMAS PARA TERRESTRES (GEDICHTE FÜR ERDLINGE)*. Dieses Anti-Monument – oder besser Zeit-Monument – wurde nie umgerissen, weil es nie errichtet wurde.¹⁾ Dabei war es nicht unbedingt die phantastische Höhe – 90 Meter, mehr als doppelt so hoch wie die Colonne Vendôme und mehr als vier Mal so hoch wie der Obelisk auf der Place de la Concorde –, die den Bau verhinderte. Vielmehr waren nur in Bodennähe

die Risse und Brüche sichtbar, die das von Villar Rojas häufig verwendete Tonmaterial durchziehen. In der Horizontalen konnte die Skulptur zudem als Kompassnadel dienen, die über die Seine zur Rive Gauche zeigt, zum Musée d'Orsay, Heimstatt der Kunst des 19. Jahrhunderts. Der Ort der liegenden, zerfallenden Säule – oder Nadel? – zwischen Obelisk und Siegestsäule erinnerte an den blutigen, vom Widerstreit zwischen Monarchie und Republik geprägten Weg Frankreichs ins 19. Jahrhundert, das schließlich die Geburt der Moderne erlebte. Die Idee der Dauer, die wir dem alten Ägypten verdanken, wurde auch von der (westlichen) Moderne hochgehalten. Auf dem geschichtsreichen Boden der Tuileries verweilte Villar Rojas' Monolith des 21. Jahrhunderts

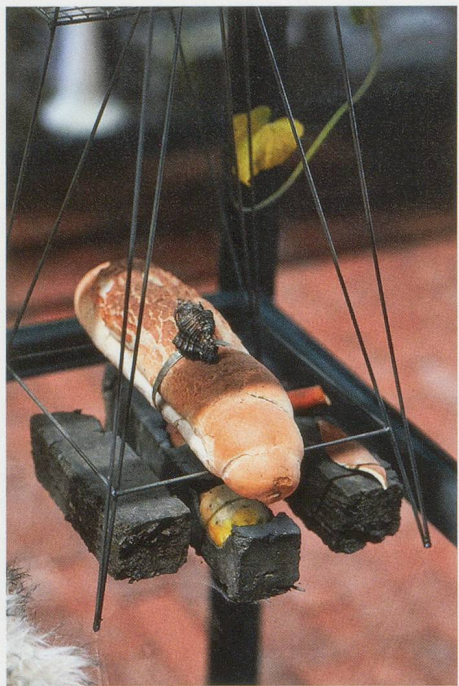
ein Weilchen, ohne ein Hehl daraus zu machen, dass seine Vergänglichkeit, die ihn zugleich grandios und zerbrechlich erscheinen liess, seine eigentliche Daseinsberechtigung war.

Ein Jahr nach *POEMAS PARA TERRESTRES* arrangierte Villar Rojas für die Documenta 13 in Kassel eine Ausseninstallation – einen Skulpturengarten, um genau zu sein – auf einem ehemaligen Weinberg, den man über Serpentinaen erstieg. Die Terrassen erzeugten ein narratives Nacheinander, das der Künstler effektiv zu nutzen wusste. Kein Einzelelement war grösser als die Pariser Skulptur, doch hinsichtlich ihrer Anzahl und der Fläche, die das Werk beanspruchte, *WAR RETURN THE WORLD* (Gib die Welt zurück, 2012) Villar Rojas' bislang ehrgeizigstes und aufwendigstes Projekt. Im Vorjahr hatte er in seiner Kunst eine Tendenz zur Abstraktion attestiert.²⁾ Diese Selbsteinschätzung bestätigte und widerlegte die Kasseler Installation. Die Gegenüberstellung von Figur und Geometrie bezauberte den Besucher und irritierte seine Erwartungen. Beim Aufstieg kam er zuerst an Horizontalen, Vertikalen und Diagonalen vorbei, die an der Anlage lehnten oder einander stützten. Dazu überdimensionale Kreise und Zahnräder sowie eine Miniatur-Pyramide, die den Eindruck erweckten, man wandle durch einen euklidischen Garten des Okkulten. Plötzlich tauchten plastische Gestalten auf. Erster Vorbote war eine Form aus Zweigen und Ästen vermischt mit Knochen, die von Metallkrücken aufrecht gehalten wurde. Es folgten ein toter Hirsch, ein riesiger Knochen und überlebensgrosse Astronauten. Auf der nächsten Terrasse stillte eine Frau mit Irokesenschnitt ein Schwein. Dann betrat man eine Sciencefiction-Landschaft, von der man wiederum in eine Ansammlung geheimnisvoller Glocken geriet. Am Ende des zunehmend unsicheren Terrains wartete ein brüchiges Boot mit zwei Skulpturen: Ein Mädchen kauerte vor einem sich entblössenden Knaben. Der Gang von der Eröffnungsszene, in der sich etwas Düsteres, Drohen-des zusammenbraute, erreichte beim Tableau einer unbewussten, ja uranfänglichen Erschütterung und Übelkeit seinen Abschluss. Was genau mit diesen Stationen erzählt wurde, blieb rätselhaft. Herauszufühlen war die Beschwörung eines archetypischen Topos – des Kampfs zwischen Gut und Böse oder des

Scharmützels zwischen dem Menschlichen und Tierischen, dem Menschlichen und Übermenschlichen.

Das klassische Beispiel eines solchen Aufeinanderprallens dualistischer Gegensätze ist das Gigantenfries des Pergamonaltars. Benannt nach der antiken Stadt Pergamon am Ägäischen Meer in der heutigen Türkei, zählt der Altar aus dem 2. Jahrhundert vor Christus heute zu den Hauptattraktionen der Berliner Museumsinsel. Der Fries, der den Sockel des Tempels schmückte und dessen breite Vortreppe flankierte, zeigt die Schlacht der olympischen Götter gegen die monströsen, schlangenbeinigen Giganten. Die in der Bewegung erstarrten Körper sind so tief geschnitten, dass sie in die Treppe hineinragen. Trotz der scharfen Zweiteilung der Kontrahenten birgt das Gigantenfries ein Paradox. Es verherrlicht den Triumph des Anthropomorphismus und Anthropozentrismus, verkörpert durch die Götter des Olymp, über die nicht ganz menschliche, doch menschenähnliche Form der Giganten. Konträr dazu stehen Erstere in Verbindung mit dem Himmel, während Letztere erdgebunden sind wie der Mensch. Der Konflikt zwischen dem unauslöschlichen Sehnen nach kultischer Erhöhung und der Unausweichlichkeit des sisyphischen Falls ist vielleicht der Grund für die ausserordentliche Breite der Treppe, die – architektonisch wie symbolisch – einen Grossteil des Baus einnimmt.

Was hat es also mit der Treppe auf sich, die so prominent in Villar Rojas' *LA INOCENCIA DE LOS ANIMALES* (Die Unschuld der Tiere, 2013) figurierte? Ihr Ausstellungsraum im MoMA PS1 war zugleich weitläufig und beengend. Wenn man die Treppe erklimmte, stiess man bald mit dem Kopf an die Decke und der Museumswächter rief: «Bitte zurück!» Die Stufen waren nicht so pompös und poliert wie die des Pergamonmuseums und sie ermöglichten keinen körperlichen oder geistigen Aufstieg. Es gab kein Gigantenfries, ja überhaupt keine Figuren. Ausser vielleicht einer einsamen Glocke – einem Überbleibsel von Kassel? –, die weit oben zwischen den Stufen und einer provisorischen Gipswand eingezwängt war. Von dort konnte man zu einem Torbogen hinabsteigen, der in die Wand gegenüber der Treppe eingelassen war. Der Durchgang war versperrt und gab nur den Blick frei auf ein dämmeriges Double der Treppe, auf der sich rohrförmige Objekte türmten



ADRIÁN VILLAR ROJAS, *TODAY WE REBOOT THE PLANET*, 2013, installation views, Serpentine Sackler Gallery, London / *HEUTE STARTEN WIR DEN PLANETEN NEU*, Installationsansichten.
(PHOTO: JÖRG BAUMANN)





ADRIÁN VILLAR ROJAS, *TODAY WE REBOOT THE PLANET*, 2013, Serpentine Sackler Gallery, London /
HEUTE STARTEN WIR DEN PLANETEN NEU. (PHOTO: JÖRG BAUMANN)

– oder handelte es sich um Speere oder Bajonette? Seitentore boten andere Blickwinkel, aus denen Kreise, Kegel und verkrümmte Ebenen zu erkennen waren. Wo waren die Tiere, die der Titel versprach? Die unglückseligen Hirsche und Katzen aus *Return the World* fehlten. Auch wir, die Menschen. Hatte an dem Ort, der vor uns lag, ein Massaker stattgefunden, eine Umweltkatastrophe, eine alles Leben auslöschende Epidemie, sodass nur dieses architektonische Mahnmal blieb? Eine Zivilisation ohne ihre Schöpfer?

Wer auf Villar Rojas' rissigen, aber noch relativ festen Stufen im alten Schulgebäude des MoMA PS1 sass, erinnerte sich daran, dass Körper fallen, endlos, immer wieder. Eine andere Treppe aus neueren Zeiten rückte in die Vorstellung. In Endlosschleife lief die erschreckend schöne und grauenvolle Szene des Massakers auf der Hafentreppe von Odessa in Sergej Eisensteins Film *Panzerkreuzer Potemkin* (1925). Ein Kinderwagen rollt durch Leichen die kalten Stufen hinunter. Körper fallen. Nur Monumente können

wieder aufgerichtet werden, wie wir von der Colonne Vendôme gelernt haben, die Empire und Kommune überstand. Eine verlorene Zivilisation kann von einer späteren wiederbelebt werden: Das Deutsche Reich in seiner neuesten Ausgabe nach dem Sieg im Deutsch-Französischen Krieg hat den Pergamonaltar ausgegraben und rekonstruiert, um eine kulturelle Grösse zu projizieren, die seiner militärischen und politischen Macht entsprach. Das Zeit-Monument von Villar Rojas wird ohne Reue verschwinden, als hätte es nie mit derartiger Souveränität existiert. Es wird kein imperialistisches Verlangen stillen und einzig in gespenstischen Digital-Nachbildern auferstehen.

(Übersetzung: Bernhard Geyer)

1) Vgl. die Broschüre zu *POEMAS PARA TERRESTRES* (2011), *An Interview with Adrián Villar Rojas by Hans Ulrich Obrist*, S. 18. Obrist argumentiert, Villar Rojas' Werk sei nicht ein «Raum-Monument», sondern ein «Zeit-Monument», da es «fast sofort wieder zerfällt». Der Künstler stimmt zu: «Ich nenne sie ›Selbstmord-Werke‹, weil sie ständig versuchen, sich selbst den Garaus zu machen.»

2) Ebd. S. 20.



EDITION FOR PARKETT 93

ADRIÁN VILLAR ROJAS

FROM THE SERIES BRICK FARM, 2013

Mud and unfired clay, approx. $9 \frac{7}{8} \times 9 \frac{7}{8} \times 11 \frac{7}{8}$ ",
each unique, Edition of 35/XX, signed and
numbered certificate.

Lehm und ungebrannter Ton, ca. $25 \times 25 \times 39$,
Unikate, Auflage 35/XX, signiertes und
nummeriertes Zertifikat.

For his Parkett edition, Adrián Villar Rojas has produced a sculptural object that imitates the natural architecture, applied by the Hornero, one of Argentina's most iconic national birds. This tiny animal builds its nest by using found materials, fashioning a minute, but thick-walled cave fixed to the higher branches of the typical trees of the Humid Pampa, the central-eastern region of the country.

By returning to the materials—mud and straw—used by the Hornero, and by covering the surface of the reproduced nest with a thin layer of gray clay—the same material the artist uses in all his projects, Villar Rojas relates this laborious bird's work to his own. The creation of the piece exceeds human efforts, incorporating as it does other species into its fabrication process.

The manual reproduction of a Hornero nest involves not only a deep understanding of this natural builder's behavior, but also a prolonged engagement with the surrounding environment. The Brick Farm—a research camp on the outskirts of Rosario within the premises of a traditional brickworks—was the location, both geographically and artistically, that made this new investigation possible. It reflects the layered and symbiotic relationships between all living creatures and their environment.

Für seine Parkett-Edition schuf Adrián Villar Rojas ein skulpturales Objekt, das die natürliche Architektur des Hornero, eine der bekanntesten Vogelarten Argentinien, imitiert. Aus gefundenen Materialien baut der winzige Vogel sein Nest in Form einer Höhle und befestigt es an den höhergelegenen Ästen der typischen Bäume der feuchten Pampa, in den zentral-östlich gelegenen Teilen des Landes. Villar Rojas verwendet dieselben Materialien – Erde und Stroh – wie der Hornero, und indem er die Oberfläche mit einer dünnen Schicht Ton bedeckt, dem Material, mit dem er bei all seinen Projekten arbeitet, verbindet er sein Werk mit dem des arbeitsamen Vogels. Die Gestaltung des Objekts übersteigt menschliche Kräfte, schliesslich ist eine Vogelart an der Herstellung beteiligt. Die Reproduktion eines Hornero-Nests verlangt nicht nur ein tiefes Verständnis seines natürlichen Schöpfers, sondern auch ein erweitertes Verständnis seiner natürlichen Umgebung. Die Brick Farm, eine Forschungs- und Arbeitsgemeinschaft am Rande von Rosario auf dem Gebiet einer Ziegelsteinfabrik, ist der Ort, wo solch eine Erkundung möglich wurde. Sie steht für die dichte symbiotische Beziehung zwischen den Lebewesen und ihrer Umgebung.





1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17



18



19



20



21



22



23



24



25



26



27



28



29



30



31



32



33



34



35



I



II



III



IV



V



VI



VII



VIII



IX



X



XI



XII



XIII



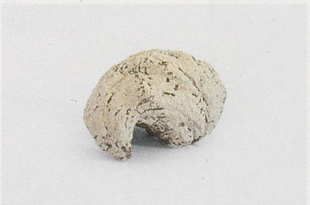
XIV



XV



XVI



XVII



XVIII



XIX

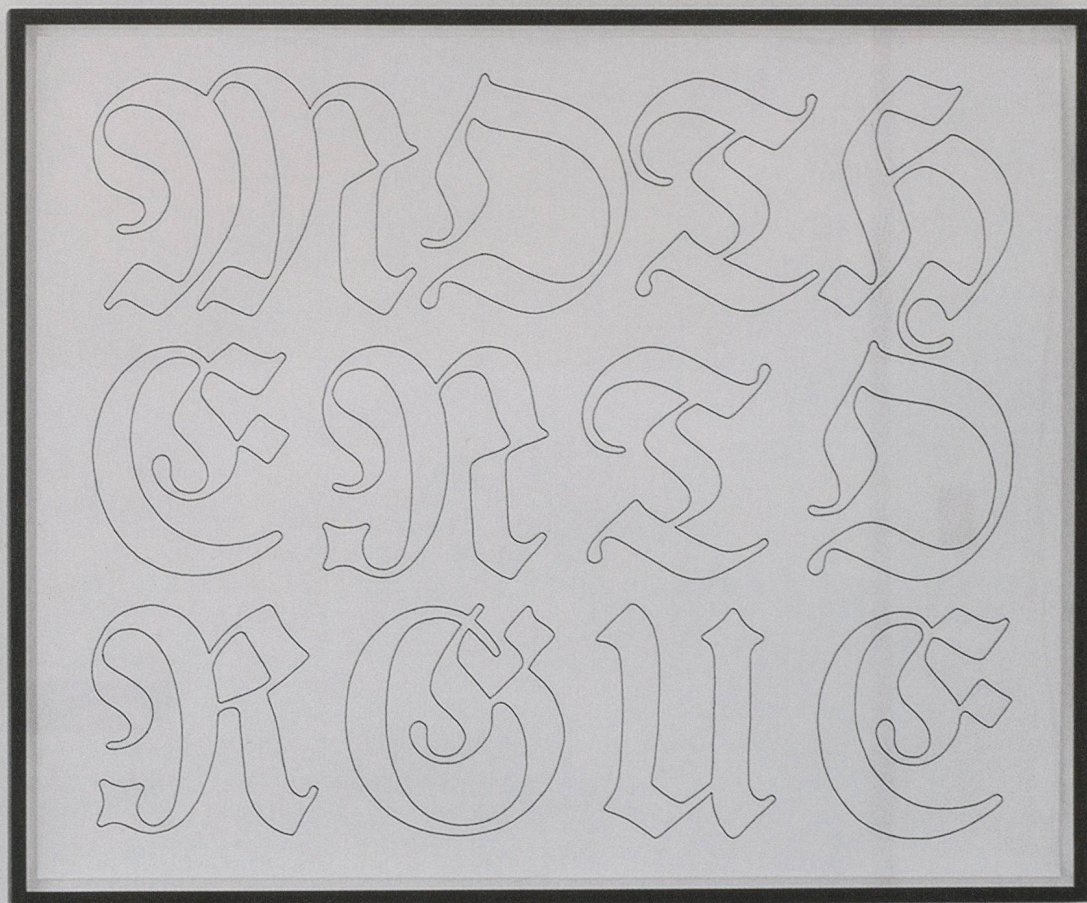


XX



DANH VO, MOTHER TONGUE, 2013, ink on paper, writing by Phung Vo, installation view "Mother Tongue,"
Marian Goodman Gallery, 2013 / MUTTERSPRACHE, Tinte auf Papier, Schrift von Phung Vo, Installationsansicht.
(ALL IMAGES COURTESY OF THE ARTIST, GALERIE BUCHHOLZ, BERLIN/COLOGNE, MARIAN GOODMAN GALLERY,
NEW YORK; GALERIE CHANTAL CROUSEL, PARIS; ISABELLA BORTOLOZZI GALERIE, BERLIN / PHOTO: DANH VO)

DANH VO



*Lot 89. Anselm Adams, Clearing Winter Storm,
Yosemite National Park, The White House
Years of Robert S. McNamara,
Sotheby's New York, 2012 / Anselm Adams,
Ende eines Wintersturms.*



GESCHICHTE AUF DEM PRÜFSTAND

SABETH BUCHMANN

In seinem berühmten Essay «Unwritten Histories of Conceptual Art»¹⁾ schreibt Thomas Crow: «Beinahe jedes ernst zu nehmende zeitgenössische Kunstwerk rekapituliert auf einer impliziten oder expliziten Ebene die historische Sequenz der Objekte, zu denen es gehört», was der US-amerikanische Kunsthistoriker auf die Weise bezieht, in der Künstler ihre Werke der Kunstgeschichte durch die Wahl spezifischer Bild- und Objektsprachen einschreiben. Diese muss (nicht nur) im Fall Danh Vos um jene historische Bedingung der (Post-)Avantgarden erweitert werden. Derzufolge gehören Objekte oftmals mehreren, nicht zwangsläufig miteinander in Beziehung stehenden Sequenzen an: Sei es, indem sie nicht nur künstlerisch-ästhetische, sondern auch sozial-, kultur-

und medienhistorische Genealogien bemühen, sei es, dass sie durch wechselnde Kontextualisierungen jene Regeln ändern, nach denen sie klassifiziert werden.

Die hiermit gemeinten Verfahren der Appropriation und des Pastiche, der Ethnographie und Archäologie, der Institutionskritik und Ortsspezifität, der Narration und Recherche, der Installation und Performance haben dabei zu einer Modulation historischer Sequenzen beigetragen, durch die sich hergebrachte Objektkategorien immer auch nach ihren artikulatorischen Qualitäten unterscheiden lassen. Diese sind den heute praktizierten Werk- und Ausstellungsformaten auf eine Weise einprogrammiert, dass sie nicht nur als ästhetische, sondern immer auch als «thematische Objekte» (Deleuze) wahrgenommen werden: Objekte, die historische und zeitgenössische Artikulationsformen der Klassen- und Geschlechterkämpfe ebenso in sich aufnehmen wie jene der black

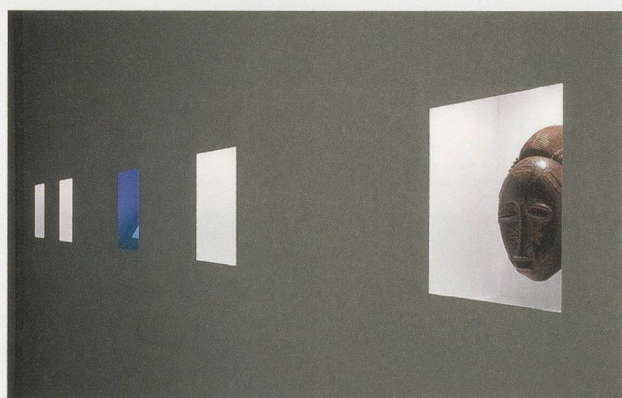
SABETH BUCHMANN ist Kunsthistorikerin und Kritikerin und lebt in Berlin und Wien.



DANH VO, LOT 100, SIX SMALL MIDDLE EASTERN ANTIQUITIES, 2013, bronze, $8 \times 1 \frac{1}{4} \times \frac{1}{8}$ ", a gift of archaeological finds to McNamara from Moshe Dayan, February 1968 / LOT 100, SECHS KLEINE ANTIKEN AUS DEM NAHEN OSTEN, Bronze, $20,3 \times 4,5 \times 0,3$ cm, archäologische Fundstücke, Geschenk von Moshe Dayan an McNamara.



DANH VO, LOT 65, KENNEDY, JOHN F., THIRTY-FIFTH PRESIDENT, 2013, metal rods, shaped and welded, 25×20 " / LOT 65, JOHN F. DER FÜNFUNDREISSIGSTE PRÄSIDENT, Metallstäbe, geformt und geschweisst, $63,5 \times 50,8$ cm.



DANH VO, LOT 97, BAULE MASK, IVORY COAST, 2013, wood, $11 \frac{1}{4} \times 6 \frac{1}{4} \times 6$ ", collected in Africa during McNamara's tenure as President of the World Bank / LOT 97, BAULE MASKE, ELFENBEINKÜSTE, Holz, $28,6 \times 15,6 \times 15,2$ cm, in Afrika gesammelt während McNamaras Amtszeit als Weltbankpräsident.

All installation views / alle Installationsansichten:

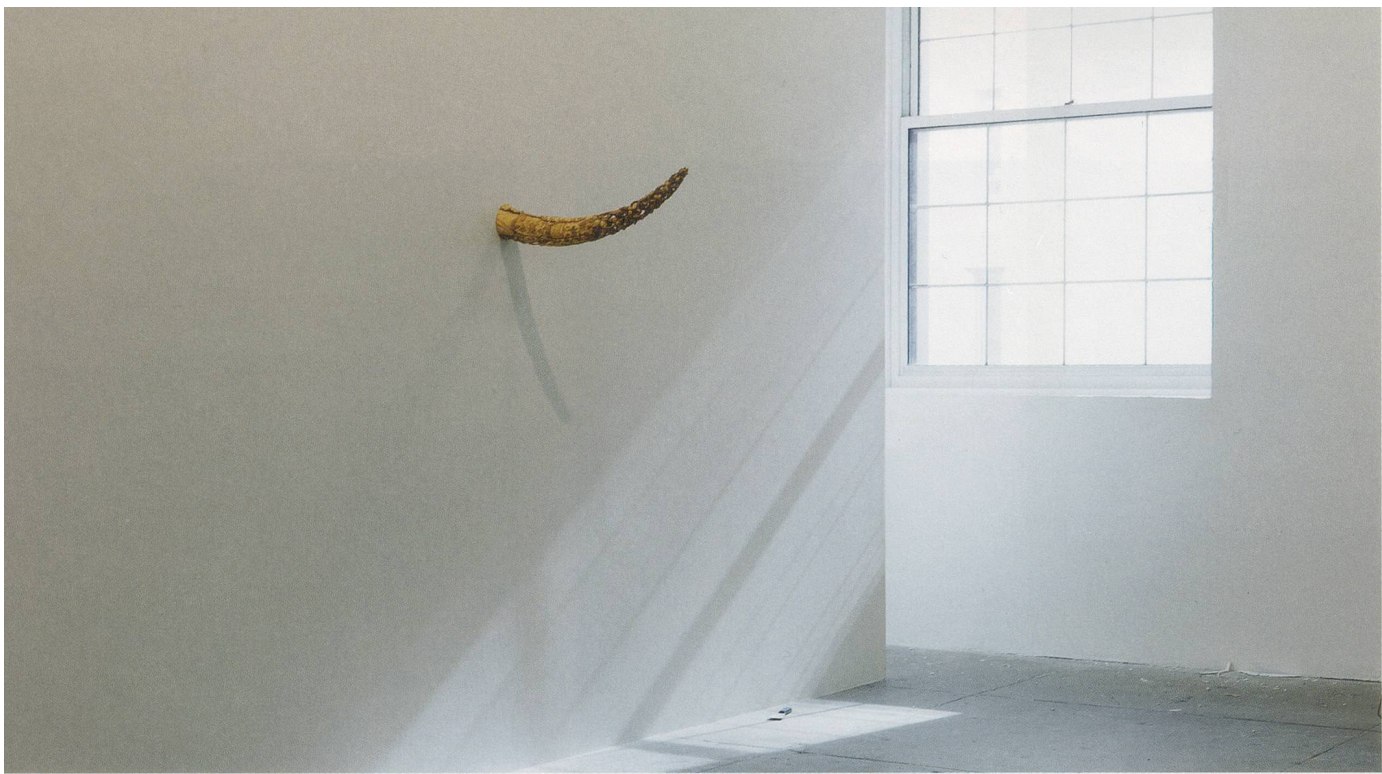
"Mother Tongue," Marian Goodman Gallery, 2013.

(PHOTOS: ANTONIA CARVER)

und civil rights-Bewegungen, des Aids-Aktivismus, der Kolonialismus- und Globalisierungskritik. Als solche zwingen sie uns, die Unterscheidungen zwischen tradierten Sequenzen – so denen des Readymade und found objects, des «spezifischen Objekts» der Minimal Art, der Sprachobjekte der Conceptual Art und des kulturwissenschaftlichen Dokuments – neu zu vermessen.

So zeugen jene Praktiken, die unter anderem mit (für Danh Vos Genealogien massgeblichen) Namen wie Fareed Armaly, Julie Ault, Michael Elmgreen &

Ingar Dragset, David Hammons, Félix González-Torres, Henrik Olesen, Renée Green, Christopher Williams, Fred Wilson, Martin Wong verbunden sind, von einem Bewusstsein darüber, dass mit der Vervielfältigung historischer Sequenzen die auf die Zukunft gerichtete Forderung der Avantgarden – nach einer Übertragung von Kunst in Lebenspraxis – fragwürdig geworden ist. Die Forderung scheint – in Anlehnung an Foucaults Analyse moderner Biomacht – nicht nur von einer allzu linear und binär gedachten Beziehung von Kunst und Leben auszugehen; zudem bietet sie gute Gründe für die Annahme, dass gerade das Projekt der Avantgarden in jene «grundsätzliche Veränderung des Verhältnisses von Geschichte und Leben»²⁾ involviert ist, die das Leben selbst zu einer fetischisierten und damit kapitalistisch umso ausbeutbareren Ressource hat werden lassen.



DANH VO, LOT 12, A VIETNAMESE CARVED IVORY TUSK, 2013, ivory, 7 x 26 x 3" /
 LOT 12, GESCHNITZTER VIETNAMEISCHER STOSSZAHN, Elfenbein, 17,8 x 66 x 7,6 cm. (PHOTO: DANH VO)



DANH VO, LOT 20, TWO KENNEDY ADMINISTRATION CABINET ROOM CHAIRS, 2013, mahogany, metal, 40 1/2 x 26 x 25 3/4" /
 LOT 20, ZWEI STÜHLE AUS DEM KONFERENZRAUM VON KENNEDYS KABINETT, Mahagoni, Metall, 102,8 x 66 x 65,4 cm.

DANH VO, LOT 20, TWO KENNEDY ADMINISTRATION CABINET ROOM CHAIRS, 2013, muslin, nails, 84 1/2 x 16 x 5 3/4" /
 LOT 20, ZWEI STÜHLE AUS DEM KONFERENZRAUM VON KENNEDYS KABINETT, Musselin, Nägel, 214,6 x 40,6 x 14,6 cm.



DANH VO, LOT 11, VIETNAM PHOTO ALBUM, 1962, 2013,
54 b/w snapshots mounted with typed captions on black construction-type
paper. Housed in a hinged black lacquer case, 11 1/2 x 15 1/2 x 2" /
LOT 11, 54 aufgeklebte s/w Schnappschüsse mit getippten Titeln auf
schwarzem Bastelpapier. In einer aufklappbaren schwarzen Lackschachtel,
30 x 39,4 x 5 cm.

DANH VO, LOT 20. TWO KENNEDY ADMINISTRATION CABINET ROOM
CHAIRS, 2013, leather, 102 x 29 x 17" / ZWEI STÜHLE AUS DEM KON-
FERENZRAUM VON KENNEDYS KABINETT, Leder, 259 x 73,6 x 43,2 cm.

All installation views / alle Installationsansichten:

"Mother Tongue," Marian Goodman Gallery, 2013.

(PHOTOS: ANTONIA CARVER)

Von der These ausgehend, dass Vos Werk auf eine Weise in (kunst-)historische Sequenzen interveniert, die stets nach den Regeln fragt, die dem Verhältnis von Objekt- und Lebensformen zugrunde liegen, konfrontiert es uns mit genau jenen Ambivalenzen, die im Diskurs des Biopolitischen angelegt sind. Ambivalenzen, die sich zum Beispiel im abstrahierten Genre der (Auto-)Biographie zeigen – als Medium der Reflexion über Leben, Autorschaft, soziale Beziehungen und Geschichte (etwa in den Arbeiten von On Kawara, Adrian Piper, Mary Kelly, González-Torres und Tom Burr). Der Künstler spitzt diese Ambivalenz mit den von ihm gewählten Strategien, Verfahren und Rolleninszenierungen augenscheinlich zu: Sei es in der Weise, in der er institutionskritische



DANH VO, LOT 20. TWO KENNEDY ADMINISTRATION CABINET
ROOM CHAIRS, 2013, cotton, nails, 13 1/2 x 33 1/4 x 20 1/2" /
ZWEI STÜHLE AUS DEM KONFERENZRAUM VON KENNEDYS
KABINETT, Baumwolle, Nägel, 34,3 x 84,5 x 52 cm.

(PHOTO: DANH VO)

Praktiken auf Institutionen der Autorschaft und Ehe ausweitete und radikalisierte, sei es, indem er die Objektproduktion an Familienmitglieder und befreundete Künstler delegierte und die stets sichtbar gemachte Aneignung der «Handschriften» anderer in die Inszenierung seiner Künstlerpersona integrierte; sei es die Reartikulation kunsthistorischer Formate (Monument, Assemblage, sculpture in the expanded field³), Zertifikat et cetera) durch persönliche Narrationen. Vos Vorgehensweise radikalisiert die Strategien des (Post-)Konzeptualismus auch insofern, als es immer auch biographische Informationen und Daten seines familiären und sozialen Milieus sind, die an der Konstitution seiner Werke teilhaben. Für die These, dass Vo tradierte Formate auf eine biopolitisch lesbare Weise reartikulierte, spricht auch seine Entscheidung, historische Objektsequenzen in Kategorien der Lebenszeit zu vermessen.

Betrachten wir in diesem Zusammenhang sein MARRIAGE PROJECT (2003) oder Werke wie OMA TOTEM (2009) und den seinem noch lebenden Vater (und ständigem Mitarbeiter) gewidmeten Grabstein TOMBSTONE FOR PHUNG VO (2012). Wir erkennen eine signifikante Verschränkung von ästhetischen, thematischen und biographischen Objekten. Bei Ersterem handelt es sich um eine Montage aus Waschmaschine, Kühlschrank, Fernseher, Kreuzifix und persönlicher Eintrittskarte für ein Casino, mithin um eine Mischung aus westlichen Konsumprodukten, die, wie

aus der Werkbeschreibung zu erfahren, die Grossmutter nach ihrer Flucht aus Vietnam von einem deutschen Einwanderer-Programm erhielt, sowie einer christlichen, von der katholischen Kirche bei ihrer Ankunft in Deutschland gespendeten Devotionalie und einem humorvollen Hinweis auf jene Form der Freizeitgestaltung, von der sich bekanntlich ältere Menschen eine Aufbesserung ihrer oftmals schmalen Bezüge erhoffen. So betrachtet, lesen sich die durch Kreuz und Eintrittskarte gleichsam *ad absurdum* geführten Insignien westeuropäischen Wohlstands als eine geradezu dadaistisch anmutende Allegorie auf ein durch Krieg und Flucht prekariisiertes Leben.

Auch die für den Grabstein gewählte Inschrift – «Hier liegt jemand, dessen Name in Wasser geschrieben wurde» – lässt auf Vos besonderes Interesse an jener grundsätzlichen Veränderung des Verhältnisses von Geschichte und Leben schliessen, die ein zentrales Merkmal moderner Biomacht ist. Hierin scheint das von Vo und seiner Familie geteilte Schicksal der sogenannten Boat People auf, das damals wie heute das zugleich stigmatisierte und verdrängte Bild der Migration prägt. Es ist ein gleichermassen persönliches und kollektives Denkmal, das Vo hiermit setzt und somit der kanonischen Unterscheidung der modernen Skulptur von «commemorative representation» widerspricht⁴⁾. Insofern der Titel des Werkes eine Widmung an den Vater ist, sind es indes nicht einfach die «anderen», die als verobjektivierte und exotisierte Projektionsflächen erhalten müssen. Vielmehr wirkt, wie im Fall von González-Torres, Green oder Tom Burr, die Verschränkung von (auto-)biographischen Daten mit kunsthistorischen und politischen Narrativen jenen Regeln entgegen, die Objekt- von Lebensformen trennen. Hierzu gehört nicht zuletzt die Bedingung des Künstlers, dass der Käufer der Arbeit diese nach dem Tod des Vaters an die Familie zurückgeben muss.

Vor diesem Hintergrund mag es als eine Ironie anmuten, dass beim Googeln von «Vo Grabstein» zuallererst die Seite eines Lifestylemagazins erscheint. Dort ist nachzulesen, dass Danh Vo 2012 mit dem Hugo-Boss-Preis ausgezeichnet wurde, «in Anerkennung des lebhaften und massgeblichen Einflusses auf die zeitgenössische Kunst»⁵⁾. Mag diese angesichts eines aus Granit gefertigten Grabsteins durchaus ver-

wunderliche Begründung dem Bedarf an griffigen Formeln geschuldet sein, ist sie gleichwohl aufschlussreich hinsichtlich der Bedeutung, die das «Menschliche» an den für symbolische und ökonomische Mehrwertproduktion wichtiger gewordenen Schnittstellen von Kunst, Medien und Lifestyle erfährt.

Niemand weiss dies offenkundig besser als der Künstler selber, operiert er doch in der Tradition der Konzeptkunst weniger als objektzentrierter Produzent denn als ein medienkompetenter Poststudiokünstler, der seine Materialien im Alltag, in Archiven und/oder im Internet findet. So verweist Dominic Eichler in einem Gespräch mit Vo auf dessen Behandlung von «Online-Auktionshäusern, wie etwa eBay, als eine Art Museum des 21. Jahrhunderts für unerwünschte, national bedeutsame Gegenstände»⁶⁾. Im Unterschied zu den neuerdings wieder zu Ehren gekommenen, weil angeblich netzwerkkritischen Studio-Künstlern sind es somit die ineinander greifenden Zirkulations- und Wertsphären des Medien-, Ausstellungs- und Sammlungswesens, die in Vos zumeist erst vor Ort entworfenen Szenographien hineinspielen.

Indem der Künstler das in der Kunstwelt eher unübliche Modell des «Familienbetriebs» mit einem Arbeits-, Zeit- und Raummanagement verknüpft, das alle Ebenen institutioneller, medialer und merkantiler Regeln durchdringt, wird auch das Verhältnis von Werk- und Wertproduktion zum Thema. So etwa in einer Brief-Edition mit handschriftlichen Kopien eines aus dem 19. Jahrhundert stammenden und kurz vor seiner Hinrichtung verfassten Abschiedsbriefes des französischen Missionars Jean-Théophane Vénard an seinen Vater, die von Danh Vos Vater, Phung Vo, angefertigt werden und deren Auflagenhöhe sich nach der Anzahl der bis zu dessen Tod erfolgten Bestellungen richtet⁷⁾. Fraglos erkennen wir hierin eine biopolitisch lesbare Verschränkung von Werk- und Wertform mit der Kategorie der Lebenszeit. Insofern hier zugleich historische Sequenzen des «biographischen Objekts» (On Kawaras I GOT UP AT [1968–79], I'M STILL ALIVE [1970–79] und TODAY SERIES [1966–], González-Torres DATE PIECES) mit einem kolonialgeschichtlichen Narrativ des 19. Jahrhunderts überschrieben werden, rückt somit eine sich der Konstituierungsphase moderner Biomacht überschneidende Epoche in den Blick.

Die von Vo variantenreich reartikulierten Objektformate, die sich – wie im Fall der 2012 im Kunsthaus Bregenz gezeigten Ausstellung «Vo Danh»⁸⁾ – aus Referenzen auf González-Torres' partizipative Candy-Skulpturen mit jenen auf Jasper Johns' *flags* sowie auf appropriative Werke von Künstlern wie David Hammons oder Sherrie Levine zusammensetzen, erscheinen dabei als je nach Kontext vermessene Displays eines auf immer wieder neue Weise modulierten «Historienbildes». Dabei werden Dokumente europäischer Missionare im Vietnam des 19. Jahrhunderts mit Serien von Coca-Cola- und Johnny-Walker-Emblemen, die mit Blattgold auf Pappe appliziert wurden, in Verbindung gebracht und verweisen derart auf die Durchdringung von Christentum, Kolonialismus und korporativer Unternehmenskultur. Im Museum Fridericianum (2011) und im Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (2013) hat Vo Einzelteile einer im Massstab von 1:1 in dünnem Kupfer nachgebauten New Yorker Freiheitsstatue gezeigt. WE THE PEOPLE (2010–13) wurde von Vo in je unterschiedlichen Zustandsformen präsentiert, hierin scheint nun jene Dekonstruktion der historischen Zeit in fragmentierte «Tableaus» auf, mithin in diskontinuierliche Schichtungen aus Momenten und Situationen, die für das postavantgardistische Projekt einer Entnaturalisierung der Euro- und US-zentristischen Moderne charakteristisch ist.

Diese Verfahren der Serie und Dauer, der Akkumulation und Montage, der Orts- und Kontextspezifik erfahren in Vos Szenographien einen fortgesetzten Prozess der De- und Relokalisierung, des Navigierens und Kompilierens, der Verteilung und Verdichtung. Selten sah man Ausstellungsräume derart in ästhetische Spannung und Intensität versetzt und doch zugleich von jener Dystopie zeugend, die der postavantgardistischen Anti-Ästhetik der 1960er- und 70er-Jahre eingeschrieben ist.

Insofern Vos Praxis auf die ästhetischen und politischen Brüche von Objektsequenzen und nicht auf kunsthistorische Kohärenz zielt, erscheint das Verhältnis von Geschichte und Leben nicht als ein naturalisiertes Faktum, sondern als Effekt der ihm zugrunde liegenden Regeln. Diese Praxis lässt sich zum einen am programmatischen Verzicht auf Identitätspolitisch verkürzbare Ikonographien und per-

formative Reenactments historischer Werke festmachen, die einer konsumgerechten Verlebendigung von (Kunst-)Geschichte Vorschub leisten. Zum anderen schärft eine Ausstellung wie «Mother Tongue» (Marian Goodman Gallery, 2013) das Bewusstsein um die Korruptiertheit jener Objektformen (Ready made, found und specific object, Dokument et cetera), die in immer wieder neuen, scheinbar widerspruchsbereinigten Sequenzen reproduziert werden. Erneut erkennen wir die Darlegung eines Netzwerks zwischen der Gegenwartskunst, der Beziehung Auktionshaus – Galerie und den Medien.

Als Ganzes gesehen, spiegeln sich in «Mother Tongue» die (Selbst-)Darstellungen einer Ära, in der politische Macht einmal mehr Herrschaft über Leben und Tod bedeutete. In der Ausstellung wurde der von Vo ersteigerte Nachlass Robert S. McNamaras in Gestalt eines szenographischen Archivs präsentiert, die für die US-amerikanische Avantgardeströmungen so entscheidende Epoche, wurde durch jene Objekte gelesen, die McNamara in seiner von 1961–68 währenden Amtszeit als US-amerikanischer Verteidigungsminister benutzt, gesammelt oder geschenkt bekommen hat. Als Mitverantwortlicher des Vietnam-Kriegs steht McNamara somit für eine historische Epoche, in der Künstler das Verhältnis von Objekt- und Lebensform auf neue und radikale Weise befragen sollten. Wer fühlte sich angesichts der Präsentationsform von TWO KENNEDY ADMINISTRATION CABINET ROOM CHAIRS etwa nicht an jene 1967 entstandenen Filzarbeiten von Robert Morris erinnert, deren «Anti-Form» als ein Versuch gelesen werden kann, jenen, die Moderne durchwirkenden hierarchischen Ordnungen das destruktive Potenzial der Kontingenz entgegenzusetzen?

Doch entgegen der Gefahr, in reduktionistische Rekapitulationen von Objekten als ungebrochene Träger historischer Bedeutungen zu verfallen, unterwerfen die von Vo gewählten Displays – so die szenographische Verteilung der Stuhlfragmente, die Serien von Wandvittrinen, die Schreibstifte, die angeblich für die Unterzeichnung von politischen Verträgen verwendet wurden, ein vietnamesisches Horn-Objekt, ein autographischer Brief von Jacqueline Onassis, eine Speisekarte des Weissen Hauses et cetera – die Objekte einem zugleich ethnographischen

und konsumästhetischen Blick, der diese somit zu augenscheinlich künstlich auratisierten Paraphernalia mutieren lässt. Auch die – dramaturgisch betrachtet – aufaktbildende Kombination eines von Phung Vo angefertigten Schriftzugs (MOTHER TONGUE) mit einer *Vitura* genannten Skulptur, bei der es sich laut Ausstellungsinformation um ein Geschenk Edward M. Kennedys und seiner damaligen Frau Joan handelt. LOT 65. (KENNEDY, JOHN F., THIRTY-FIFTH PRESIDENT, 2013) offenbart uns, dass die Ausstellungsstücke «weder dieselbe Richtung noch dieselben Geschwindigkeiten, weder dieselben Territorialitäten noch dieselben *Deterritorialisierungen* haben»⁹⁾.

Wie aber ist die historische Sequenz der Arbeit LOT 12. A VIETNAMESE CARVED IVORY TUSK (2013) zu denken, die der 2009 verstorbene Politiker angeblich von dem vietnamesischen Vice Air Marshall Nguyen-Cao-Ky erhalten haben soll? Womöglich als Bestandteil eines «Living Archives», das die wechselvollen Verhältnisse von Objekt- und Lebensformen auch deswegen zu rekapitulieren sucht, um die Regeln, nach denen ihre Geschichte künftig geschrieben wird, im Hier und Jetzt zu ändern.

1) Thomas Crow, «Unwritten Histories of Conceptual Art», wiederabgedruckt in Alexander Alberro und Sabeth Buchmann (eds.), *Art After Conceptual Art, Generali Foundation Collection Series*, The MIT Press, Cambridge Massachusetts 2006, S. 53–66, hier S. 53.

2) Astrid Deuber-Mankowsky, «Nichts ist politisch. Alles ist politisierbar. Biomacht und der Begriff des Politischen», in Sabeth Buchmann, Helmut Draxler und Stephan Geene (Hg.), *Film Avantgarde Biopolitik*, Akademie der Bildenden Künste, Schönbühnenbrücke Editor, Wien 2009, S. 27–37, hier S. 28.

3) In Anlehnung an Rosalind Krauss' berühmten Aufsatz (siehe Fussnote 4).

4) Rosalind Krauss, «Sculpture in the Expanded Field» (1978), wiederabgedruckt in Jon Wood, David Hulks & Alex Potts (Hg.), *Modern Sculpture Reader*, Henry Moore Foundation, Leeds 2007, S. 333–342, hier S. 355.

5) Siehe <http://www.elle.de/lifestyle-lifestyle-news-hugo-boss-preis-2012-112141.html>

6) «Danh Vo in Conversation with Dominic Eichler», in Yilmaz Dziewior (Hg.), *Wessen Geschichte. Vergangenheit in der Kunst der Gegenwart*, Jahresring 56, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2009, S. 244–267, hier S. 247.

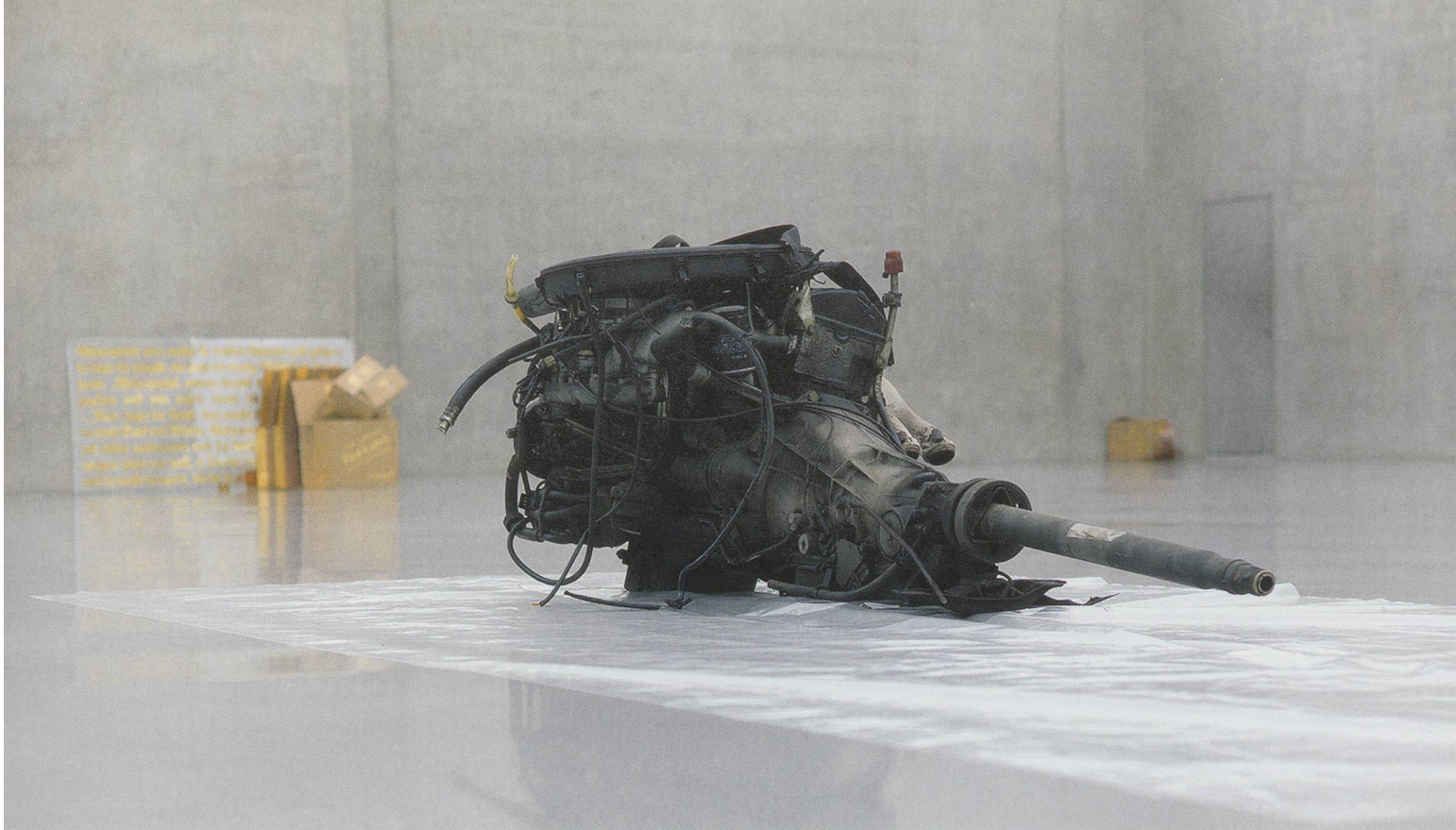
7) Siehe http://www.kunsthhaus-bregenz.at/html/welcome00.htm?aus_danh_vo.htm

8) Vo Danh heisst auf Vietnamesisch «ohne Namen».

9) Siehe Gilles Deleuze «Zwei Systeme von Verrückten», in ders. *Schizophrenie und Gesellschaft. Texte und Gespräche 1975–1995*, Suhrkamp-Verlag, Frankfurt am Main 2005, S. 12–17, hier S. 14.

DANH VO, MASSIVE BLACK HOLE IN
THE DARK HEART OF OUR MILKY WAY, 2012,
dimensions variable / RIESIGES SCHWARZES LOCH
IM DUNKLEN HERZ UNSERER MILCHSTRASSE,
Masse variabel.

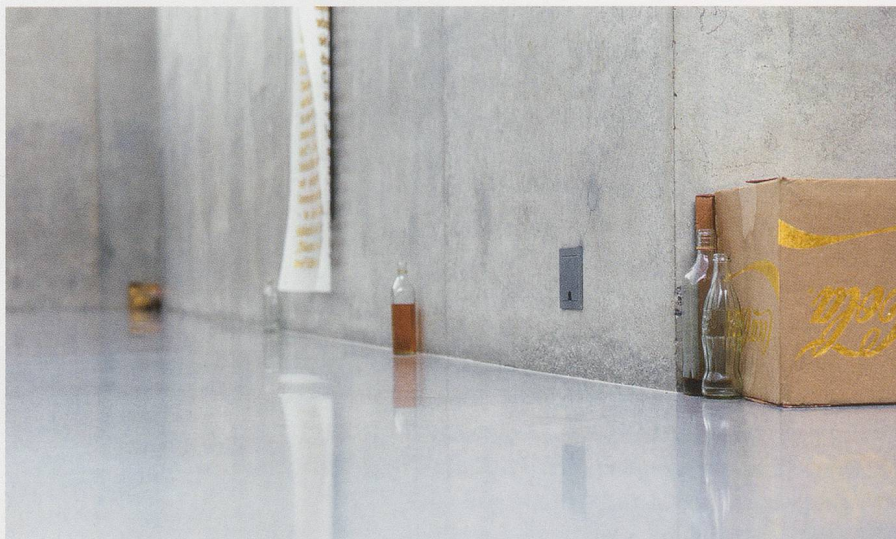




DANH VO, DAS BESTE ODER NICHTS (*The best or nothing*), 2010, Mercedes-Benz 190 engine,
 $27 \frac{1}{8} \times 92 \frac{1}{2} \times 47 \frac{1}{4}$ " / Mercedes-Benz 190 Motor, 69 x 235 x 120 cm.

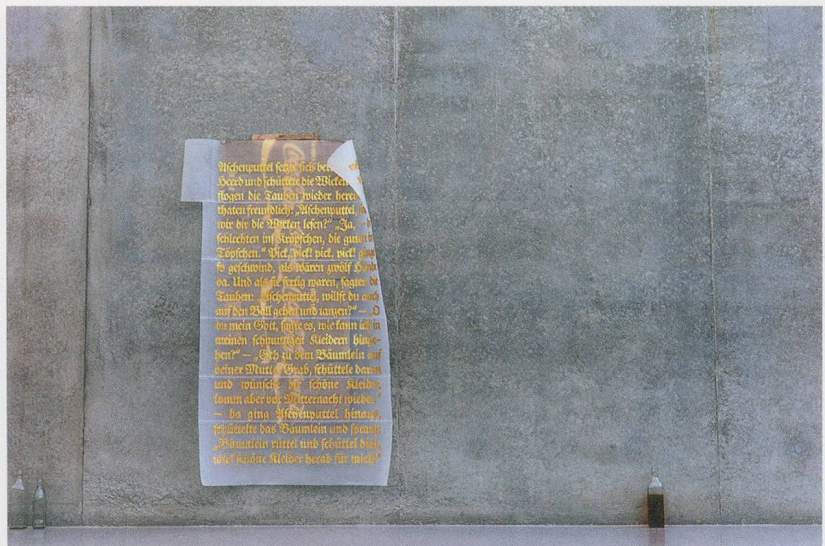
DANH VO, MASSIVE BLACK HOLE IN THE DARK HEART OF OUR MILKY WAY, 2012, dimensions variable /
 RIESIGES SCHWARZES LOCH IM DUNKLEN HERZ UNSERER MILCHSTRASSE, Masse variabel.

All installation views / alle Installationsansichten: "Vo Danh," Kunsthau Bregenz, 2012. (PHOTOS: DANH VO)





DANH VO, MASSIVE BLACK HOLE IN THE DARK HEART OF OUR MILKY WAY, 2012, *dimensions variable, installation view*,
 "Vo Danh," Kunsthaus Bregenz, 2012 / RIESIGES SCHWARZES LOCH IM DUNKLEN HERZ UNSERER MILCHSTRASSE, *Masse variabel*.
 (PHOTO: DANH VO)





PUTTING HISTORY TO THE TEST

SABETH BUCHMANN

In his essay “Unwritten Histories of Conceptual Art: Against Visual Culture,” Thomas Crow writes, “Almost every work of serious contemporary art recapitulates, on some explicit or implicit level, the historical sequence of objects to which it belongs.”¹⁾ In other words, artists inscribe their works into art history through imagery or formal vocabulary. In the case of Danh Vo and others, however, the objects created often belong to several historical lineages that are not necessarily related to one another, addressing not only artistic and aesthetic genealogies but also socio-cultural and media-historical ones; furthermore, the works’ changing contextualization—both within exhibition formats and political/pop-cultural histories—alters the rules by which they are classified.

In this regard, recent strategies of appropriation and pastiche, ethnography and archaeology, institutional critique and site-specificity, narration and reenactment, installation and performance have contributed to a modification of historical lineages through which traditional categories of objects can also be differentiated according to how they articu-

late and connect ideas. These qualities are hardwired into today’s artworks and exhibition formats in such a way that aesthetic objects also become “thematic objects” (to borrow Deleuze’s term): They express and relate struggles of class, gender, race, and sexuality as well as criticism of colonialism and globalization. As such, these works force us to recalibrate the distinctions between traditional lineages, such as those of the readymade and the found object, the “specific object” of Minimalism and the linguistic object of Conceptual art.

Thus, the practices of post-Conceptual artists such as Fareed Armaly, Julie Ault, Michael Elmgreen and Ingar Dragset, David Hammons, Félix González-Torres, Henrik Olesen, Renée Green, Christopher Williams, Fred Wilson, and Martin Wong—all of whom are crucial to the genealogy of Vo’s work—reflect how the multiplication of historical “sequences” calls into question the avant-garde desire that art should be assimilated into everyday life: Their work erodes the distinction between autonomous and functional objects via their transformation into design, display, and ordinary usage. González-Torres’s piles of candy or posters invite spectators to participate via “takeaways”; Green and Wilson convert displays into objects and vice versa. They implicitly address what

SABETH BUCHMANN is an art historian and critic based in Berlin and Vienna.

Foucault's analysis of biopower points to: the changing processes of regulation, discipline, optimization, and control of life by the modern state, which are based upon an understanding of life as a productive, exploitable, and fetishized resource. From a contemporary vantage point, the avant-garde demand for a direct relationship between art and life thus seems based on an all-too linear and binary idea of history, denying its achronological and discontinuous character. Nevertheless, this desire for the translation of art into social and/or daily practices gives reason to suppose that the avant-garde's political project is involved in the "fundamental change in the relationship of history to life" as traditional notions of politics and economics are extended to control the human population.²⁾

By questioning the relationship between object forms and life forms, Vo's intervention into art-historical sequences confronts us with the ambiguities that lie at the heart of biopolitical discourse—ambiguities that manifest themselves, for example, in the abstracted genre of (auto)biography as a medium of reflection on the relationship between life, authorship, social relations, and history (think of works by On Kawara, Adrian Piper, Mary Kelly, González-Torres, and Tom Burr). Vo exaggerates these through various strategies: He expands institutional critique to include marriage; he delegates the production of objects to family members and fellow artists, integrating their "signatures" into the staging of his persona as artist; he rearticulates traditional genres (monument, assemblage, sculpture in the expanded field) through personal narratives; and he radicalizes the strategies of (post-)Conceptualism by making the biographical data of his family and social environment integral components of his work.

Works such as *MARRIAGE PROJECT* (2003), *OMA TOTEM* (2009), and *TOMBSTONE FOR PHUNG VO* (2012) present a significant entanglement of aesthetic, thematic, and biographical objects. By adopting various names and biographies via a series of legal weddings for *MARRIAGE PROJECT*, Vo addresses not only the constitutive and heterosexual logic of bourgeois institutions for (artistic) identities but also deals with the growing importance of affects—such as love, friendship, and emotional commitment—

within a network-based economy. *OMA TOTEM* consists of a number of objects that belonged to Vo's grandmother: a washing machine, a refrigerator, a television set, a crucifix, and a personalized ticket for a casino—a mix of consumer products given by the Immigrant Relief Program in Germany upon her emigration from Vietnam, a devotional object provided by the Catholic Church, and a humorous reference to the kind of leisure pursuit that elderly people indulge in to improve their often meager incomes. Seen in this way, the insignia of Western European affluence—taken to an extreme by the inclusion of the cross and the ticket—read like an almost Dadaist allegory of a life imperiled by war and flight.

The tombstone, on the other hand, is dedicated to Vo's father, who is still alive and a frequent collaborator. Its epitaph—"Here lies one whose name was writ in water"—reflects the history of Vo and his family as Vietnamese boat people, a fate that then, as now, epitomized the image of the migrant, stigmatized and repressed. Vo's memorial is thus both personal and collective, contradicting the canonical distinction between modern sculpture and "commemorative representation."³⁾ Rather than projecting an idea onto an objectified and exoticized "other," the artist—much like González-Torres, Green, or Burr—interlaces (auto)biographical data with art-historical and political narratives, undermining the rules that divide object forms from life forms. Significantly, this includes Vo's condition that the buyer of the work—it is currently in the collection of the Walker Art Center, Minneapolis—must return it to the family upon the death of his father.

Against this backdrop, it might seem ironic that a Google search for "Vo gravestone" leads to the pages of a glossy fashion magazine, where it is reported that Vo has been awarded the Hugo Boss Prize 2012, "in recognition of the vivid and influential impact he has made on the currents of contemporary art making."⁴⁾ Curiously, this item is categorized as "Lifestyle News" and illustrated with an image of the tombstone. At the same time, it provides insight into the role that the "human" aspect plays in the production of symbolic and economic surplus value at the increasingly important points of convergence between art, media, and lifestyle.



DANH VO, *FABULOUS MUSCLES*, 2013, gold, ink, cardboard, writing by Phung Vo, in progress, Porto Culturgest, Portugal / *FABELHAFTE MUSKELN*, Gold, Tinte, Karton, Schrift von Phung Vo, in Arbeit. (PHOTO: DANH VO)



DANH VO, *FABULOUS MUSCLES TAKE MY BREATH AWAY*, 2013, gold, cardboard, ink, writing by Phung Vo, in progress, Marian Goodman Gallery, New York / *FABELHAFTE MUSKELN RAUBEN MIR DEN ATEM*, Gold, Karton, Tinte, Schrift von Phung Vo, in Arbeit. (PHOTO: DANH VO)

Evidently no one knows this better than the artist himself, who finds his materials in everyday life, in archives, and on the Internet. In a conversation with Vo, Dominic Eichler noted the artist's treatment of "online auction houses such as eBay as a kind of twenty-first-century museum of unwanted, notionally valuable things."⁵ Unlike those studio artists whose reputation has recently been rehabilitated due to their perceived assimilation of networks, making manifest the contemporary links between new media, exhibitions, and collections,⁶ Vo's installations reflect on the interconnecting spheres of circulation and value within those worlds.

By applying the somewhat unusual model—for the art world, that is—of combining a "family business" with shared work, time, and space management that permeates all levels of institutional, artistic and mass media, and mercantile rules, Vo addresses the relationship between the production of art and the production of value. For example, handwritten copies of a nineteenth-century letter from missionary Jean-Théophane Vénard to his father are transcribed by Vo's own father, in an edition whose size will be determined by Phung Vo's life span. Here the historical lineage of the "biographical object" (including On Kawara's series *I GOT UP* [1968–79], *I AM STILL ALIVE* [1970–79], and *TODAY* [1966–]; and González-Torres's "dateline" pieces, begun in 1987) is underpinned by a colonial narrative, bringing into focus the epoch during which biopower emerged.

Vo's numerous art-historical references—his 2012 exhibition at Kunsthau Bregenz, "Vo Danh," made allusion to González-Torres's participatory candy sculptures, Jasper Johns's flags, Rauschenberg's cardboards, and appropriation works by artists such as David Hammons and Sherrie Levine—can at times appear as presumptuous displays of an ever-remodulated "history painting." Documents of European missionaries in nineteenth-century Vietnam are placed near Coca-Cola and Johnny Walker logos applied in gold leaf on cardboard, pointing to the intersections of Christianity, colonialism, and corporate culture. Elsewhere, Vo has presented a full-scale reproduction of pieces of the copper skin of New York's Statue of Liberty. *WE THE PEOPLE* (2010–13) has traveled to various museums in varying forms, suggesting the very deconstruction of historical time into fragmented, discontinuous tableaux; the work aligns with contemporary projects in the field of post-colonialism, which aim to denaturalize Western-centric modernism.

In Vo's installations, the process of series and life span, accumulation and montage, site-specificity and context-specificity undergoes a continual process of de-location and relocation, of navigation and compilation, distribution and condensation. Rarely have exhibition spaces been so charged with aesthetic tension and intensity while at the same time bearing witness to the very dystopia that is inscribed into the anti-aesthetic legacies of the '60s and '70s avant-gardes.

Insofar as Vo's practice is geared more toward the aesthetic and political breaks in object lineages than toward art-historical coherence, the relationship between history and life does not appear as a natural fact but as an effect. On the one hand, this allows a programmatic abandonment of the abbreviated iconographies of identity politics and performative reenactments of historical works that fuel a consumer-friendly promotion of (art) history. On the other hand, an exhibition such as "Mother Tongue" (2013, at Marian Goodman Gallery, New York) creates an awareness of the corruption of those object forms (readymade, found and specific object, document, and so on) that are constantly reproduced in ever-new sequences. Here again we observe a display of networks that underpin contemporary art, the auction house-gallery relationship, and the media.

Taken as a whole, "Mother Tongue" conveyed the (self-)representation of an era in which political power once again meant dominion over life and death. Via an archive of items, acquired at auction, that had been used by, collected by, or gifted to



DANH VO, 16:32, 26.05, 2009, late 19th century chandelier from the Hotel Majestic ballroom, Paris / Kronleuchter, spätes 19. Jahrhundert, aus dem Ballsaal des Hotel Majestic.



DANH VO, OMA TOTEM, 2009.





DANH VO, *OMA TOTEM*, 2009, installation views,
 “Les fleurs d’intérieur,” Kadist Art Foundation, Paris, 2009 /
 Installationsansichten. (PHOTOS: A. MOLE)

Robert S. McNamara during his time as US Secretary of Defense in the 1960s, Vo showcased a crucial period in American avant-garde art through an alternate lens. One of the foremost architects of the Vietnam War, McNamara represents a historical epoch when artists questioned the relationship between object form and life form in new and radical ways. Indeed, *LOT 20. TWO KENNEDY ADMINISTRATION CABINET ROOM CHAIRS* (2013) strongly recalls Robert Morris’s 1967 felt pieces, whose antiform can be read as an attempt to counter the hierarchical orders of modernism and to negotiate the industrial look of Minimalism, both associated with claims for the supremacy of American economics and ideology.

However, Vo avoids the danger of reducing objects to unbroken carriers of historical meaning. The chair fragments and wall vitrines holding pens allegedly used to sign political documents, an autographed letter from Jacqueline Onassis, and a White House menu—to name just a few of the many objects that were exhibited—are subjected to an ethnographic and consumerist aesthetic gaze that instantly

transforms them into paraphernalia imbued with an artistic aura. Even the opening combination of Phung Vo’s framed calligraphic text (which actually reads *MOTHER TORGUE* [sic]) and a sculpture titled *Victura*—a gift from Edward M. Kennedy and his then wife, Joan, which forms the work *LOT 65. (KENNEDY, JOHN F., THIRTY-FIFTH PRESIDENT)* (2013)—revealed that the works have “neither the same pace, nor the same speeds, neither the same territories, nor the same *detrterritorializations*.”⁷⁾

But what are we to make of the historical sequence of a work dated 2013—*LOT 12. A VIETNAMESE CARVED IVORY TUSK*, allegedly a gift from Vietnamese Vice Air Marshall Nguyen-Cao-Ky—from the collection of a man who died in 2009? Perhaps we should regard it as part of a “living archive” that seeks to recapitulate the checkered relationship between object form and life form in order to change, here and now, the rules by which their history will be written in the future.

(Translation: Ishbel Flett)

1) Thomas Crow, “Unwritten Histories of Conceptual Art: Against Visual Culture,” in Thomas Crow, *Modern Art in the Common Culture* (New Haven, CT: Yale University Press, 1998), pp. 212–42, this quote p. 212.

2) Astrid Deuber-Mankowsky, “Nothing Is Political, Everything Can Be Politicized: On the Concept of the Political in Michel Foucault and Carl Schmitt,” translated from the German by Jennifer Bierich and David Pan, *Telos* 142 (Spring 2008), pp. 135–61, this quote p. 137.

3) Rosalind Krauss, “Sculpture in the Expanded Field” (1978), reprinted in Jon Wood, David Hulks, and Alex Potts, *Modern Sculpture Reader* (Leeds, England: Henry Moore Foundation, 2007), pp. 333–42, this quote p. 335.

4) See <http://www.elle.de/lifestyle-lifestyle-news-hugo-boss-preis-2012-112141.html>.

5) “Danh Vo in Conversation with Dominic Eichler,” in Yilmaz Dziewior, ed., *Wessen Geschichte. Vergangenheit in der Kunst der Gegenwart* (Cologne: Walther König, 2009), pp. 244–67, this quote p. 247.

6) See, for example, Michael Sanchez, “Contemporary Art, Daily,” in Isabelle Graw, Daniel Birnbaum, and Nikolaus Hirsch, eds., *Art and Subjecthood* (Berlin: Sternberg Press, 2011), pp. 53–61; and Sanchez, “2011: Art and Transmission,” *Artforum*, Summer 2013, pp. 294–301.

7) See Gilles Deleuze, “Two Regimes of Madness,” in Deleuze, *Two Regimes of Madness: Texts and Interviews 1975–1995*, ed. by David Lapoujade, transl. by Ames Hodges and Mike Taormina (Cambridge, MA: MIT Press, 2007), pp. 11–16, this quote p. 13.

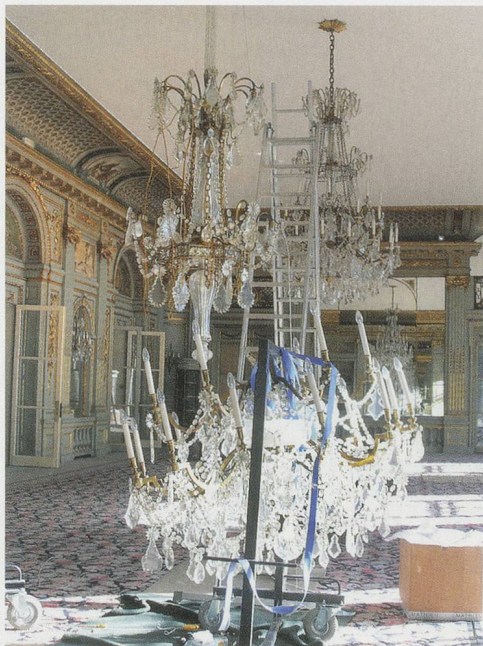
Intimate Bonds: The Art of Danh Vo

MICHAEL NEWMAN

At first glance, two of the most obvious themes through which one could examine Danh Vo's practice are biography and lineage. This is in part a result of the subjects the artist chooses as well as how his family members and their personal story—now recounted in almost every discussion of his work—have become intertwined with objects. Vo left Vietnam with his family when he was four years old, in a boat built by his father. Rescued by a Danish cargo ship, they ended up in Copenhagen, rather than the United States, their intended destination. These days, Vo prefers to live a somewhat nomadic life, reflecting the diaspora that results in what Paul Gilroy has described as “ordinary cosmopolitanism.”¹ Yet many of Vo's works focus on his family, often through objects connected with death. One such work is *TOMBSTONE FOR NGUYEN THI TY* (2009), a permanent memorial for Vo's grandmother in marble, granite, bronze, and wood, representing a refrigerator (with a crucifix on its door), a washing machine, and a television set—all objects she was given upon her arrival in Germany by the Immigrant Relief Program. Another is *TOMBSTONE FOR PHUNG VO* (2010), a plaque for Vo's father. Now in the collection of the

MICHAEL NEWMAN is a professor of art writing at Goldsmiths College, University of London.





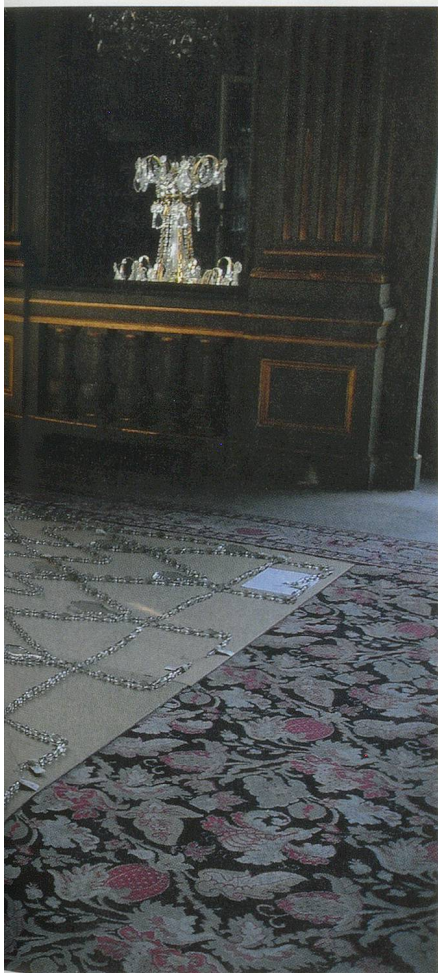
Walker Art Center, Minneapolis, it will be exchanged upon the death of Phung Vo for a selection of his personal effects, including a Dupont lighter, a Rolex watch, and an American military class ring. These are more recent versions of the three objects that together comprise Vo's *IF YOU WERE TO CLIMB THE HIMALAYAS TOMORROW* (2005): things Vo's father had desired in Vietnam but only obtained after his arrival in Denmark.

These works have to do with the complexities of being Vietnamese not in Vietnam as well as the Western-ness already in Vietnam. After all, Catholicism arrived via French missionaries, agents of colonialism, which also led to the transformation of the Vietnamese written language from Chinese characters to the Latin alphabet. So there is no simple Vietnamese "other," and acknowledgment of that is a way of avoiding the internalization and perpetuation of colonial projections.

When Vo turns his focus away from his Vietnamese family in the West and toward his country of origin, his interest lies most often in the involvement of Western figures. He finds objects that are connected with French and American intervention in Vietnam and even the people who directed it: chandeliers from the Hotel Majestic where the Vietnam peace accords were signed in 1973; letters from Henry Kissinger, President Nixon's National Security Advisor during the Vietnam War; chairs, pens, and a photo album belonging to Robert McNamara, Secretary of Defense under presidents Kennedy and Johnson; photographs by RAND counter-insurgency agent Joseph Carrier of young Vietnamese men, taken between 1962 and 1973, when he was withdrawn on the grounds of homosexuality.

In one way or another, all of these objects have been touched by their owners and the places through which they've circulated; or, using a photographic model, they have been touched through their exposure (to an event). The analog photograph has been recognized as a kind of relic, and, in a sense, all these objects are relics.²⁾ It is through touch that the relic both gains and imparts its efficacy; this is also how familial culture is acquired. Phung Vo's personal objects share a history with powerful agents whose actions affected the fate of his family; through his

DANH VO, *16:32*, 26.05, 2009, 08:03, 28.05, 2009, 8:43, 26.05, 2009, late 19th century chandelier, dimensions variable, in progress, Hotel Majestic Ballroom, Paris, 2009 / Kronleuchter, spätes 19. Jahrhundert, in Arbeit. (PHOTOS: SANDRA TERDJMAN)





DANH VO, 08:03, 28.05, 2009,
late 19th century chandelier from
the Hotel Majestic ballroom, Paris /
Kronleuchter, spätes 19. Jahrhundert,
aus dem Ballsaal des Hotel Majestic.

DANH VO, TOMBSTONE FOR
NGUYEN THI TY, 2009, marble,
granite, bronze and wood relief,
86 ⁵/₈ x 23 ³/₈ x 7 ⁷/₈ " /
GRABSTEIN FÜR NGUYEN THI TY,
Marmor, Granit, Bronze- und
Holzrelief, 220 x 60 x 20 cm.

Installation views /
Installationsansichten:
"Where the Lions Are,"
Kunsthalle Basel, 2009.
(PHOTOS: SERGE HASENBÖHLER)

touch, he turns the otherwise mediated connection into something intimate.

To be clear, these objects and documents are not representations or copies. They have been given to Vo by their owners or purchased by him at auction. In other words, they have a provenance. Vo's work thus differs from the Duchampian readymade, in the importance of ownership; from the Surrealist objet trouvé, in that the acquisition is usually researched and deliberate; and from the appropriation art of the 1970s and '80s, as authorship and authenticity are not questioned, but rather their role is extended beyond questions of aesthetic value.³⁾

It is important to Vo that the objects are indeed authentic, but not necessarily for the sake of the experience of their aura in a Benjaminian sense—as nearness-within-distance and connection to place.⁴⁾ The authenticity of the objects Vo obtains has more to do with the "real presence" of the host in the Catholic mass, a change in substance without a change in its "accidental" qualities. The pen is merely a pen, but what orders it must have signed! These chairs



were sat on by McNamara—and perhaps Kennedy and Johnson! The connection with the great is quite stupid, obtuse. This reduction can provide a degree of control over powerful people who wrote off the lives of many. However, this also means that the object is more than it appears. As an ordinary object, it could be substituted by similar objects, but the way it



DANH VO, *TOMBSTONE FOR NGUYEN THI TY*, 2009, marble, granite, bronze and wood relief, $86\frac{3}{8} \times 23\frac{3}{8} \times 7\frac{7}{8}$ ",
 installation view, "Strange Comfort (Afforded by the Profession)," Church Sant'Isidoro, Rome / *GRABSTEIN FÜR NGUYEN THI TY*,
 Marmor, Granit, Bronze- und Holzrelief, 220 x 60 x 20 cm, Installationsansicht. (PHOTO: ELA BIALKOWSKA)

is used in Vo's work draws on the dimension of the irreplaceable: It has to be that one object that was in contact with that person, or in the place of that event. While the object may be imitated, the singularity of its provenance cannot be repeated.

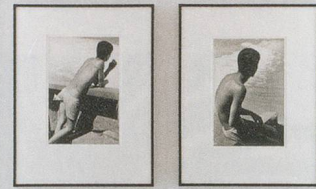
This serves not only to amplify the object in a way that connects history with the particular circumstances of Vo and his family, as mentioned above, but it also draws upon and brings to light the Christian source of some of the fundamental assumptions that underlie Western art to this day: that an object might "incarnate" something in excess of its appearance; that it is both singular and is connected in a direct, unmediated way with an agency that has shaped history.

However, the objects of political movers incarnate ideas related to power and control; the family objects incarnate something closer to love; and the Carrier photographs show how love and power relations are involved with each other. *Love*, a loaded term, here refers to intimate bonds, which take different forms, frequently overflowing into each other: Agape or love of God combines with familial love in a letter written by a nineteenth-century missionary, Jean-Théophane Vénard, to his father on the eve of his execution in Vietnam; homosocial love may be projected into a group photograph of missionary priests as well as onto Carrier's subjects; and extreme masochistic enjoyment is illustrated in postcards of missionary priests being tortured, dismembered, and

killed, included in the catalogue to “Where the Lions Are,” Vo’s 2009 exhibition at Kunsthalle Basel.

A missionary in one of the postcards appears to be suffering lingchi, the so-called “death by a hundred cuts,” photographs of which were published in Georges Bataille’s *The Tears of Eros* (1961); in another projection onto the Chinese other, the philosopher found here sex and dying united in an ecstasy that transgresses limits. The postcards are followed in Vo’s catalogue by illustrations of plants discovered by a missionary in southern China and Tibet; these were embroidered onto gauze curtains—between Carrier’s snapshots of Vietnamese men (photographed from behind as they lean over a balcony wearing only shorts; pairs holding hands or asleep together)—in “Autoerotic Asphyxiation,” Vo’s 2011 exhibition at Artists Space, New York.⁵⁾ The title suggests the combination of pleasure and pain beyond limits for which psychoanalysis invented the word *jouissance*.⁶⁾

Jouissance meets filial and spiritual love in Vénard’s letter to his father, where he writes that “a light blow of the sword will separate my head, like a spring flower that the Master of the garden picks for his pleasure”: The martyr suffers and dies to pleasure God the Father. Vo has his father copy this letter on commission, in an edition limited only by Phung Vo’s life span. The father becomes a scrivener who copies the writing without being able to read it, so that the exercise becomes something like drawing—a perverse relationship to a Western language as it is reduced to the meaningless materiality of its letters. Through this commission—the repeated enactment of a memento mori—the son supports his father, the Vietnamese boatman to whom he owes the unrequitable debt of his life. Vo inserts his relationship with his father into a larger historical, Christian narrative and insists that it be understood within an art context, in which it is often forced into intimate relations (by virtue of their proximity in the exhibition space) with objects plucked from grand narratives of colonial control. As the tribute that his father’s tombstone will bear, in gothic lettering, Vo adopted the poet Keats’s epitaph: “Here lies one whose name was writ in water.”



1) Paul Gilroy, *After Empire: Melancholia or Convivial Culture* (London and New York: Routledge, 2004), p. 80. Gilroy’s idea is reflected in Vo’s *WE THE PEOPLE* (2010–13): The Statue of Liberty, which once greeted immigrants to the New World, is rendered in fragments of thin copper that are then dispersed to different exhibitions around the world.

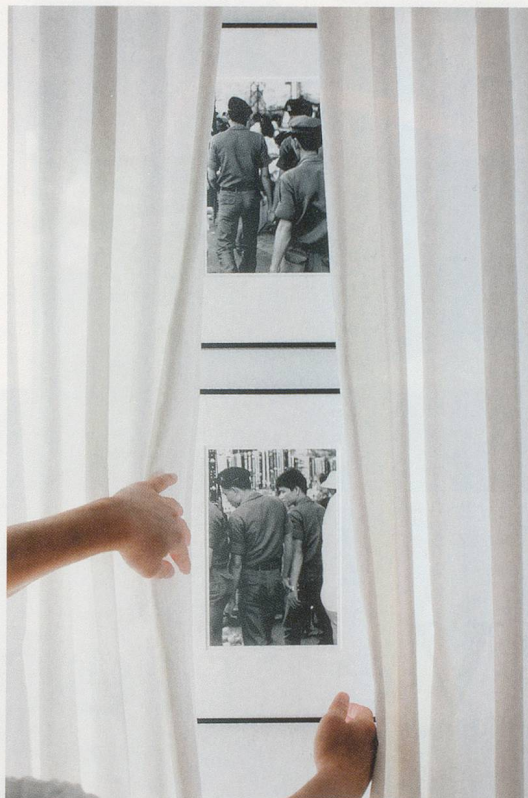
2) See Geoffrey Batchen, *Forget Me Not: Photography and Remembrance* (Amsterdam and New York: Van Gogh Museum and Princeton Architectural Press, 2004).

3) See Nora Taylor, “Is Danh Vo a Vietnamese Artist?,” talk presented at the Renaissance Society, Chicago, November 4, 2012: <http://vimeo.com/53014678> (accessed November 8, 2013).

4) Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility: Third Version,” *Selected Writings*, trans. Rodney Livingstone et al., ed. Marcus Bullock et al. (Cambridge, MA: MIT Press, 1996–2003), vol. 4, pp. 251–83, and “Little History of Photography,” *Selected Writings*, vol. 2, pp. 507–30.

5) For a superb discussion of this exhibition, see Amy Zion, “Ascetic Desire,” in *Fillip*, no. 14 (Summer 2011), pp. 76–83. The exhibition pamphlet contained an excerpt from the manual “Execution by Hanging, Operation and Instruction Manual of the Department of Correction, State of Delaware,” with instructions in numbered steps. Vo often incorporates such so-called ephemera, including pamphlets and gallery plans, into his exhibitions. Carrier’s will bequeathing the photographs to Vo also hung in the Artists Space exhibition, establishing the images’ provenance.

6) See the entry for *jouissance* in Dylan Evans, *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis* (London and New York: Routledge, 1996), pp. 93–94.



DANH VO, "Autoerotic Asphyxiation," Artists Space, New York, installation view, 2010 / Installationsansicht. (PHOTOS: DANIEL PÉREZ)





Verflechtungen: Über Macht und Liebe

MICHAEL NEWMAN

Biographie und Herkunft sind auf den ersten Blick die Themen, die die Wahrnehmung auf Danh Vos Arbeitsweise bestimmen. Diese entwickeln sich direkt aus den Gegenständen, die Vo auswählt, und basieren andererseits auf der Art, wie die Mitglieder seiner Familie und ihre Lebensgeschichte – ein oft erwähnter Umstand in Besprechungen seines Werks – mit Objekten verflochten werden. Vos Familie flüchtete aus Vietnam, als er vier Jahre alt war. Das vom Vater gebaute Boot wurde auf See von einem dänischen Frachtschiff aufgegriffen und so endete die Reise nicht wie geplant in den Vereinigten Staaten,

MICHAEL NEWMAN ist Professor für Kunstkritik am Goldsmiths College, University of London.

sondern in Kopenhagen. Heutzutage zieht Vo eine nomadische Lebensweise vor, die wiederum die Diaspora reflektiert und laut Paul Gilroy einen «alltäglichen Kosmopolitismus» hervorbringt.¹⁾ Zahlreiche Werke beschäftigen sich mit seiner Familie, oft mittels Objekten, die mit dem Tod in Zusammenhang stehen. So setzte er mit *TOMBSTONE FOR NGUYEN THI TY* (Grabstein für Nguyen Thi Ty, 2009) seiner Grossmutter ein Denkmal in Marmor, Granit, Bronze und Holz. Die dargestellten Geräte – Kühlschrank (mit Kreuz an der Tür), Waschmaschine und Fernsehapparat – erhielt sie bei ihrer Ankunft in Deutschland von der Caritas geschenkt. *TOMBSTONE FOR PHUNG VO* (Grabstein für Phung Vo, 2010), eine Gedenktafel für Vos noch lebenden Vater, befindet



DANH VO, *BEAUTY QUEEN*,
2013, wood, $9\frac{7}{8} \times 12\frac{3}{8} \times$
 $19\frac{1}{4}$ ", in progress, "Gustav's
Wing," Porto Culturgest, 2013 /
SCHÖNHEITSKÖNIGIN, Holz,
25,5 x 32 x 49 cm, in Arbeit.
(PHOTOS: DANH VO)



sich im Besitz des Walker Art Center in Minneapolis. Nach dem Tod des Vaters wird die Tafel gegen drei Gegenstände ausgetauscht werden: ein Dupont-Feuerzeug, eine Rolex-Uhr und einen Siegelring der US-Army. Diese drei Artikel, die zusammen das Werk *IF YOU WERE TO CLIMB THE HIMALAYAS TOMORROW* (Falls du morgen den Himalaja besteigst, 2005) ergeben, hatte sich Phung Vo bereits in Vietnam gewünscht, aber erst in Dänemark erworben.

Die genannten Arbeiten hinterfragen Vos Position als Vietnamesische im Westen sowie die Einflüsse des Westens in Vietnam. Französische Missionare, Verbündete des Kolonialismus, hatten den Katholizismus ins Land gebracht und die Übertragung der vietnamesischen Schrift von chinesischen Schriftzei-

chen in ein lateinisches Alphabet angeregt. Daher kann es für die Vietnamesen kein eindeutig definierbares «Anderes» geben. Erst wenn man diesem Umstand Rechnung trägt, entkommt man der Fortsetzung und Internalisierung kolonialer Projektionen.

Dort wo Vo nicht seine vietnamesische Familie im Westen, sondern sein Heimatland in den Mittelpunkt rückt, gilt sein Interesse zumeist den Interventionen des Westens. Er spürt Objekte auf, die mit Ereignissen und Akteuren der französischen und US-amerikanischen Präsenz in Vietnam verbunden sind: Kronleuchter aus dem Hotel Majestic, wo 1973 der Pariser Friedensvertrag unterzeichnet wurde; Briefe von Henry Kissinger, nationaler Sicherheitsberater Präsident Nixons während des Vietnamkriegs;

Stühle, Schreibfedern und ein Photoalbum aus dem Besitz von Robert McNamara, Verteidigungsminister der US-Präsidenten Kennedy und Johnson; Photos junger Vietnamesen von Joseph Carrier, einem Agenten der Aufstandsbekämpfung der RAND Corporation, aufgenommen zwischen 1962 und seiner Abberufung wegen Homosexualität 1973.

All diese Objekte wurden auf die eine oder andere Art von ihren Besitzern oder den Orten, die sie passierten – oder, photographisch ausgedrückt, von der Lichteinwirkung der Ereignisse –, berührt. Man könnte sie als Relikte bezeichnen, wie es ja bereits für die Produkte der Analogphotographie geschehen ist.²⁾ Das Relikt erhält und vermittelt seine Wirkkraft durch die Berührung. Auf demselben Wege entsteht Familienkultur. Die Habseligkeiten von Phung Vo teilen ihre Geschichte mit Machtinstanzen, deren Massnahmen das Schicksal seiner Familie beeinflusst haben. Die Berührung durch den Vater verwandelt die sonst nur mittelbare Verbindung in eine enge, persönliche.

Es handelt sich bei diesen Objekten und Dokumenten keineswegs um Repräsentationen oder Kopien. Sie sind Schenkungen der Eigentümer oder erworbene Auktionsstücke und haben also eine Provenienz. Vos Ansatz unterscheidet sich vom Duchamp'schen Readymade durch die Bedeutung der Herkunft, vom surrealistischen *Objet trouvé* durch die geplante, vorsätzliche Natur des Erwerbs und von der Appropriation Art der 1970er- und 80er-Jahre durch den Umgang mit Autorschaft und Authentizität, die nicht infrage gestellt, sondern über Fragen des ästhetischen Werts hinaus erweitert werden.³⁾ Das Bestehen auf der Authentizität des Objekts soll bei Vo nicht unbedingt die Erfahrung einer Aura im Sinne Benjamins – eine Nähe-in-der-Entfernung, eine Ortsverbundenheit – bewerkstelligen.⁴⁾ Vielmehr hat die Authentizität des Objekts, auf die sich Vo beruft, mehr mit der «Realpräsenz» des Leibes Christi in der katholischen Messe zu tun, einer Veränderung der Substanz ohne Veränderung der «äusseren» Eigenschaften. Die Schreibfeder ist eine Schreibfeder, nicht mehr, aber was für Schriftstücke hat sie unterzeichnet! Auf diesen Stühlen sass McNamara – und womöglich auch Kennedy und Johnson! So dumm und banal ist die Verbindung zur Grösse,

dass uns die resultierende Herabsetzung eine gewisse Kontrolle über Machthaber, die das Schicksal zahlloser Menschen besiegelt haben, verleiht. Dies bedeutet zugleich aber auch, dass das Objekt mehr ist, als es zu sein scheint. Als Alltagsobjekt wäre es durch ähnliche Objekte ersetzbar. In Vos Strategem bleibt es indessen unersetzbar: Es ist genau jenes Objekt, das mit einer bestimmten Person in Kontakt kam oder sich am Ort eines bestimmten Ereignisses befand. Das Objekt selbst kann repliziert werden, nicht jedoch die Einzigartigkeit seiner Herkunft.

Auf diesem Weg wird nicht nur das Objekt, wie oben erwähnt, als Bindeglied zwischen der Geschichte und bestimmten Ereignissen im Leben des Künstlers und seiner Familie herausgestellt, sondern zusätzlich der christliche Ursprung zweier Grundprinzipien zutage gefördert, die bis heute in der westlichen Kunst bestimmend sind: dass das Objekt etwas «verkörpern» kann, was über seine äussere Erscheinung hinausgeht, und dass es sowohl einzigartig als auch direkt und unmittelbar mit einer geschichtsbildenden Kraft in Verbindung stehen kann.

Diese Artefakte aus dem Umkreis der politischen Macht verkörpern Vorstellungen von Macht und Kontrolle, während die Familienstücke eher die Liebe versinnbildlichen. In den Photographien von Joseph Carrier wiederum kristallisiert sich die Verflechtung von Liebe und Macht. Die Liebe steht hier für intime Verbindungen, die unterschiedliche Formen annehmen und dabei ineinanderübergehen: Agape, die Gottesliebe, verschmilzt mit der familiären Liebe in einem Brief des Missionars Théophane Vénard an den Vater am Vorabend seiner Hinrichtung in Vietnam (1861); homosoziale Liebe spricht aus einer Gruppenaufnahme von Missionaren wie auch aus Carriers Motiven; und von extremer masochistischer Lust gezeichnet sind die Ansichtskarten mit Bildern gefolterter, zerstückelter und ermordeter Missionare, die im Katalog von Vos Ausstellung «Where the Lions Are» (2009) in der Kunsthalle Basel wiedergegeben sind. Einer der Missionare scheint langsam nach der chinesischen Methode des Lingchi zu Tode gefoltert zu werden. Aufnahmen solcher Opfer führte schon Georges Bataille in seinem Buch *Die Tränen des Eros* als Belege für die grenzüberschreitende Ekstase von Sex und Tod an.

Auf die Ansichtskarten folgen in Vos Katalog Illustrationen von Pflanzenarten aus Südchina und Tibet, die von Missionaren entdeckt wurden. Für die Ausstellung «Autoerotic Asphyxiation» (2011) im New Yorker Artists Space waren diese botanischen Illustrationen auf Gardinen gestickt, die zwischen Carriers Photos hingen.⁵⁾ Bilder von jungen Vietnamesen in Shorts, die sich über einen Balkon lehnen, Paare Hand in Hand oder schlafend auf einem Marktplatz. Der Titel der Ausstellung suggeriert eine Kombination von Lust und Schmerz, die in der Psychoanalyse als *Jouissance* bezeichnet wird.⁶⁾

In Vénards Brief trifft *Jouissance* auf Sohnes- und Geistesliebe. Ein «leichter Hieb mit dem Schwert wird mir das Haupt abtrennen, so wie ein Gärtner, um sich zu erfreuen, die Frühlingsblume pflückt», schreibt der Missionar. Der Märtyrer leidet und stirbt zur Freude des Gottvaters. Vo lässt den eigenen Vater so viele Kopien dieses Briefs anfertigen, wie dessen Lebensdauer zulässt. Phung Vo wird zum Schreiber, der einen Text abschreibt, den er nicht lesen kann. Seine Tätigkeit steht somit der Zeichnung näher – die westliche Sprache wird durch diese perverse Behandlung auf die bedeutungslose Materialität ihrer Buchstaben reduziert. Die wiederholte Anfertigung des Memento mori gibt dem Sohn die Möglichkeit, dem vietnamesischen Bootsflüchtling, dem er sein Leben verdankt, einen geringen Teil seiner Schuld

abzugelten. Vo bringt die Beziehung zu seinem Vater in Verbindung mit einem historisch-christlichen Narrativ und besteht darauf, dass sie im Kontext der Gegenwartskunst verstanden wird. Das bedeutet, sie gerät in intime Beziehungen zu Objekten (durch die Nähe im Ausstellungsraum), die wiederum der Geschichte – auch der des Kolonialismus – entrisen sind. Die Inschrift in gotischen Lettern für den Grabstein des Vaters fand Vo auf John Keats' Grab in Rom: «Here lies one whose name was writ in water.»

(Übersetzung: Bernhard Geyer)

1) Paul Gilroy, *After Empire: Melancholia or Convivial Culture*, Routledge, London und New York 2004, S. 80.

2) Vgl. Geoffrey Batchen, *Forget Me Not: Photography and Remembrance*, Van Gogh Museum und Princeton Architectural Press, Amsterdam und New York 2004.

3) Vgl. Nora Taylor, «Is Danh Vo a Vietnamese Artist?», Vortrag, Renaissance Society, Chicago 4.11.2012, <http://vimeo.com/53014678> (Zugriff 18.9.2013).

4) Walter Benjamin, «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Dritte Fassung)», in *Gesammelte Schriften*, Bd. I(2), Suhrkamp, Frankfurt/M. 1991, S. 471–508; und «Kleine Geschichte der Photographie», *Gesammelte Schriften*, Bd. II(1), S. 368–385.

5) Für eine ausgezeichnete Rezension dieser Ausstellung vgl. Amy Zion, «Ascetic Desire», in *Fillip*, Nr. 14 (Sommer 2011), S. 76–83.

6) Vgl. den Eintrag «jouissance» in Dylan Evans, *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, Routledge, London und New York 1996, S. 93–94.

DANH VO, *TOMBSTONE FOR PHUNG VO*, 2010,
black granite, gold, $23 \frac{5}{8} \times 35 \frac{3}{8} \times 3 \frac{1}{8}$ ",
installation view, Walker Art Center, Minneapolis, 2011 /
GRABSTEIN FÜR PHUNG VO, schwarzer Granit, Gold,
60 x 89,3 x 7,7 cm. (PHOTO: GENE PITTMAN)



MICHAEL TAUSSIG

Scale Is Everything

“What a strange collection,” I say to myself, as I scroll, charmed and excited, through a PDF of the thirty-two items in Danh Vo’s recent show in Paris.¹ For the objects seem to point in two directions: toward the intensely personal as much as toward a vast canvas of history, slices of time vibrating in each other’s aura.

I find it hard to “read” them in their numbered order but scan them in my ever-changing order, starting with a photograph by a person I greatly admire, the late David Wojnarowicz—hustler and electrifying writer of New York’s Hell’s Kitchen—and then some pieces from *WE THE PEOPLE* (2010–13), beaten copper-plate fragments that replicate the copper skin of the Statue of Liberty at the same size as the original.

The irony is formidable; Wojnarowicz’s image of that great American icon, the buffalo, here plunging head first over a cliff, and the Statue of Liberty in breath-catchingly beautiful shards. Why are they so stunning? Why do they pull at me?

Lost in this forest of body parts, in the immensity of a big toe, a finger, twisted fragments spiraling like caramel ice cream, I feel lifted into the sublime, like a pygmy Gulliver in the novel by Jonathan Swift, the great Irish satirist. So here on top of the first order I am making out of the artist’s order, I accidentally bump into another level of interpretation—the level of satire, that barbed humor of contradiction and absurdity based on imitation, in which scale is everything. Enlarging reality, as with the female body of the Statue of Liberty, passes unnoticed as a property of the might of the state and the statuesque, until it lies in pieces on the

MICHAEL TAUSSIG is professor of anthropology at Columbia University, New York, and author of several books, including *Beauty and the Beast* (2012), *My Cocaine Museum* (2004), *Defacement* (1999), *Mimesis and Alterity* (1993), and *The Nervous System* (1992).

museum or gallery floor, which is when other powers are released that challenge the reality we had, until then, blithely assumed. As Robert Musil said about public statues, they remain invisible and should really try harder.²⁾

The critical strategy I find congenial in viewing such a heterogenous collection as Vo presents here is to arrange and rearrange his ordering, at least in my mind, following what at first must be intuitive and emotional associations, which in turn lead to other arrangements. In this sense, the spectator is not only critic but artist as well, albeit on a reduced scale, cooking up strange dishes and even whole menus on the side.

I am struck—for instance—by Jackie's poignant letter to Bob (Robert McNamara), US Secretary of Defense, an office in earlier times less coyly called Secretary of War. I experience the thrill of the voyeur peering through the keyhole of history into the private lives of Powerful People who have become legends—a salacious activity, quite sick in its way, but also searingly sad and decentering when I think of the coexistence of the grace in this letter with the ugliness of the war to which it implicitly refers. What a lesson in statecraft and the churning wheels of history! And what a lesson in the commodification of history, draining history of its personal and ethical resonance when such a letter becomes an item to be auctioned by Sotheby's! It is surely a sacrilege, all the more so for not being recognized as such. The gut-wrenching irony to be found in Vo's objects channels this sacrilege, resurrecting the life otherwise moribund. And by irony, I refer to the stark coexistence of sweet sentiment, chairs, gifts, mementos, and all, with the bloodshed dished out according to decisions made by the Secretary of Defense.

Dear Bob,

*I wanted so much to give you something special of Jack's—
that would mean something to you and that he would have wanted
you to have.*

*But I have been going through his things—they are all such
little personal things—so few at any value and I don't think anyone
but me could possibly decipher what they were—*

*So I decided that this chair was what he would want you to have.
You are the only member of this Cabinet who will have the
chair he sat in during Jack's administration.*

When you go to the White House Monday morning—you will have a new chair.

*With all my deepest love and the deepest thanks in my heart
for all you did to help Jack's name shine so brightly.*

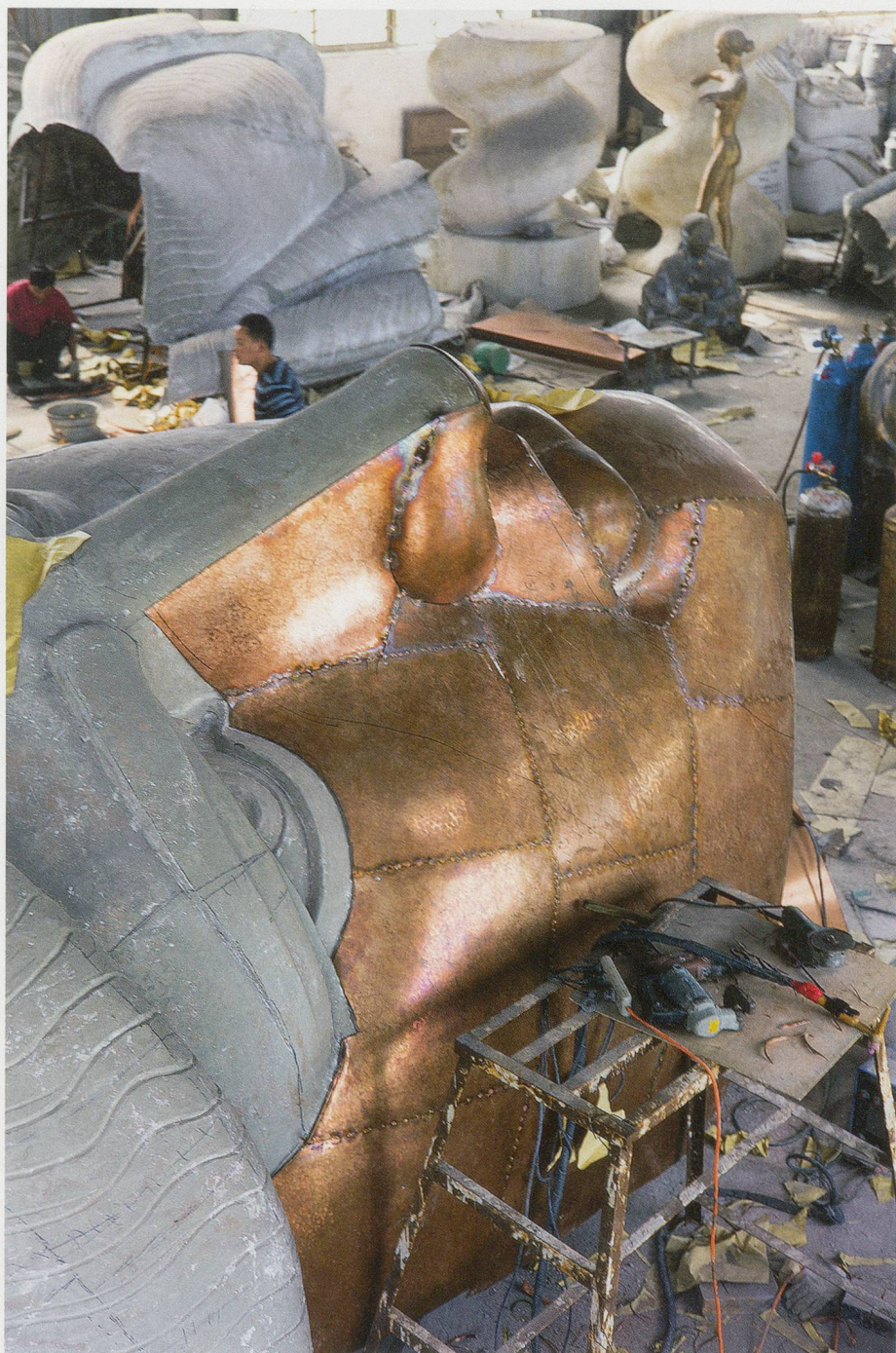
Jackie

The idea of a relic forcibly comes to mind here, as with the hair or fingernail of a Catholic saint—or the letter and photograph of the Catholic priests executed in Tonkin, Vietnam, which Vo places as the last items in his Paris show.





DANH VO, *WE THE PEOPLE*, 2011–13,
factory view / *WIR DAS VOLK*, *Fabrikansicht*.
(PHOTOS: DANH VO)





DANH VO, *WE THE PEOPLE*, 2011–13,
factory view / *WIR DAS VOLK, Fabrikansicht*.
(PHOTO: DANH VO)

A relic emits sanctity because it is saturated, or should we say “overburdened,” with history condensed and concentrated. An everyday object such as a chair here conserves the promise of redemption, which, in Vo’s work, is laced with irony because it would seem absurd if not impossible for anything remotely approaching redemption to be achieved. The “relic” thus falls flat on its face, not unlike the curious bits and pieces of the Statue of Liberty scattered on the floor.

The gift, as Marcel Mauss instructs in his famous text, embodies social and historical relationships erected upon recycling earlier exchanges, such that the object, in its apparent simplicity—as with McNamara’s chair—“speaks” multitudes.³⁾ In fact, the object is likely to most powerfully impact feeling when it is simple and banal—as with Proust’s *petite madeleine*—such that memory unfolds with renewed emotional intensity, recovering what Proust himself suggested were the otherwise mute souls of the dead, locked and asleep in objects.

There is another gift to McNamara in Vo’s collection, and that is a gift of archaeological relics from Moshe Dayan, Israel’s minister of defense, who became a military hero after the Six-Day War in 1967 extended the nation’s borders to what is known as the “green line.” McNamara consulted Dayan early in 1968 with regard to the escalation of the war in Vietnam, and the gift carries a brass plaque that reads: “To Robert S. MacNamara [sic] / with admiration / Moshe Dayan / February 1968.” Archaeology, often spurious, is a key player in Israel’s claim to moral ascendancy and hence Palestinian land, and it is little short of terrifying to find it in the form of a gift between these two architects of colonial warfare.⁴⁾

These gifts resonate with George Bataille’s notion that the gift of sacrifice destroys that which it consecrates, it being Bataille’s idea that the sacred most commonly originates from ritualized destruction.⁵⁾ It is this, surely, that provides the basis for the emotional intensity in Vo’s artwork. This is especially obvious in *WE THE PEOPLE*, laid out as if randomly on the floor so that the spectator can walk around each piece—a fantastic idea. We can interpret this in two, symmetrically opposed ways. One way is to see these as pieces waiting to be joined and made whole, as pieces readied for the production of the complete statue. The other way is to understand the pieces as resulting from the shattering or defacement of the statue. In either case, the pieces are charged with a peculiar energy: of the about to be made whole, on the one hand, or the negative sacred powers that issue from defacement, on the other. In either case, the spectator is forced to contemplate radical incompleteness and, along with that, wonder how that came to be and ask what the future holds.

One of the most risky political acts in art, I believe, is to take on Great Icons and national myths. For not only do icons and myths have an impressive capacity to absorb their being

taken apart, but they are likely to be recharged by such because the very act of dismantling, destruction, or transgression, generates sacred power.⁶⁾ The difficult task for the artist, therefore, is to find ways by which transgression can be performed without blunting or reversing its critical intention because, as Mauss says, transgression does not deny the taboo but transcends it and completes it. WE THE PEOPLE accomplishes this difficult task, I believe, in the quiet grace and stillness the scattered body parts generate. Alan Klima writes of Buddhist nuns in Thailand leaving their bodies to tantric Buddhist temples, where they are left to rot so people can meditate upon them in that state and achieve enlightenment.⁷⁾ In its way, WE THE PEOPLE performs something similar.

The rich, creamy, toffee color of the copper body parts is comforting and innocent, even if the forms and fractures are otherwise. The shapes themselves are beguiling brainteasers that make you reach for guidance through the chill of the unknown. And then there is the paradox of scale, because what could easily come across as vulgar and spectacular—as with monuments meant to impress the public with their sheer size (and cost)—is instead disconcerting because what we are confronted with are assaults on the human form that render enlargement mysterious and even grotesque. I recall a 1964 story by J. G. Ballard, “The Drowned Giant,” in which a humanoid monster is washed ashore, attracting curious visitors who initially stand in awe and then, gathering courage, poke and prod this dead giant until it putrifies. Could this be the current state not just of our Statue of Liberty but of Liberty itself? I cannot but ask myself.

If we think of the scattered fragments as the result of deliberate desecration, we must then also consider that far from eliminating the majesty of the monument, what defacement here achieves is its monstrous revitalization. It is this mix of destruction and a renewed, other life, emitting the sacred force of sacrifice, that I find disturbingly powerful in Vo’s project.

On the other hand, if we see the pieces of the body as awaiting assemblage so as to create the monument anew (which their being scattered on the floor might deny), are we not similarly held in a cruel state of suspense despite the curious beauty of the body parts? When, oh when, we might ask, are these parts going to come together? Like Walter Benjamin’s famous Angel of History striving to fly back to paradise, we are held still, our wings unable to move, because of the fierce winds blowing from there. Those winds are called Progress, and what we face is History, represented as a gigantic and growing pile of destruction, most recently and spectacularly made visible by Snowden’s revelations of unimaginably extensive domestic spying by the US government—all of which makes Vo’s WE THE PEOPLE painfully pertinent at this point in time.

The magic of the state and its monuments will never be quite the same.

1) “Go Mo Ni Ma Da,” Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, May 24–August 18, 2013.

2) Robert Musil, “Monuments” in *Posthumous Papers of a Living Artist* (Hygiene, Colorado: Eridanos, 1987), pp. 61–64.

3) Marcel Mauss, *Essai sur le don* (translated into English as *The Gift*), first published in 1925.

4) See Nadia Abu El Haj, *Facts on the Ground: Archaeological Practice and Territorial Self-Fashioning in Israeli Society* (Durham, North Carolina: Duke University Press), 2001.

5) See Georges Bataille, *La Part maudite* (translated into English as *The Accursed Share*), first published in 1946.

6) See my book *Defacement* (Stanford, California: Stanford University Press, 1999).

7) Alan Klima, *The Funeral Casino: Mediation, Massacre, and Exchange with the Dead in Thailand* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2002).



DANH VO, *WE THE PEOPLE* (DETAIL), 2011–13, copper, dimensions variable / *WIR DAS VOLK* (DETAIL), Kupfer, Masse variabel.
(PHOTO: DANH VO)

Der Massstab ist alles

MICHAEL TAUSSIG

«Was für eine seltsame Sammlung», geht mir durch den Kopf, während ich, fasziniert und erregt, durch ein PDF der 32 Exponate von Danh Vos jüngster Ausstellung in Paris blättere¹⁾. Denn die Objekte scheinen in zwei Richtungen zu weisen: auf das zutiefst Persönliche ebenso sehr wie auf ein gewaltiges Geschichtspanorama, wie Zeitausschnitte, die in der Aura des jeweils anderen pulsieren.

Mir fällt es schwer, sie in der vorgegebenen Reihenfolge zu «lesen», darum betrachte ich sie in meiner Reihenfolge, die sich laufend ändert, und beginne mit einer Photographie von David Wojnarowicz – Stricher, elektrisierender Autor aus *Hell's Kitchen* in New York und ein Mensch, den ich sehr bewundere. Danach studiere ich einige Teile von WE THE PEOPLE (Wir, das Volk, 2010–2013), Fragmente aus gehämmertem Kupfer, die die Aussenhaut der Freiheitsstatue in Originalgrösse nachbilden.

Die Ironie ist beeindruckend: erst Wojnarowicz' Bild des Bisons, dieses wichtigen amerikanischen Symbols, der hier in mehreren Exemplaren kopfüber eine Felswand hinunterstürzt, und dann die Freiheitsstatue in atemberaubend schönen Scherben. Warum sind sie so überwältigend? Warum zerren sie an mir?

Verloren in diesem Wald von Körperteilen, in der Riesenhaftigkeit eines grossen Zehs, eines Fingers, verschlungener Bruchstücke, die sich wie Karamelleis in die Höhe schrauben, fühle ich mich ins Erhabene versetzt, wie ein zwergenhafter Gulliver im Roman des grossen irischen Satirikers Jonathan Swift – und stosse so gleich zu Beginn meiner ersten Neuordnung der vom Künstler geplanten Reihenfolge zufällig auf eine weitere Deutungsebene: die Ebene der Satire, des auf Imitation beruhenden, bissigen Humors der Widersprüche und Absurditäten, bei dem der Massstab alles ist. Die vergrösserte Realität, wie hier der weibliche Körper der Freiheitsstatue, bleibt als Attribut der Macht des Staates und des Statuesken so lange unbemerkt, bis es in Stücken auf dem Museums- oder Galeriefussboden liegt. In diesem Augenblick werden andere Kräfte frei und stellen die Realität infrage, die wir bis dahin

MICHAEL TAUSSIG ist Professor für Anthropologie an der Columbia University in New York und Verfasser mehrerer Bücher, darunter *Beauty and the Beast* (2012), *My Cocaine Museum* (2004), *Defacement* (1999), *Mimesis and Alterity* (1993) und *The Nervous System* (1992).

unbekümmert unterstellt haben. Wie schon Robert Musil über öffentliche Denkmäler bemerkte, sind diese unsichtbar und sollten sich wirklich etwas mehr anstrengen²⁾.

Die angemessene kritische Strategie beim Betrachten einer so heterogenen Zusammenstellung, wie Vo sie hier präsentiert, besteht in meinen Augen darin, seine Anordnung immer wieder zu verwerfen und neu zu ordnen, zumindest im Geiste, und dabei zuerst den intuitiven und emotionalen Assoziationen zu folgen, die dann ihrerseits zu neuen Arrangements führen. In diesem Sinne ist der Betrachter nicht nur Kritiker, sondern, wenngleich in reduziertem Umfang, auch Künstler: Er köchelt nebenbei seltsame Gerichte und sogar ganze Menüs zusammen.

Ich bin – zum Beispiel – beeindruckt von Jackie Kennedys ergreifendem Brief an Robert McNamara, dessen Amt als US-Verteidigungsminister man in früheren Zeiten weniger schüchtern mit dem Begriff Kriegsminister belegte. Ich spüre die Erregung des Voyeurs, der durch das Schlüsselloch der Geschichte in das Privatleben von Mächtigen blickt, die zu Legenden geworden sind – eine obszöne Beschäftigung, ziemlich krank auf ihre Art, aber auch unendlich traurig und verstörend, wenn ich an die Koexistenz der Anmut in diesem Brief und der Hässlichkeit des Krieges denke, auf den er indirekt Bezug nimmt. Was für eine Lehrstunde in Sachen Staatskunst und Mühlen der Geschichte! Und was für ein Lehrstück im Kommerzialisieren von Geschichte, wenn ihr jeder persönliche und ethische Widerhall genommen wird und ein Brief wie dieser bei Sotheby's unter den Hammer kommt! Das nennt man wohl ein Sakrileg, erst recht, weil es nicht als solches erkannt wird. Die quälende Ironie in Vos Objekten kanalisiert diesen Frevel und lässt das andernfalls dem Untergang geweihte Leben wieder auferstehen. Und mit Ironie meine ich das krasse Nebeneinander von lieblichen Gefühlen, Stühlen, Geschenken, Andenken und dergleichen und dem Blutvergiessen, das aufgrund von Entscheidungen des Verteidigungsministers verbreitet wird.

Lieber Bob,

*ich wollte Dir so gerne etwas Besonderes von Jack schenken –
etwas, das Dir etwas bedeutet und von dem er gewollt hätte, dass
Du es bekommst.*

*Aber ich bin seine Sachen durchgegangen – es sind alles so
kleine persönliche Dinge – so wenige von irgendeinem Wert, und ich glaube,
ausser mir könnte wohl niemand ihre Bedeutung entschlüsseln –*

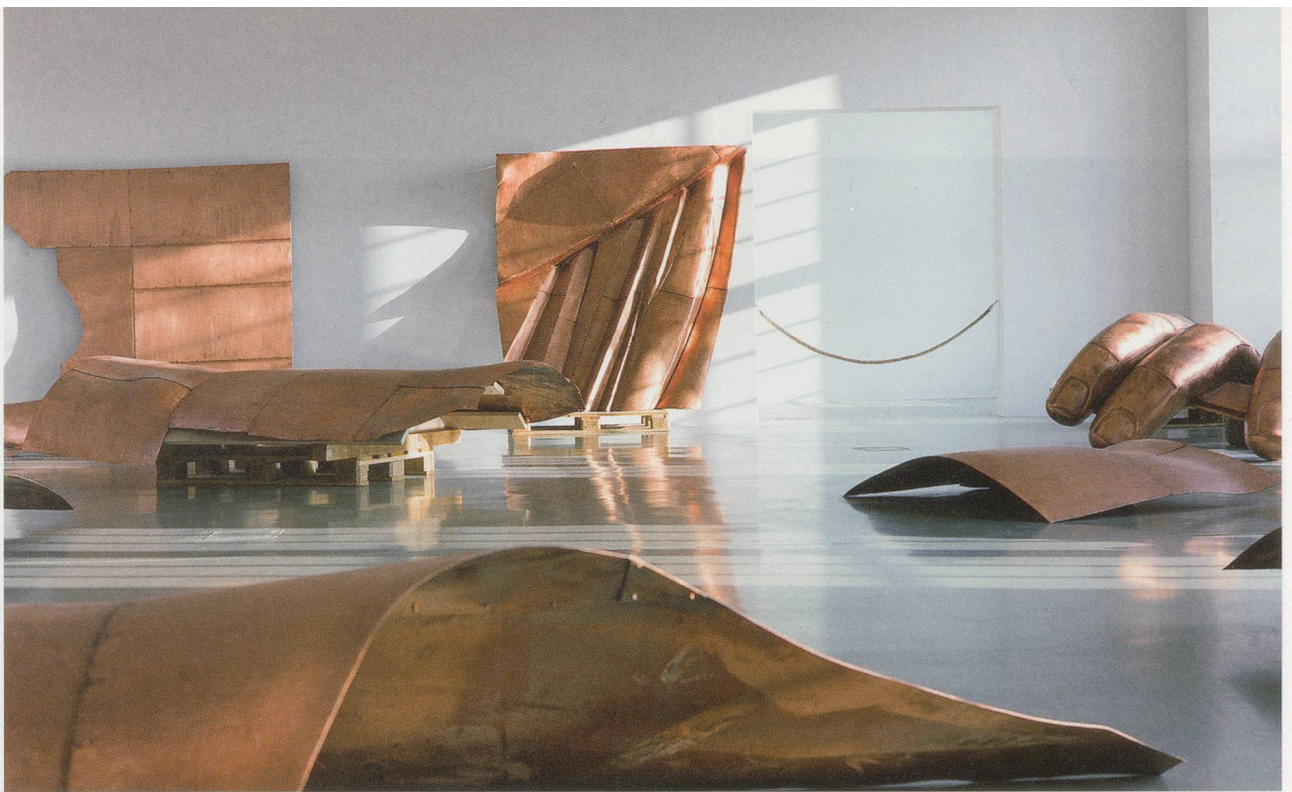
Darum habe ich entschieden, dass es dieser Stuhl ist, den Du nach seinem Willen bekommen sollst.

*Du bist das einzige Mitglied dieses Kabinetts, das den Stuhl besitzen wird,
auf dem er während Jacks Amtszeit gesessen hat.*

Wenn Du am Montagmorgen ins Weisse Haus kommst – wirst Du einen neuen Stuhl haben.

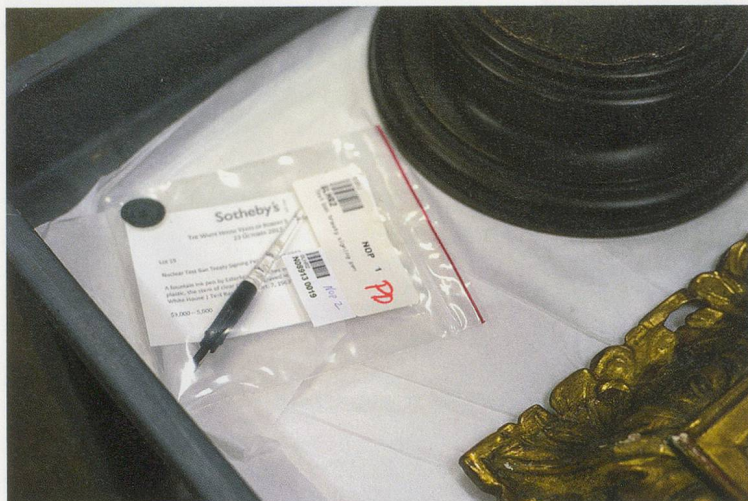
*Aus tiefstem Herzen und mit zutiefst empfundener Dankbarkeit
für alles, was Du dazu beigetragen hast, dass Jacks Name so hell strahlt.*

Jackie



DANH VO, *WE THE PEOPLE (DETAIL)*, 2011–13, copper, dimensions variable, installation view, "JULY IV MDCCLXXVI,"
 Kunsthalle Fridericianum, Kassel 2011 / *WIR DAS VOLK (DETAIL)*, Kupfer, Masse variabel, Installationsansicht.
 (PHOTO: DANH VO)





Lot 40. Gulf of Tonkin Memorandum and Signing Pen, The White House Years of Robert S. McNamara, Sotheby's New York, 2012 /
Lot 40. Vertrag von Tonkin und Signierstift.



Lot 11. Vietnam Photo Album, 1962, The White House Years of Robert S. McNamara, Sotheby's New York, 2012 /
Lot 11. Vietnam-Photoalbum.

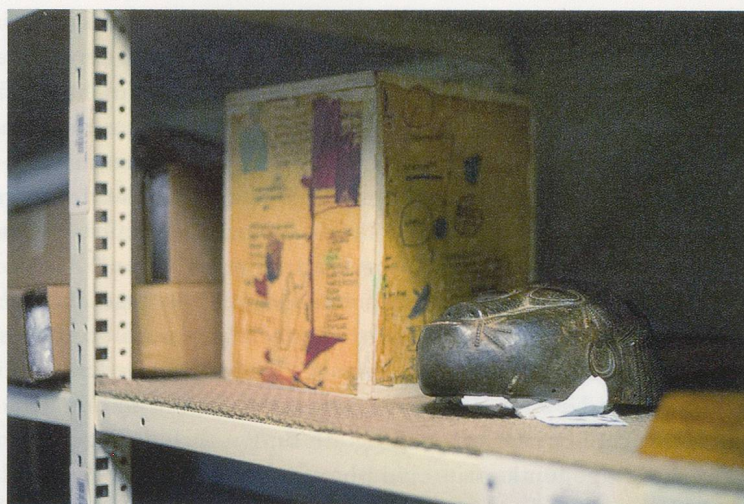
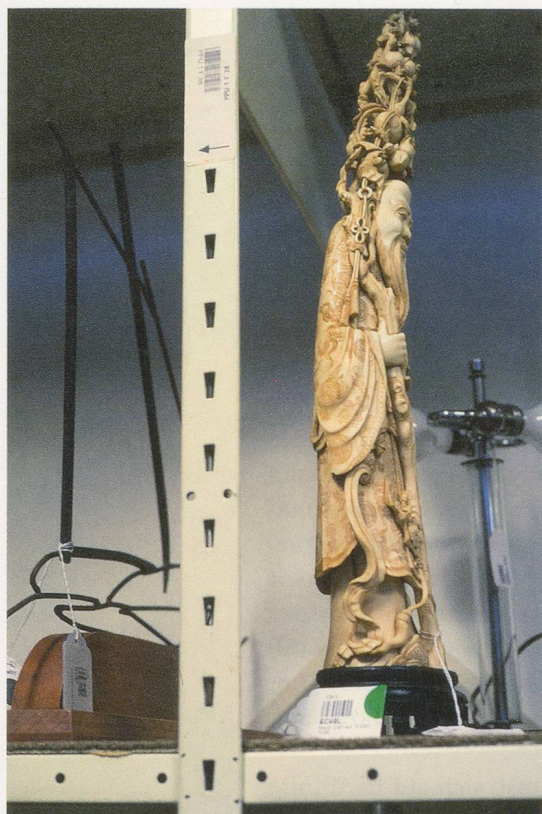


Lot 34. Replogle Thirty-two-inch Library Globe, The White House Years of Robert S. McNamara, Sotheby's New York, 2012 /
Lot 34. Replogle zweiunddreissig Inch Bibliotheksglobus.



Lot 20. 2 Kennedy Administration Cabinet Room Chairs w / pres. ALS by Mrs. Kennedy, The White House Years of Robert S. McNamara, Sotheby's New York, 2012 /
Lot 20. 2 Stühle aus dem Konferenzraum von Kennedys Kabinett.

(PHOTOS: DANH VO)



Left / links: Lot 12. Hand-carved ivory tusk presented to Robert S. McNamara by Vice Air Marshall Nguyen-Cao-Ky of Vietnam, The White House Years of Robert S. McNamara, Sotheby's New York / Lot 12, handgeschnitzter Elfenbein-Stosszahn, Geschenk von Robert S. McNamara an den vietnamesischen Luftwaffenkommandant Nguyen-Cao-Ky.

Lot 97. Baule mask, Ivory Coast, The White House Years of Robert S. McNamara, Sotheby's New York, 2012 / Lot 97, Baulemaske, Elfenbeinküste.

Mit Macht drängt sich die Vorstellung einer Reliquie auf, wie ein Haar oder Fingernagel eines katholischen Heiligen – oder der Brief und die Photographie der in Tonkin, Vietnam, hingerichteten katholischen Priester, zwei Stücke, mit denen Vo seine Pariser Ausstellung beschliesst.

Eine Reliquie strahlt Heiligkeit aus, weil sie mit geballter und verdichteter Geschichte gesättigt oder, vielleicht besser, «überfrachtet» ist. In diesem Fall hält ein Gebrauchsgegenstand wie ein Stuhl das Erlösungsversprechen aufrecht, das, in Vos Werk, mit Ironie gewürzt wird, weil es absurd, wenn nicht gar unmöglich erscheint, auch nur annähernd so etwas wie Erlösung zu erreichen. Die «Reliquie» erleidet folglich eine Bruchlandung, den merkwürdigen, auf dem Fussboden verstreuten Einzelteilen der Freiheitsstatue nicht unähnlich.

Die Gabe, lehrt uns Marcel Mauss in seiner berühmten Abhandlung, bringt soziale und historische, auf der Wiederverwertung früherer Tauschhandlungen errichtete Beziehungen dergestalt zum Ausdruck, dass der Gegenstand in seiner offensichtlichen Einfachheit – wie McNamaras Stuhl – Bände «spricht»³⁾. Wahrscheinlich wirkt er sogar umso stärker auf das Empfinden ein, je einfacher und trivialer er ist – wie etwa Marcel Prousts *Petite Madeleine* –, sodass sich die Erinnerung mit neuer Gefühlsintensität entfaltet und dabei wiederentdeckt, was Proust selbst als die sonst stummen Seelen der Toten betrachtete, eingesperrt und in den Gegenständen ruhend.

Vos Ausstellungsstücke enthalten noch eine weitere Gabe an McNamara, ein aus archäologischen Funden bestehendes Geschenk von Mosche Dajan. Israels Verteidigungsminister war

zum Helden des Militärs geworden, nachdem der Sechstagekrieg die Grenzen des Landes 1967 bis zur «Grünen Linie» ausgedehnt hatte. Wegen der Eskalation des Krieges in Vietnam suchte McNamara Anfang 1968 Dajans Rat, und das Geschenk trägt eine Messingplakette mit der Inschrift: «Für Robert S. MacNamara [sic] / mit Bewunderung / Mosche Dajan / Februar 1968». Die Archäologie spielt – oft mit gefälschten Zeugnissen – eine Schlüsselrolle für den israelischen Anspruch auf moralische Vorherrschaft und damit auf palästinensisches Land. Es ist fast schon erschreckend, sie im Gewand eines Gabentauschs zwischen diesen beiden Architekten der kolonialen Kriegsführung vorzufinden⁴⁾.

Gaben wie diese finden sich in dem Denkbild Georges Batailles wieder, wonach die Opfergabe das von ihr Geweihte zerstört, denn Bataille war der Auffassung, das Heilige entstamme zumeist der ritualisierten Zerstörung⁵⁾. Und dieser Gedanke bildet wohl die Grundlage der emotionalen Tiefe in Vos Kunst, was insbesondere in der Arbeit *WE THE PEOPLE* deutlich wird, deren Elemente wie zufällig am Boden verteilt liegen, damit der Betrachter um jedes Stück herumgehen kann – eine phantastische Idee. Sie lässt sich auf zwei Arten deuten, die einander symmetrisch entgegengesetzt sind: Entweder warten diese Teile darauf, zu einem Ganzen zusammengefügt zu werden, wie fertige Bauteile für die Montage der Gesamtstatue. Oder die Teile resultieren aus einer Zerschlagung oder Entstellung der Statue. In beiden Fällen sind sie mit einer besonderen Energie aufgeladen: mit der Energie des kurz vor der Ganzwerdung Befindlichen einerseits – oder andererseits mit den negativen sakralen Kräften, die aus der Entstellung entspringen. Und in beiden Fällen ist der Betrachter gezwungen, über radikale Unvollständigkeit nachzudenken, sich gleichzeitig zu fragen, wie es dazu kam, und auch die Frage zu stellen, was die Zukunft bringt.

Ich glaube, es ist einer der riskantesten politischen Akte in der Kunst, sich auf berühmte Ikonen und nationale Mythen einzulassen. Denn Ikonen und Mythen haben nicht nur eine beeindruckende Fähigkeit, ihre eigene Zerlegung zu verkraften, sondern tanken dadurch wahrscheinlich noch neue Energie, weil ausgerechnet der Akt der Demontage, der Zerstörung oder der Überschreitung heilige Kraft generiert⁶⁾. Dem Künstler fällt daher die schwierige Aufgabe zu, Wege zu finden, wie Überschreitung möglich ist, ohne deren kritische Zielsetzung umzukehren oder ihr die Spitze zu nehmen, denn wie Mauss sagt, verneint die Überschreitung das Tabu nicht, sondern übersteigt und vollendet es. *WE THE PEOPLE* erfüllt diese Aufgabe, wie ich finde, in der ruhigen Anmut und Stille, die die verstreuten Körperteile erzeugen. Alan Klima berichtet von buddhistischen Nonnen in Thailand, die ihre Körper an Vajrayana-Tempel vererben, wo man die Leichname verwesen lässt, damit die Gläubigen in diesem Zustand darüber meditieren und Erleuchtung erlangen können⁷⁾. *WE THE PEOPLE* vollbringt auf seine Weise Ähnliches.

Die satte, cremige Toffeefarbe der kupfernen Körperteile wirkt beruhigend und unschuldig, selbst wenn die Formen und Brüche es nicht sind. Die Gebilde selbst sind verführerische Rätsel, die durch den Schauer des Unbekannten den Wunsch nach Orientierung wecken. Hinzu kommt die Paradoxie des Massstabs: Was leicht als vulgär und imposant verstanden werden könnte – wie Denkmäler, die das Volk durch ihre schiere Grösse (und ihren Preis) beeindrucken sollen –, ist stattdessen verwirrend, denn womit wir uns konfrontiert sehen, sind Anschläge auf die menschliche Gestalt, die die Vergrösserung geheimnisvoll und sogar grotesk werden lassen. Ich erinnere mich an eine Kurzgeschichte von J. G. Ballard, «Der ertrunkene Riese» von 1964, in der ein menschenähnliches Ungetüm an den Strand gespült wird und neugierige Besucher anzieht, die sich zuerst fürchten, dann aber all ihren Mut zusammennehmen und den gigantischen Kadaver so lange malträtieren, bis er verwest ist.

Zwangsläufig frage ich mich: Könnte dies den aktuellen Zustand nicht nur unserer Freiheitsstatue, sondern auch der Freiheit selbst beschreiben?

Wenn wir die verstreuten Fragmente als das Ergebnis einer absichtlichen Entweihung auffassen, dann müssen wir auch bedenken, dass die Entstellung hier nicht etwa die Erhabenheit des Denkmals auslöscht, sondern seine monströse Wiederbelebung bewirkt. Dieser Mix aus Zerstörung und einem neuen, anderen Leben verströmt die sakrale Wucht des Opferrituals. Für mich bildet er die beunruhigende Kraft in Vos Projekt.

Sehen wir die Bruchstücke des Körpers hingegen als Bausteine, die darauf warten, zusammengesetzt zu werden, um das Denkmal neu zu erschaffen (wogegen ihre Verstreutheit im Raum sprechen könnte), werden wir dann nicht ebenso grausam im Ungewissen gelassen – trotz der sonderbaren Schönheit der Körperteile? Wann nur, wann, mögen wir fragen, werden diese Teile zueinanderkommen? Ähnlich wie Walter Benjamins berühmter Engel der Geschichte, der danach strebt, ins Paradies zurückzufliegen, werden wir festgehalten, sind wegen des heftigen Sturms, der von dorthier weht, unfähig, unsere Flügel zu bewegen. Der Sturm heisst Fortschritt, und was wir sehen, ist die Geschichte, dargestellt als ein riesiger und weiter wachsender Trümmerhaufen, der zuletzt durch Edward Snowdens Enthüllungen über die unvorstellbar umfassenden Überwachungsmethoden der US-Regierung im eigenen Land auf spektakuläre Weise sichtbar gemacht wurde – dies alles verleiht Danh Vos WE THE PEOPLE zum jetzigen Zeitpunkt eine schmerzliche Relevanz.

Die Magie des Staates und seiner Denkmäler wird nie wieder dieselbe sein.

(Übersetzung: Kurt Rehkopf)

- 1) «Go Mo Ni Ma Da», Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 24. Mai–18. August 2013.
- 2) Robert Musil, «Denkmale», in *Nachlass zu Lebzeiten*, Humanitas-Verlag, Zürich 1936, S. 87–93.
- 3) Marcel Mauss, *Essai sur le don* (1925, deutsche Übersetzung unter dem Titel *Die Gabe*).
- 4) Siehe Nadia Abu El Haj, *Facts on the Ground: Archaeological Practice and Territorial Self-Fashioning in Israeli Society*, Duke University Press, Durham 2001.
- 5) Siehe Georges Bataille, *La Part maudite* (1946, deutsche Übersetzung unter dem Titel «Der verfluchte Teil», in *Die Aufhebung der Ökonomie*).
- 6) Siehe mein Buch *Defacement*, Stanford University Press, Stanford 1999.
- 7) Alan Klima, *The Funeral Casino: Mediation, Massacre, and Exchange with the Dead in Thailand*, Princeton University Press, Princeton 2002.

DAVID WOJNAROWICZ, UNTITLED (BUFFALOS), 1988–89,
silver gelatin print, 16 x 23" / OHNE TITEL (BISONS),
Silbergelatineabzug, 40,6 x 58,4 cm.



EDITION FOR PARKETT 93

DANH VO

UNTITLED, 2013

Vintage postcard from Ha Long Bay with
writing by Phung Vo (the artist's father) on the front.

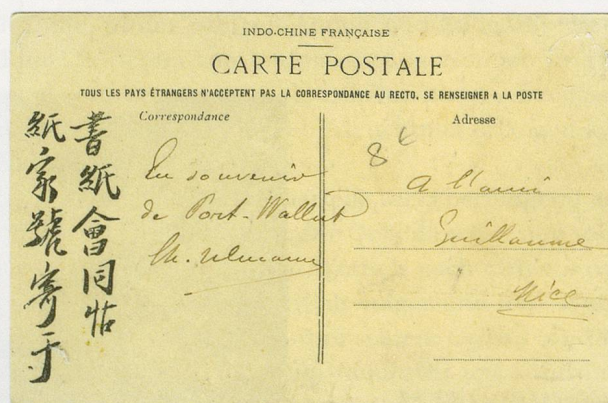
$3\frac{3}{4} \times 5\frac{1}{2}$ ", each unique.

Ed. 35/XX

Historische Postkarte von Ha Long Bay
mit handschriftlichem Text von Phung Vo
(dem Vater des Künstlers) auf der Vorderseite.

9,5 x 14 cm, Unikate.

Auflage 35/XX



267. TONKIN - Baie d'Along - Le Cachet de Bouddha, passe profonde



