

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2014)

Heft: 94: 30 years of Parkett : Tauba Auerbach, Urs Fischer, Cyprien Gaillard, Ragnar Kjartansson, Shirana Shahbazi

Rubrik: [Collaborations] : Tauba Auerbach, Urs Fischer, Cyprien Gaillard, Ragnar Kjartansson, Shirana Shabazi

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: 21.02.2026

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

TAUBA AUERBACH

born 1981 in San Francisco, California, lives and works
in New York and San Francisco.

geboren 1981 in San Francisco, Kalifornien, lebt und arbeitet
in New York und San Francisco.

URS FISCHER

born 1973 in Zürich, lives and works in New York.

geboren 1973 in Zürich, lebt und arbeitet in New York.

CYPRIEN GAILLARD

born 1980 in Paris, lives and works in Berlin and New York.

geboren 1980 in Paris, lebt und arbeitet in Berlin und New York.

RAGNAR KJARTANSSON

born 1976 in Reykjavík, Iceland, where he lives and works.

geboren 1976 in Reykjavík, Island, wo er lebt und arbeitet.

SHIRANA SHAHBAZI

born 1974 in Tehran, lives and works in Zürich.

geboren 1974 in Teheran, lebt und arbeitet in Zürich.





Urs Fischer

URS FISCHER'S OBJECTS AND IMAGES

NICHOLAS CULLINAN

When I visit Urs Fischer's studio in Red Hook, Brooklyn, one morning in March, the place is abuzz with activity. I say "studio," but that seems an outmoded and insufficient term with which to describe the sheer array of works and panoply of projects under way. Dispersed around the cavernous space of a former hosiery distribution company are several recent works from his ongoing series of "PROBLEM PAINTINGS"—vast aluminum panels printed with vintage black-and-white photographs of Hollywood stars from the golden era like Paul Newman, which Fischer has colored digitally. Their famous features are foregrounded and half-obsured by incongruous objects such as a half-burned cigarette, a squashed banana, or a bent screw. These "obstructions" are all high-resolution images, silk screened by hand on top of the vintage photographs, layering analog and digital. Also underway are a new group of

NICHOLAS CULLINAN is curator of modern and contemporary art at the Metropolitan Museum of Art, New York.

Fischer's wax sculptures: larger-than-life 3-D scans of the artist himself and friends and fellow artists such as Rudolf Stingel and, on this particular day, Adam McEwen. These are first rendered in urethane foam and will eventually be cast as giant candles left to burn and melt slowly over the course of many days and weeks, eventually extinguishing—master classes in entropy like Fischer's memorable waxen copy of Giambologna's RAPE OF THE SABINE WOMEN at the 2011 Venice Biennale.

But on the afternoon I stop by, among the team of people working on various productions in separate zones devoted to photography, screen-printing, and archives, the most pressing deadline and urgent task seems to be lunch, a project in which all will take part. The communal kitchen very much seems the true center of this studio. Just as important, interspersed between the high-tech equipment and accoutrements of an almost industrial scale and pace of production are areas reserved for children to play, including Fischer's daughter and her friends, as they do today. I think this is key in differentiating

Page 52: URS FISCHER, GLAZED, 2012, aluminum panel, aluminum honeycomb, two-component epoxy adhesive, two-component epoxy primer, acrylic primer, gesso, acrylic ink, spray enamel, acrylic silkscreen medium, acrylic paint, 96 x 72 x 1 1/4" / GLASIERT, Aluminium-Wabenplatte, Zwei-Komponenten-Epoxidklebstoff, Zwei-Komponenten-Epoxidgrundierung, Acrylgrundierung, Acryltinte, Spraylack, Acrylsiebdruck, Acrylfarbe, 243,9 x 182,9 x 3,2 cm. (COURTESY OF THE ARTIST AND GALERIE EVA PRESENHUBER, ZÜRICH. / PHOTO: MATS NORDMAN)



URS FISCHER, *PROBLEM PAINTING*, 2012, milled aluminum panel, aluminum honeycomb, two-component polyurethane adhesive, wood, screws, acrylic primer, gesso, acrylic ink, spray enamel, acrylic silkscreen medium, acrylic paint, 141 $\frac{3}{4}$ x 106 $\frac{3}{8}$ x 1" / *PROBLEM GEMÄLDE*, gewalztes Aluminiumpaneel, Aluminium-Wabenplatte, Zwei-Komponenten-Polyurethane-Klebstoff, Holz, Schrauben, Acrylgrundierung, Kreidegrundierung, Acryltinte, Spraylack, Acrylsiebdruck, Acrylfarbe, 360 x 270 x 2,5 cm. (COURTESY OF THE ARTIST / PHOTO: MATS NORDMAN)

Page 53: URS FISCHER, *SMALL PROBLEM*, 2012, aluminum panel, aluminum honeycomb, two-component epoxy adhesive, two-component epoxy primer, acrylic primer, gesso, acrylic ink, spray enamel, acrylic silkscreen medium, acrylic paint, 96 x 72 x 1 $\frac{1}{4}$ " / *KLEINES PROBLEM*, Aluminiumpaneel, Aluminium-Wabenplatte, Zwei-Komponenten-Epoxyd Klebstoff, Zwei-Komponenten-Epoxydgrundierung, Acrylgrundierung, Kreidegrundierung, Acryltinte, Spraylack, Acrylsiebdruck, Acrylfarbe, 243,9 x 182,9 x 3,2 cm. (COURTESY OF THE ARTIST / PHOTO: MATS NORDMAN)



Fischer's often enormous works, prolific output, and high production values from those of other artists like Jeff Koons, who almost deliberately ape a corporate model of productivity and professionalism in their endeavors. Fischer's work, on the other hand, and as witnessed that day, seems to be more concerned with a superabundance of ideas and objects that allows the collaborative, the convivial, the ludic, and the downright messy.

Fischer has expressed admiration for the prodigious production (some might say overproduction) of Dalí and Warhol, who, by churning out works long after their supposed best, defied and infuriated notions of good taste and sincerity. But whereas both these figures honed an instantly recognizable signature style—which they then arguably commodified and cashed in on in the second half of their careers in order to create a “brand”—Fischer seems to turn his restless pace of work and flow of ideas into an overarching project that itself undermines any notion of genre, medium-specificity, or signature style. To pin down what exactly an “Urs Fischer” should look like would be an almost impossible task, beyond a few of his best-known series. Even as I walk around the studio, the array of works in progress and the different mediums and forms they adopt, all being made in tandem, resembles a group show more than the output of one particular artist at a certain moment.

Similarly, trying to map a coherent list of influences or a lineage for Fischer's work

proves rather fruitless. On the one hand, the crispness of the “PROBLEM PAINTINGS” or the mirrored boxes Fischer emblazons with images of mundane objects animal, vegetable, and mineral—such as a calculator, a raw steak, and a cigarette lighter—would seem to nod respectively to the icon-obsessed silk-screen paintings of Warhol and to the contemporaneous phenomenological investigations of Michelangelo Pistoletto's *quadri specchianti* (mirror paintings) of the '60s, which draw the viewer involuntarily into the composition, defying us to remain passive or apart. Equally, but on the opposite end of the spectrum, Fischer's ongoing and much rougher series of sculptures of fragmented human forms, made variously in such materials as wax, bronze, polyurethane foam, and plaster—for instance, the juxtaposed orifices of mouth, ear, and anus in UNTITLED (HOLES) (2006), and the grasping hands of THE GRASS MUNCHERS (2007)—have a clear sculptural lineage: Medardo Rosso's human

URS FISCHER, UNTITLED, 2011, wax, pigments, wicks, steel;
Giambologna: 248 $\frac{1}{8}$ x 57 $\frac{7}{8}$ x 57 $\frac{7}{8}$ ”, Rudi figure: 77 $\frac{1}{2}$ x 27 $\frac{1}{8}$ x 19 $\frac{1}{4}$ ”,
office chair: 45 $\frac{5}{8}$ x 28 $\frac{3}{8}$ x 30 $\frac{3}{4}$ ”, installation view, “ILLUMInazioni /
ILLUMInations,” Venice Biennale, 2011 / OHNE TITEL, Wachs,
Pigmente, Dochte, Stahl; Giambologna: 630 x 147 x 147 cm, Rudi-Figur:
197 x 69 x 49 cm, Bürostuhl: 116 x 72 x 78 cm, Installationsansicht.
(COURTESY OF THE ARTIST AND GALERIE EVA PRESENHUBER, ZÜRICH /
PHOTO: STEFAN ALTENBURGER)





URS FISCHER, FRITZ LANG / SHORTY, 2010, silkscreen print on mirror-polished stainless-steel sheets, polyurethane foam sheets, two-component polyurethane adhesive, stainless-steel beams, aluminum L-sections, screws; in four parts, Shopping cart, each: $64 \frac{3}{4} \times 40 \frac{1}{2} \times 57 \frac{1}{2}$ ", Ducky, each: $82 \frac{5}{8} \times 57 \frac{1}{2} \times 43 \frac{1}{4}$ " / Siebdruck auf spiegelpolierten Edelstahlplatten, Polyurethan-Schaum-Platten, Zwei-Komponenten-Polyurethan-Klebstoff, Edelstahl-Träger, Aluminium-L-Profile, Schrauben; in vier Teilen, Einkaufswagen, je $164,5 \times 103 \times 146$ cm, Entchen, je: $210 \times 146 \times 110$ cm. (COURTESY OF THE ARTIST AND SADIE COLES HQ, LONDON / PHOTO: STEFAN ALTENBURGER)



URS FISCHER, FRANÇOIS / RENÉ, 2013, detail, silkscreen print on mirror-glass, UV-adhesive, aluminum, glass, polyacetal, screws; in two parts, camera: $10 \frac{5}{8} \times 19 \frac{1}{8} \times 10 \frac{7}{8}$ " / Detail, Siebdrucke auf Spiegelglas, UV-Kleber, Aluminium, Polyacetal, Schrauben; in zwei Teilen, Kamera, 27 x 48,6 x 27,5 cm, Kikkoman, 47,5 x 23,2 x 23,2 cm. (COURTESY OF THE ARTIST AND GAGOSIAN GALLERY / PHOTO: STEFAN ALTENBURGER)

forms half-emerging from amorphous wax mounds; Bruce Nauman's and Alina Szapocznikow's sculptures of the fragmented body; contemporary figures such as Robert Gober.

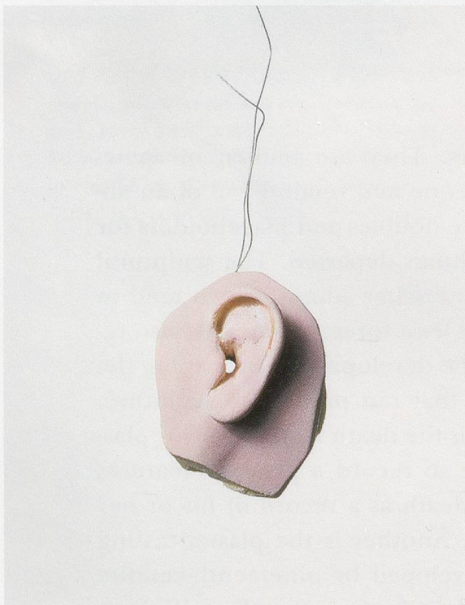
Yet in all of these disparate works, Fischer strives to achieve something quite different from any of these reference points, despite some formal affinities. Indeed, if there are any works now housed in museums that might be considered comparable to Fischer's output, it would be waxworks. This medium dates back to the funeral processions of European royalty in the middle ages, where a waxen effigy was often needed to stand in for the royal corpse; its more contemporary guise, as exhibited in waxwork museums around the world, dates directly back to a certain Marie Tussaud, who produced death masks of executed members of the French royal family during the Revolution. As indicated by the title of Fischer's 2012 solo exhibition at Palazzo Grassi, Venice—"Madame Fisscher"—this is one connection that the artist is happy to make. Like Fischer's transient works in this medium, waxworks are



doppelgänger: They are in lieu of something or someone and remind you of an absence; they are doubles and placeholders for people and things departed. The sculptural processes that Fischer adopts, which tend to privilege or at least foreground casts, also recall some of the developments in shaping the human form that ran parallel to sculpture. One of these is the death mask, a wax or plaster cast made to record a person's features shortly after death as a record of his or her physiognomy. Another is the plaster-casting technique developed by nineteenth-century Italian archaeologist Giuseppe Fiorelli. During his excavations at Pompeii, Fiorelli used plaster of Paris to fill the cavities left by the bodies of the volcano's victims in the volcanic ash and lava, producing casts of the corpses that turned a void into a mass. The result was an uncannily evocative record of people at the moment of death.

This process of casting, and the tension between absence and presence, is a trope

URS FISCHER, ALTENBURGER / SCHNEIDER / WINKLER, 2013, silkscreen print on mirror-glass, UV-adhesive, aluminum, glass, polyacetal, screws; in three parts, cassette tape: $18 \frac{1}{2} \times 12 \frac{3}{8} \times 3 \frac{1}{4}$ ", 3-way pipe: $14 \frac{1}{8} \times 17 \frac{7}{8} \times 9 \frac{3}{4}$ ", wood block: $16 \frac{3}{4} \times 14 \frac{1}{8} \times 14 \frac{1}{4}$ " / Siebdruck auf Spiegelglas, UV-Klebstoff, Aluminium, Glas, Polyacetal, Schrauben; in drei Teilen, Tonbandkassette: 46,9 x 31,4 x 8,4 cm, 3-Wege-Rohr, 35,6 x 45,5 x 24,7 cm, Holzblock, 42,4 x 35,7 x 36,2 cm. (COURTESY OF THE ARTIST AND GAGOSIAN GALLERY / PHOTO: STEFAN ALTENBURGER)



URS FISCHER, UNTITLED (HOLES), 2006, details, carved polyurethane, plaster, acrylic paint, screws, wire; ear: $5 \frac{1}{8} \times 13 \frac{3}{8} \times 3 \frac{1}{2}$ "", nose: $3 \frac{1}{8} \times 12 \frac{1}{4} \times 3 \frac{1}{8}$ "", arse: $5 \frac{7}{8} \times 7 \frac{1}{2} \times 5 \frac{1}{8}$ "", willy: $2 \frac{3}{4} \times 13 \frac{3}{8} \times 3 \frac{1}{2}$ "", Mouth: $5 \frac{7}{8} \times 13 \times 5 \frac{1}{2}$ " / OHNE TITEL (LÖCHER), Details, geschnitztes Polyurethan, Gips, Acrylfarbe, Schrauben, Draht; Ohr: $13 \times 34 \times 9$ cm, Nase: $8 \times 31 \times 8$ cm, Arsch: $15 \times 19 \times 13$ cm, Pimmel: $7 \times 34 \times 9$ cm, Mund: $15 \times 33 \times 14$ cm. (COURTESY OF THE ARTIST AND GALERIE EVA PRESENHUBER, ZÜRICH / PHOTO: STEFAN ALTENBURGER)

that resonates throughout Fischer's work. In 2007, the artist dug a cavernous pit of earth in the New York gallery Gavin Brown's enterprise to create *YOU*. That same year, he conjured a gravelike recession in the floor of Sadie Coles HQ, London. *UNTITLED (HOLE)* (2007) was actually a solid aluminum cast that broke through the ceiling of the room below, where it appeared as a dangling form. Earlier, for *MIDDLECLASS HEROES* (2004), he cut an enfilade of holes into the walls of Kunsthau Zürich as an integral part of the exhibition "Kir Royal."

Ultimately, as the objects and images I encounter in process in Fischer's studio suggest, his chief mode of work is cross-pollination and hybridity. Fischer trained in photography at the Schule für Gestaltung in Zürich, the medium with which I would least associate him. But when one remembers photography's origins in the camera

obscura, and therefore its initial relationship to architecture and space rather than just a flat planar image, this unlikely relationship in Fischer's work begins to make more sense. A case in point are his photographic wallpaper works, highly convincing trompe l'oeil reproductions of the exhibition space itself. The very first, *VERBAL ASCETICISM* (2007), was originally featured in the group show "Sequence 1: Painting and Sculpture in the François Pinault Collection" at Palazzo Grassi, where it pictured the gallery interiors as they had appeared during the previous show, including work by titans such as Richard Serra and Cy Twombly. A year later, *ABSTRACT SLAVERY* (2008) appeared in the exhibition "Who's Afraid of Jasper Johns?" at Tony Shafrazi Gallery, New York, reproducing not only the paintings by Keith Haring and Jean-Michel Basquiat that had hung in the rooms only a month before but even the

security guards who had stood beside them. In both exhibitions, additional works were hung on the walls, producing a palimpsest of past and present, fictive and real, two and three dimensions, image and object.

In their almost sculptural opposition between the "image" behind and the "object" in front, the "PROBLEM PAINTINGS" show Fischer continuing to think through these same issues. Photography is here employed to tackle one of the most fundamental challenges of figurative painting: how to depict volumetric mass and space on a flat plane. Walking around with Fischer in the well-orchestrated chaos of his studio, it strikes me that despite appearances to the contrary, he is less a maker of objects than a producer of images, whether in two or three dimensions. Or perhaps, better yet, we might resurrect another term even more antiquated than studio, and say that what he creates are tableaux.

URS FISCHER, *UNTITLED (HOLE)*, 2007, cast aluminum, $212 \frac{1}{2} \times 133 \frac{7}{8} \times 106 \frac{1}{4}$ ", installation view, "Uh...", Sadie Coles HQ, London / *OHNE TITEL (LOCH)*, Aluminiumguss, $540 \times 340 \times 270$ cm. (COURTESY OF THE ARTIST AND SADIE COLES HQ, LONDON / PHOTO: PRUDENCE CUMMINGS ASSOCIATES)





URS FISCHER, *ABSTRACT SLAVERY*, 2008, wallpaper prints of photographic reproductions of interior spaces, dimensions variable; *UNTITLED (HOLE)*, 2007, cast aluminum, 212 1/2 x 133 1/8 x 106 1/4"; *UNTITLED (STANDING)*, 2010, paraffin wax mixture, pigment, steel, wicks, 77 x 31 x 52", "Oscar the Grouch," The Brant Foundation Art Study Center, Greenwich, Connecticut, 2010–2011, installation view / *ABSTRAKTE SKLAVEREI*, Tapetendrucke photographisch reproduzierter Innenräume, Masse variabel; *OHNE TITEL (LOCH)*, Aluminiumguss, 540 x 340 x 270 cm; *OHNE TITEL (STEHEND)*, Paraffin-Wax-Mischung, Pigment, Stahl, Dochte, 195,6 x 78,7 x 132,1 cm. (COURTESY OF THE ARTIST AND THE BRANT FOUNDATION ART STUDY CENTER / PHOTO: STEFAN ALTENBURGER)

URS FISCHER

OBJEKTE UND BILDER

NICHOLAS CULLINAN

Als ich an einem Märzorgen Urs Fischers Atelier in Red Hook, Brooklyn, betrete, brummt es dort nur so vor Aktivität. Ich sage «Atelier», obwohl mir dieser Begriff überholt und unzureichend erscheint angesichts der Unzahl von Werken und der breiten Palette an Projekten, an denen hier gearbeitet wird. Um die gewaltige Raumschlucht einer ehemaligen Fabrikanlage herum verteilt stehen einige der neusten Bilder aus der fortlaufenden Serie «PROBLEM PAINTINGS» (Problemgemälde) – riesige spiegelnde Aluminiumplatten Inkjet-bedruckt mit Motiven alter Farbphotographien von Filmstars aus der Blütezeit Hollywoods, etwa Paul Newman, die von Fischer digital koloriert werden. Die legendären Gesichtszüge sind jedoch partiell von unpassenden Objekten überlagert und verdeckt: von einer zur Hälfte abgebrannten Zigarette, einer zerquetschten Banane oder einer krummen Schraube. Diese «Eingriffe» basieren auf hochaufgelösten Bildern, die im

NICHOLAS CULLINAN ist Kurator für Moderne und Gegenwartskunst am Metropolitan Museum in New York.

handwerklichen Siebdruckverfahren über die Vintagephotographien gelegt werden, derart kommt das Analoge als Schicht über dem Digitalen zu liegen. Ebenfalls in Arbeit ist eine neue Gruppe von Wachsskulpturen – überlebensgrosse 3-D-Scans des Künstlers selbst oder von Freunden und Künstlerkollegen wie Rudolph Stingel, an diesem Tag gerade von Adam McEwan. Sie werden zunächst in Styropor geformt und später in riesige Kerzen verwandelt, die dann Tage und Wochen lang brennen, langsam dahinschmelzen und schliesslich erlöschen, eigentliche Lehrstücke in Entropie, wie Fischer an der Biennale von Venedig 2011 so brillant und denkwürdig anhand einer Wachskopie von Giambolognas Skulptur DER RAUB DER SABI-
NERINNEN (1574–1582) vorführte.

An diesem Nachmittag scheint es jedoch für all die Leute, die hier mit diversen Dingen in verschiedenen Bereichen beschäftigt sind und sich der Photographie und dem Siebdruck widmen oder emsig im Archiv arbeiten, nichts Dringlicheres zu geben als das Mittagessen, ein Projekt, an dem alle beteiligt sind – tatsächlich scheint die gemeinsame Küche



URS FISCHER and VARIOUS ARTISTS, YES, 2011–ongoing, unfired clay sculptures modeled on-site by multiple authors, dimensions variable, installation view, "Urs Fischer," The Geffen Contemporary, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 2013 / JA, ungebrannte Tonskulpturen vor Ort von verschiedenen Künstlern modelliert, Masse variabel, Installationsansicht. (COURTESY OF THE ARTISTS / PHOTO: STEFAN ALTENBURGER)



URS FISCHER and VARIOUS ARTISTS, YES, 2011–ongoing, unfired clay sculptures modeled on-site by multiple authors, dimensions variable, installation view, "Urs Fischer," The Geffen Contemporary, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 2013 / JA, ungebrannte Tonskulpturen vor Ort von verschiedenen Künstlern modelliert, Masse variabel, Installationsansicht. (COURTESY OF THE ARTISTS / PHOTO: STEFAN ALTENBURGER)

das eigentliche Zentrum des Ateliers zu sein. Nicht minder wichtig sind die zwischen den Hightechgeräten – und punkto Grösse und Produktionstempo industriell anmutenden Apparaturen – eingerichteten Spielzonen für Kinder; sie werden auch heute von Fischers Tochter und deren Freundinnen und Freunden genutzt. Dies scheint mir ein grundsätzliches Merkmal zu sein, das Fischers häufig gigantische Werke, seine überschäumende

Produktivität und den hohen Produktionsstandard von denen anderer Künstler, etwa Jeff Koons, unterscheidet. Jene äffen bewusst ein industrielles Produktivitäts- und Professionalitätsmodell nach. Fischer setzt dagegen, wie ich an diesem Tag mit eigenen Augen sehen konnte, mehr auf eine Überfülle an Ideen und Objekten, die eine echte Zusammenarbeit, Geselligkeit, ein spielerisches Vorgehen und absolutes Chaos zulässt.

Fischer hat sich bewundernd über die ungeheure Produktivität (manche würden sagen: Überproduktion) von Dalí und Warhol geäußert, die mit ihrer Produktion am laufenden Band, weit über das optimale Resultat hinaus, sämtliche Regeln des guten Geschmacks und der Lauterkeit verletzt und sich darum foutierten. Doch während diese beiden Starfiguren einen unverkennbaren persönlichen Stil pflegten, den sie dann in der zweiten Hälfte ihrer Karriere auf durch-

aus anfechtbare Weise vermarkteten und zu Geld machten, um ihre eigene «Marke» zu prägen, scheint Fischer sein ruheloses Arbeitstempo und seinen Ideenfluss in ein allumfassendes Projekt münden zu lassen, das jede Einteilung in Gattungen und medien-spezifische oder persönliche Stile unterläuft. Zu bestimmen, wie genau «ein Urs Fischer» aussehen sollte, ist nahezu ein Ding der Unmöglichkeit, einmal abgesehen von einigen seiner bekanntesten Serien. Und selbst wäh-

URS FISCHER, *BOY IN CHAIR*, 2014, cast bronze, 48 1/2 x 37 x 38", installation view, "mermaid / pig / bro w/ hat," Gagosian Gallery at 104 Delancey Street, New York / *JUNGE AUF STUHL*, Bronzeguss, 123,2 x 94 x 96,5 cm.
(COURTESY OF THE ARTIST AND GAGOSIAN GALLERY / PHOTO: STEFAN ALTENBURGER)





URS FISCHER, NAPOLEON, 2014, cast bronze, 71 x 42 x 48";
LOUIS XIV, 2014, cast bronze, 60 x 43 1/2 x 48 1/2", installation view,
"mermaid / pig / bro w/ hat," Gagosian Gallery at 104 Delancey Street,
New York / NAPOLEON, Bronzeguss, 180,3 x 106,7 x 121,9 cm;
LOUIS XIV, Bronzeguss, 152,4 x 110,5 x 123,2 cm. (COURTESY OF THE
ARTIST AND GAGOSIAN GALLERY / PHOTO: STEFAN ALTENBURGER)

rend ich in seinem Atelier herumgehe, erinnert die Anzahl der in Arbeit befindlichen Werke und die verschiedenen Medien und Formen, in denen sie alle gleichzeitig daherkommen, eher an eine Gruppenausstellung als an das Werk eines bestimmten Künstlers zu einem bestimmten Zeitpunkt.

So gesehen, erweist es sich auch als ziemlich sinnlos, eine schlüssige Liste von Einflüssen oder eine Herkunftslinie für Fischers Kunst aufzeigen zu wollen. Andererseits scheint das Knackige der PROBLEM PAINTINGS oder der Spiegelkisten mit ihren alltäglichen tierischen, pflanzlichen oder anorganischen Sujets – das kann ein Taschenrechner, ein rohes Steak oder ein Feuerzeug sein – auf die ikonensessenen Siebdruck-

bilder eines Warhol und auf die phänomenologischen Untersuchungen von Michelangelo Pistoletto zu verweisen. Pistoletto's *Quadri Specchianti* (Spiegelbilder) aus den 1960er Jahren zogen den Betrachter unwillkürlich ins Bild hinein und machten es ihm unmöglich, passiv oder unbeteiligt zu bleiben. Am anderen Ende des Spektrums zeigen Fischers fortlaufende und viel chaotischere Skulpturenserien fragmentarischer menschlicher Formen aus Wachs, Bronze, Polyurethan oder Gips, manchmal auch Kombinationen von isolierten Körperöffnungen, wie Mund, Ohr oder Anus, etwa in UNTITLED (HOLES) (Ohne Titel, Löcher, 2006), oder zupackenden Händen, in Skulpturen wie THE GRASS MUNCHERS (Die Grasmampfer, 2007), eine klare Verwandtschaft mit den nie ganz aus dem amorphen Wachsguss hervortretenden Formen eines Medardo Rosso, den Körperfragmentskulpturen eines Bruce Nauman oder einer Alina Szapocznikow, bis zu Künstlern wie Robert Gober.

Dennoch versucht Fischer in all diesen sehr unterschiedlichen Arbeiten, trotz gewisser formaler Affinitäten, etwas ganz anderes zu erreichen als die erwähnten Referenzfiguren. Wenn es heute in Museen Werke gibt, die sich mit Fischers Schaffen vergleichen lassen, so sind es die Wachsarbeiten, die auf mittelalterliche Begräbnisprozessionen europäischer Königshäuser zurückgehen, bei denen ein wächsernes Ebenbild den königlichen Leichnam verkörperte, sowie deren

URS FISCHER, *BIG FOOT*, 2014, cast bronze; in two parts, foot: 61 x 62 x 94", rock: 26 x 39 x 37",
installation view, "mermaid / pig / bro w/ hat," Gagosian Gallery at 104 Delancey Street, New York, 2014 /
GROSSER FUSS, *Bronzeguss*, in zwei Teilen, Fuss, 154,9 x 157,5 x 238,8 cm, Fels, 66 x 99,1 x 94 cm.
(COURTESY OF THE ARTIST AND GAGOSIAN GALLERY / PHOTO: STEFAN ALTENBURGER)





URS FISCHER, ABSTRACT SLAVERY, 2008, wallpaper prints of photographic reproductions of interior spaces, dimensions variable, artworks installed on top of wallpaper: MIKE BIDLO, NOT PICASSO (SELF-PORTRAIT: YO, PICASSO, 1901), 1986; CINDY SHERMAN, UNTITLED #175, 1987; Sculpture on floor: ROBERT MORRIS, UNTITLED, 1978, installation view, "Who's Afraid of Jasper Johns?," Tony Shafrazi Gallery, New York / ABSTRAKTE SKLAVEREI, Tapetendrucke photographisch reproduzierter Innenräume, Masse variabel. (COURTESY OF THE ARTISTS AND TONY SHAFRAZI GALLERY / PHOTO: STEFAN ALTENBURGER)

modernere Varianten, denen man in Museen auf der ganzen Welt begegnet. Sie gehen direkt auf eine gewisse Marie Tussaud zurück, welche Totenmasken von den im Zuge der Französischen Revolution hingerichteten Mitgliedern der Königsfamilie anfertigte. Wie der Titel, «Madame Fisscher», von Fischers Einzelausstellung im Palazzo Grassi in Venedig 2012 andeutet, ist dies eine Verbindung, die er selbst gerne herstellt. Wie Fischers kurzlebige Arbeiten in diesem Medium sind Wachsfiguren ursprünglich Doppelgänger; sie

stehen anstelle von etwas oder jemandem und erinnern an dessen Abwesenheit. Es sind Doubles und Platzhalter für Menschen und Dinge, die nicht mehr da sind. Die von Fischer bevorzugten Verfahren, darunter scheint der Abguss eine besonders wichtige Rolle zu spielen, rufen auch gewisse Tendenzen des Abformens der menschlichen Gestalt in Erinnerung, die sich parallel zur Bildhauerei entwickelten. Eine solche ist natürlich die Totenmaske, Wachs- oder Gipsabgüsse, die gemacht wurden, um Gesichtszüge und -aus-

URS FISCHER, *ABSTRACT SLAVERY*, 2008, wallpaper prints of photographic reproductions of interior spaces, dimensions variable, artworks installed on top of wallpaper: FRANCIS PICABIA, *PORTRAIT EINER SCHAUSPIELERIN*, SUZANNE ROMAIN, 1943; LILY VAN DER STOKKER, *PINK BLUBBER*, 2008; FRANCIS BACON, *UNTITLED (HEAD)*, 1949; sculpture on floor: GEORG HEROLD, *EIMER NEBEN SOCKEL*, 1987, installation view, "Who's Afraid of Jasper Johns?," Tony Shafrazi Gallery, New York / *ABSTRAKTE SKLAVEREI*, Tapetendrucke photographisch reproduzierter Innenräume, Masse variabel. (COURTESY OF THE ARTISTS AND TONY SHAFRAZI GALLERY / PHOTO: STEFAN ALTENBURGER)



druck einer Person unmittelbar nach ihrem Tod festzuhalten. Ein weiterer ist die Gips-gusstechnik, die der italienische Archäologe Giuseppe Fiorelli (1823–1896) entwickelte, als er im Lauf seiner Ausgrabungen in Pompeji auf den Gedanken kam, die von den Körpern der Opfer in der Vulkanasche und der Lava hinterlassenen Hohlräume mit Modellgips auszugüssen, um Abgüsse der Körper herzustellen, sodass sich der Hohlraum in Materie verwandelte. Das Ergebnis war eine unheimlich eindrückliche Wiedergabe der Person zum Zeitpunkt ihres Todes.

Dieser Gussvorgang, der Hohlraum in Materie verwandelt, und die Spannung zwischen diesen zwei Zuständen ist ein Motiv, das Fischers gesamtes Werk durchzieht. Das reicht von der tiefen Erdgrube, die er 2007 in der Gavin Brown Gallery in New York für seine Arbeit *YOU (Du)* aushob, über die grabartige Vertiefung, die er für *UNTITLED (HOLE)* im selben Jahr in den Boden der Sadie Coles Gallery in London brach und die im Raum darunter als positive Form von der Decke hing, bis hin zur Aneinanderreihung mehrerer Wanddurchbrüche – *MIDDLE-CLASS HEROES* (2004) –, die er für seine Ausstellung «*Kir Royal*» 2004 im Kunsthaus Zürich installierte.

Wie die in Entstehung begriffenen Objekte und Bilder, denen ich in Fischers Atelier begegne, nahelegen, ist seine Vorgehensweise hauptsächlich ein Kreuzen und Hybridisieren. Fischer hat an der Schule für Gestaltung in Zürich eine Ausbildung als Photograph absolviert, dennoch würde ich ihn mit diesem Medium am wenigsten in Verbindung bringen, sondern eher mit etwas, was im weitesten Sinn unter die Kategorie Bildhauerei fiel. Ruft man sich jedoch die Ursprünge der Photographie in Gestalt der *Camera obscura* in Erinnerung und damit deren anfängliche Nähe zur Architektur und

zum Raum, statt bloss zum flachen zweidimensionalen Bild, erhält die zunächst wenig augenfällige Beziehung zur Photographie in Fischers Werk plötzlich einen Sinn. Einschlägige Beispiele sind seine Phototapeten, äusserst überzeugende Trompe-l'œil-Reproduktionen von Ausstellungsräumen. Die allererste *VERBAL ASCETICISM* (Wörtliche Askese, 2007) war in einer Gruppenausstellung im Palazzo Grassi zu sehen. Sie gab die vorhergegangene Ausstellung wieder, mit Werken von Titanen wie Richard Serra und Cy Twombly. Gefolgt von *ABSTRACT SLAVERY* (Abstrakte Sklaverei, 2008) in der bei Tony Shafrazi in New York gezeigten Ausstellung «*Who's Afraid of Jasper Johns?*» (2008). Sie zeigte neben den Gemälden von Keith Haring und Jean-Michel Basquiat, die vor einem Monat in der Galerie gezeigt worden waren, auch die neben ihnen stehenden Wachleute. In beiden Ausstellungen hingen weitere Arbeiten an den Wänden, sodass ein Palimpsest aus Vergangenheit und Gegenwart, Fiktion und Wirklichkeit, Zwei- und Dreidimensionalem, Bild und Objekt entstand.

Diese Themen beschäftigen sein Denken noch immer stark, davon zeugen seine «*PROBLEM PAINTINGS*», in denen er das Digitale mit dem Analogen verschmilzt und die Photographie nutzt, um eines der grundlegenden Probleme der figürlichen Malerei anzugehen – wie lassen sich dreidimensionale Körper und Räume auf eine zweidimensionale Fläche bannen. Während ich mit Fischer durch das wohlorganisierte Chaos seines Ateliers spazierte, wird mir schlagartig klar, dass er, entgegen allem Anschein, weniger Objekte schafft, als vielmehr zwei- und dreidimensionale Bilder produziert, oder vielleicht noch besser: etwas, wofür wir eine viel treffendere Bezeichnung als «*Atelier*» wiederaufleben lassen könnten – *Tableaux*.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

Special 30 Year Edition for Parkett 94

URS FISCHER

STEHENDE, 2014

*Fiberglass-reinforced cast plaster, stainless-steel armature, oil paint,
two-component acrylic adhesive, aluminum sheet, felt.*

25 x 49 x 14 1/2", approx. 125 lbs.

Ed. 7 & 3 APs, signed and numbered.

*Glasfaserverstärkter Hartformgips, Edelstahl-Verstärkung, Ölfarbe,
Zwei-Komponenten-Acrylklebstoff, Aluminiumplatte, Filz.*

63,5 x 124,5 x 36,8 cm, ca. 58 kg.

Auflage 7 & 3 EP, signiert und nummeriert.



(Work in progress)



(Work in progress)

SITZENDE, 2014

*Fiberglass-reinforced cast plaster, oil paint,
two-component acrylic adhesive, aluminum sheet, felt.
9 1/2 x 19 3/4 x 14 5/8", approx. 30 lbs.
Ed. 7 & 3 APs, signed and numbered.*

*Glasfaserverstärkter Hartformgips, Ölfarbe,
Zwei-Komponenten-Acryklebstoff, Aluminiumplatte, Filz.
24 x 50 x 37 cm, ca. 15 kg.
Auflage 7 & 3 EP, signiert und nummeriert.*



(Work in progress)

LIEGENDE, 2014

*Fiberglass-reinforced cast plaster, oil paint,
two-component acrylic adhesive, aluminum sheet, felt.*

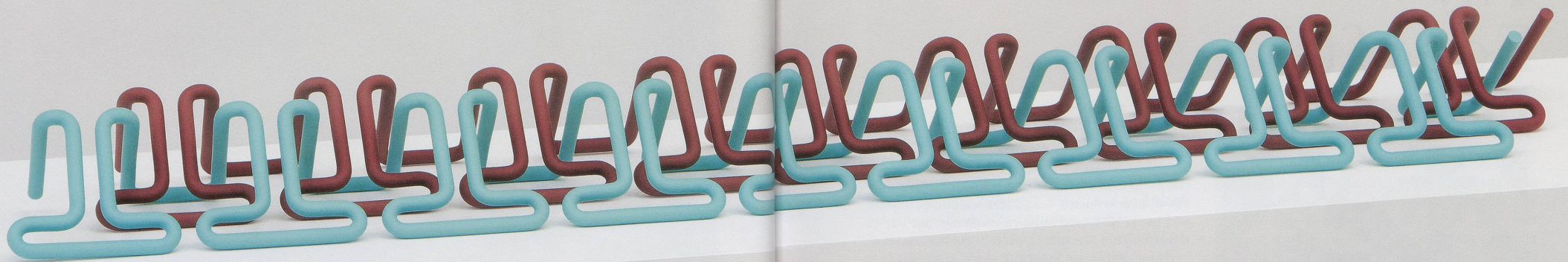
11 $\frac{3}{8}$ x 24 $\frac{3}{4}$ x 14 $\frac{5}{8}$ ", approx. 40 lbs.

Ed. 7 & 3 APs, signed and numbered.

*Glasfaserverstärkter Hartformgips, Ölfarbe,
Zwei-Komponenten-Acrylklebstoff, Aluminiumplatte, Filz.*

29 x 63 x 37 cm, ca. 20 kg.

Auflage 7 & 3 EA, signiert und nummeriert.



TAUBA AUERBACH, *LATCH*, 2014, stainless steel, powder coating,
73 x 15 x 5", Institute of Contemporary Arts, London /

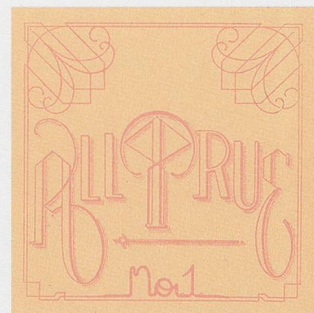
RIEGEL, Edelstahl, Pulverbeschichtung, 185,4 x 38,1 x 12,7 cm.

(ALL IMAGES COURTESY OF THE ARTIST, PAULA COOPER GALLERY, NEW YORK,
AND STANDARD (OSLO), OSLO / PHOTO: PAUL KNIGHT)

T a u b a
A u e r b a c h

*The nymph and the boy were no longer two, but a single form,
possessed of a dual nature, which could not be called male or female,
but seemed to be at once both and neither.*

— Ovid's *Metamorphoses*, Book IV, "The Story of Salmacis
and Hermaphroditus"



Thy Fearful Dissymmetry

JOANNA FIDUCCIA

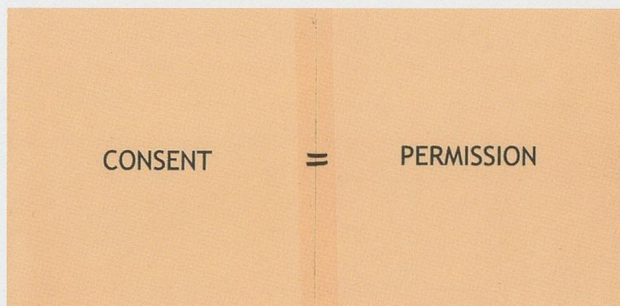
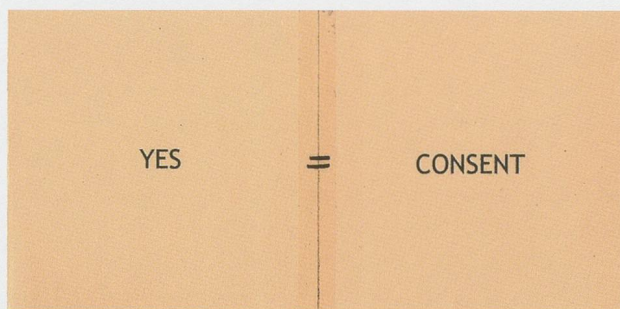
ALL TRUE NO. 1 (2005) is a humble book, pocket-sized and accordion-folded, with seams held together by tape, and little other ornament—a simple book, plain as a primer or an elegant proof. Each page has only one word, beginning with YES, whose synonym appears on the next. Thus, CONSENT follows YES, PERMISSION follows CONSENT, all the way through the thesaurus until the final page inevitably, preposterously, concludes with NO. And so a tidy stack of truths amounts to a violation of first principles.

Tauba Auerbach has made a practice of ferreting out ambiguities. Her paintings have received the lion's share of critical attention to date, but her books and sculptures are where this practice finds its surest footing: in a hunt for the limits of intelligibility couched in the algorithms and alphabets underlying all her work. ALL TRUE NO. 1 is both prelude and summa, first and ultimate demonstration of this antinomic art. You could call it the opening salvo in a

campaign to dilate rather than transcend opposition. For all their seductive beauty, the sculptures, objects, and books that have followed challenge our way of thinking. They are, in fact, exercises in intractability.

Three years after ALL TRUE NO. 1, Auerbach published 50/50 (2008): one hundred pages of black-and-white patterns. The rudimentary, even moral clarity of a book pledged to black and white—like one consigned to True and False, Yes and No—is belied by 50/50's contents. The book presents a pulsating sequence of variations on the fifty-fifty theme: tiny pixelations, stout chevrons, giant tangrams, dainty houndstooth, each of which is exactly half black and half white. The effect is less the exhaustion of a motif than a demonstration of its boundlessness. Certainly, most books consist of only black and white, crowded with words. But 50/50 offers purely visual synonyms. It is this absence of language that sustains the book's tension by refusing to label what equal proportions mean: fair or equivocal, equilibrium or stalemate. Mute and indefatigable, 50/50 operates like a machine for Auerbach's antidialectical approach to antitheses.

JOANNA FIDUCCIA is a critic and art historian based in New York

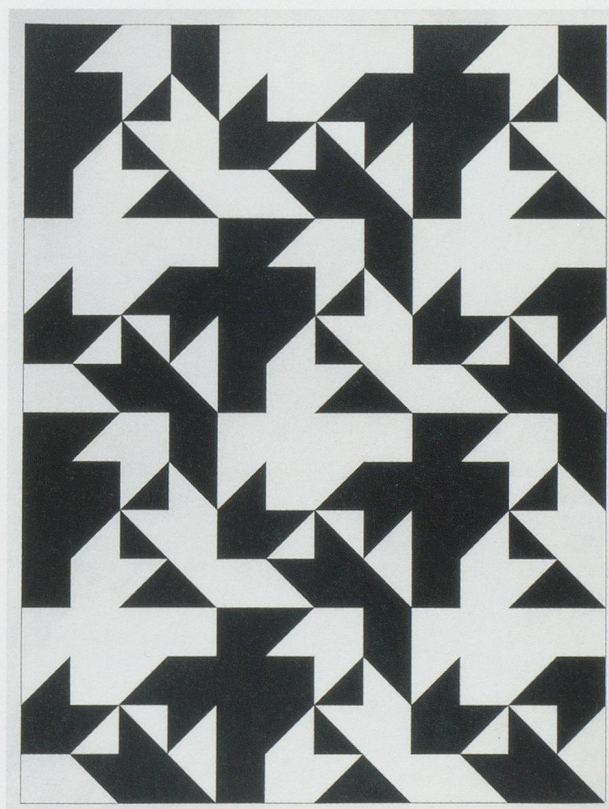


TAUBA AUERBACH, *ALL TRUE #1*, 2005,
silkscreen, inkjet print, tape, paper,
4 1/4 x 4 1/4 x 5", 36 pages / *ALLES WAHR #1*,
Siebdruck, Inkjetprint, Klebeband, 36 Seiten,
10,8 x 10,8 x 1,3 cm.

TAUBA AUERBACH, *50/50 XIV*, 2008,
ink on paper, 50 x 38" /
Tinte auf Papier, 127 x 96,5 cm.
(PHOTO: VEGARD KLEVEN)

Whatever this machine withholds in the way of surprise, however, is generously supplied in Auerbach's more recent books. [2,3] (2011) is a collection of six jumbo pop-ups gathered in a slipcase. The title refers to the mathematical expression for all the real numbers between, and including, two and three, which here takes shape in the innumerable way stations that separate the shut pages from their open forms. When unfolded, they offer airy architectural constructions, like a telescoping ziggurat or a sphere improbably cohering from a mesh of pale peach and blue planes, all impressively engineered out of heavy-stock paper. The title, however, valorizes the protean figures between the second and third dimensions, from the unseen forms in posse to their fully in esse shape.

A similar zeal for distortion governs her most recent sculptures, a series called "The New Ambidextrous Universe" (2013). Auerbach begins these works by drawing a line freehand on a tablet and multiplying it across a single file. The resulting image, a raking wave, is programmed into a water-jet to julienne a board of plywood. The artist then carefully pieces



TAUBA AUERBACH, *THE NEW AMBIDEXTROUS UNIVERSE I*,
2013, detail, plywood, aluminum, 96 x 48 x $\frac{3}{4}$ " /
DAS NEUE BEIDHÄNDIGE UNIVERSUM, Detail, Sperrholz,
Aluminium, 243,8 x 121,9 x 1,9 cm. (PHOTO: PAUL KNIGHT)



the wood strips back together in reverse order. This assiduous evacuation of the artist's hand, reduced in the end to a matter of laying out scraps, seems to poke fun at the grand world-making of the title and the cosmic pretensions of Martin Gardner's 1964 popular-science book, from which Auerbach borrows its name.

"Handedness," however, persists in the structure of the work. The stutter of surface features on the board, such as the dislocated burls or scrambled manufacturers' stamps, demonstrates a property called *chirality*. An object is said to be chiral if it cannot be made to coincide with its mirror image. Screws are chiral, as are nautilus shells, and the human hand (which is chirality's namesake, from the Greek *χείρ*,

TAUBA AUERBACH, *THE NEW AMBIDEXTROUS UNIVERSE I*,
2013, plywood, aluminum, 96 x 48 x $\frac{3}{4}$ " /
DAS NEUE BEIDHÄNDIGE UNIVERSUM, Sperrholz, Aluminium,
243,8 x 121,9 x 1,9 cm. (PHOTO: PAUL KNIGHT)



or *kheir*). Lord Kelvin christened the phenomenon in 1894, but the observation of handedness in nature dates back several decades earlier to the laboratory of Louis Pasteur, who first described the concept.¹⁾ Pasteur had another name for it: dissymmetry. Although occasionally translated as *asymmetry*, the two terms differ in key respects. Asymmetry precedes symmetry; it is formless, nebular, and inert. Dissymmetry follows it, disrupting what symmetry has solidified and stabilized. Dissymmetry thus has the capacity to generate change, introducing new properties that promote organisms up the evolutionary ladder.²⁾

When theorist and erstwhile surrealist Roger Caillois took up Pasteur's concept a century later, it was with this evolutionary force in mind. Out of an original state of infinite symmetry (the globule) or asymmetry (the glob), life evolved, explained Caillois, through the progressive elimination of axes of symmetry.³⁾ The most advanced life retained only one, its sagittal duplication, dividing left from right. But even this final bastion of symmetry in the human body is marked by dissymmetry in our preference for one hand over another. Caillois proposed, in fact, that this preference, which overwhelmingly predisposes humans toward right-handedness, drove the evolution of our cerebral hemispheres by stimulating the left brain's capacity to manage symbolic information. This hypothesis is but a byway to Caillois's ultimate claim: that humankind's right-handedness is refracted through its symbols, as the "right" comes to be aligned with the just, the moral, the law (*le droit*). Dissymmetry thus might be said to constitute not just our humanness but our humanity. Morally, then, as well as biologically, dissymmetry for Caillois is a generative force, actively pitted against the universal law known more generally as entropy. Caillois referred to this dynamic as "inverse entropy": the law by which the world is organized by defying orderly, equilibrating states of symmetry.

This same dynamic, seemingly running counter to the dust-to-dust natural order of things, undergirds a recent suite of Auerbach's sculptures. Last year, the artist was invited to produce a work for Philip Johnson's Glass House in New Canaan, Connecticut: a sculpture to sit atop a Mies van der Rohe glass coffee table, in a place left vacant by one of Alberto

Giacometti's spindly walking men, which had been sent back to France for repairs shortly before the artist's death, never to return. Auerbach responded with GNOMON/WAVE FULGURITE I.I (2013), an undulating panel cut on the bias and standing some two feet tall, made from a mix of sand and resin, molded on a sheet of industrial siding. A gnomon is the L-shaped form placed upright at the center of a sundial whose shadow marks the hours; Auerbach's sculpture substitutes this temporality for the immobility of Giacometti's strider. This substitution foregrounds another: Auerbach's reinscription of the time of production—the slow hardening of resin, or the lightning flash that fuses sediment into the vitreous stuff known as fulgurite—into the sundial's cyclical time. Sand casts a shadow onto its future form as glass.

Auerbach has continued to use glass bases for the Fulgurites she has produced since the Glass House commission. In these works, sand and glass are not just two terminating points in a material process but a complex conjunction of opposing pairs: transparent and opaque, rigid and granular, countable (panes) and innumerable (grains). Posed not under but above their vitrines, the supple fins of sand seem to shift as they are circled, flattening and rippling out, the shade of one part passing through the volume of the other. The crossing of these two states puts a shape to Auerbach's antinomic gambits, a figure that compounds rather than collapses differences, more hermaphrodite than hybrid.

The classical example of that figure was unearthed in the early years of the seventeenth century: the ancient SLEEPING HERMAPHRODITUS, which likewise presents a body meant to be encircled. Orbiting the figure does nothing to reconcile the body's sexes to the codes that preceded it. In fact, turning presses it beyond those codes entirely. The hermaphrodite is no more the midway point of the sexes than ALL TRUE NO. 1 is "maybe." A pair of terms is brought together in a sum of tensions that refuse to settle into a formal or semantic equilibrium.

The HERMAPHRODITUS is thus a "revolutionary" body: sculpturally, as a figure that can only be conceived in the round, and politically, as a figure who "excludes the exclusion."⁴⁾ The hermaphrodite exceeds by refusing to reject, resisting the very econ-

omy of inclusion/omission and visibility/invisibility that sustains systems of domination. As movements for political and social inclusion have shown time and again, this is a profoundly different move from arguing that one group is just as good as the dominant set; even when victorious, such campaigns merely re-establish an equilibrium of likes and unlikes that relies, in turn, on still other exclusions. A true alternative to this solution requires models; above all, it may require *practice*—exercises in intractability like the ones Auerbach has been crafting for years. Practice in dissymmetric thinking may even give us something close to what Caillois thought came from the predominance of righties: a little more humanity. And if that takes transgressing a first principle or two, so be it.

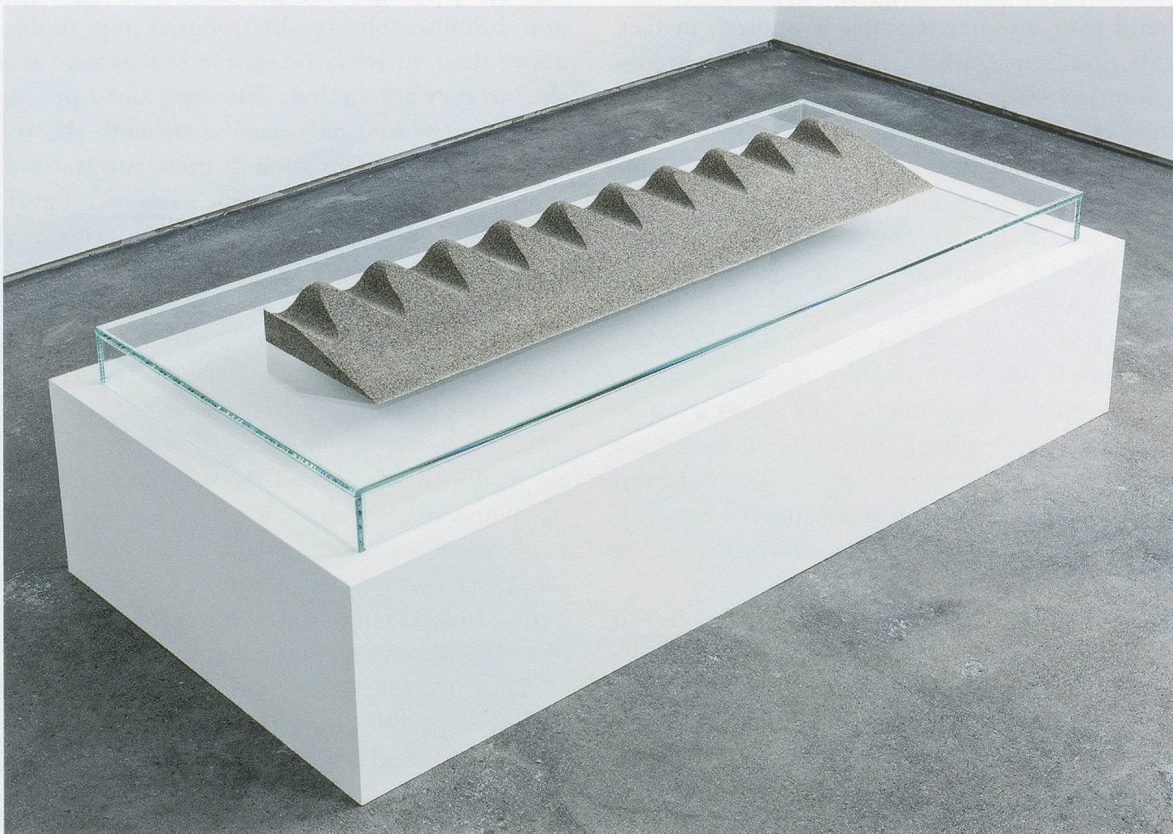
1) Pasteur first noted the phenomenon in his study on sodium ammonium ($\pm$)-tartrate in 1848. However, scholars trace the first incidence of his coinage to his lecture “Recherches sur la dissymétrie moléculaire des produits organiques naturels,” delivered at the Société chimique de Paris on January 20 and February 3, 1860.

2) In the words of Pierre Curie, who published his own work on the concept the same year as Kelvin, “C’est la dissymétrie qui crée le phénomène.” Pierre Curie, “Sur la symétrie dans les phénomènes physiques. Symétrie d’un champ électrique d’un champ magnétique,” *Journal de Physique* III (1894), p. 393.

3) Roger Caillois, *La Dissymétrie* (Paris: Gallimard, 1973). An earlier version of this text, delivered first on June 8, 1971, for Oxford University’s annual Zaharoff Lecture under the title “Balance and Dissymmetry in Nature and Art,” appeared in English in Diogenes. Roger Caillois and Mary Fradier, “Dynamics of Dissymmetry,” *Diogenes* 19 (1971), pp. 62–92.

4) The phrase belongs to Michel Serres, whose essay “L’Hermaphrodite” follows Balzac’s *Sarrasine* in the Flammarion edition. Serres, “L’Hermaphrodite” in Honoré de Balzac, *Sarrasine* (Paris: GF Flammarion, 1989), p. 92.

TAUBA AUERBACH, *SLICE/WAVE FULGURITE III.I*, 2013, sandbox sand, granite, glass, resin, opal, garnet;
stand: glass, spray-lacquered wooden plinth, $2\frac{3}{8} \times 42 \times 9\frac{3}{4}$ ” / *SCHEIBE/WELLEN FULGURIT III.I*,
Sandkastensand, Granit, Glas, Kunstharz, Opal, Granat; Sockel: Glas, sprühlackiertes Sperrholz, $6 \times 106,7 \times 24,8$ cm.
(PHOTO: VEGARD KLEVEN)





TAUBA AUERBACH, GNOMON / WAVE FULGURITE I.II, 2013, sandbox sand, garnet, shell, glass, resin; stand: glass, spray-lacquered wooden plinth, 26 x 11 x 2" / GNOMON / WELLEN FULGURIT I.II, Sandkastensand, Granat, Verkleidung, Glas, Kunstharz, Sockel: Glas, sprühlackierter Holzsockel, 66 x 27,9 x 5,1 cm. (PHOTO: VEGARD KLEVEN)

*Sind, als in zäher Verstrickung die Leiber der beiden vereinigt,
Zwei sie nicht mehr, eine Zwiegestalt doch, nicht Mädchen nicht Knabe
Weiter zu nennen, erscheinen so keines von beiden und beides.*
– Ovid, *Metamorphosen*, Viertes Buch

JOANNA FIDUCCIA

Schreckliche Dissymmetrie

ALL TRUE NO.1 (Alles wahr Nr.1, 2005) ist ein bescheidenes Buch, ein Leporello im Taschenformat, schmucklos bis auf das Klebeband, das die Seiten zusammenhält. Schlicht wie ein Lehrbuch oder ein Probedruck. Jede Seite trägt jeweils ein Wort und die nächste dessen Synonym, beginnend mit JA. Auf JA folgt ZUSTIMMUNG, auf ZUSTIMMUNG BEWILLIGUNG und so geht es durchs Wörterbuch, bis wir auf der letzten Seite anlangen, die unvermeidlicher- und absurderweise mit NEIN schliesst. Ein sauberer Stapel Wahrheiten ergibt einen Verstoss gegen die Gesetze der Logik.

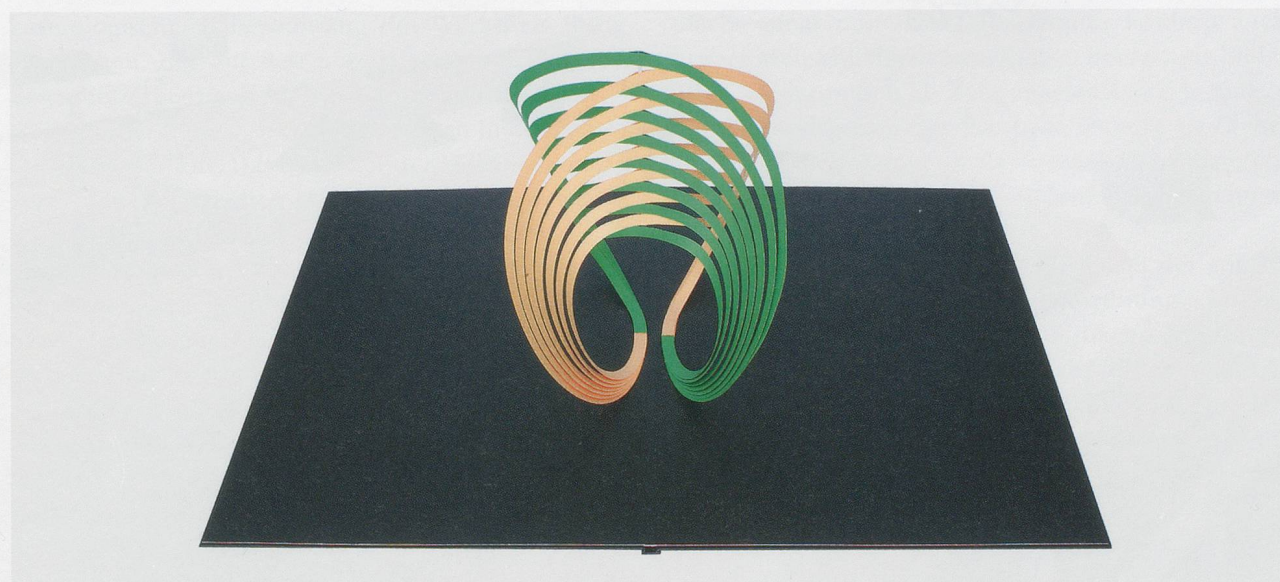
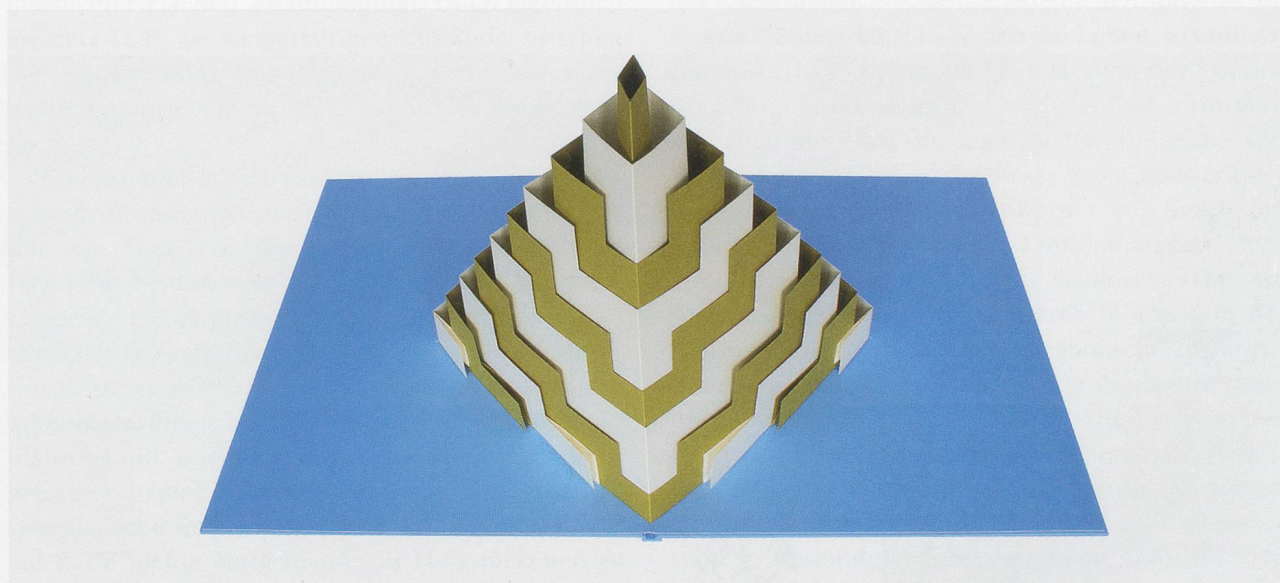
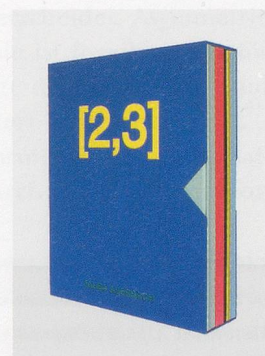
Tauba Auerbach hat es sich zur Aufgabe gemacht, Doppeldeutigkeiten aufzustöbern. Die Suche nach den Grenzen der Intelligibilität ist allen Alphabeten und Algorithmen eingeschrieben, die ihrer Praxis zugrunde liegen. Am souveränsten gelingt ihr dies jedoch nicht in den Gemälden, die bisher den Grossteil der kritischen Aufmerksamkeit auf sich ge-

zogen haben, sondern in den Büchern und Skulpturen. ALL TRUE NO.1 ist zugleich Prolegomenon und Summa, erster und letzter Beweis ihrer antinomistischen Kunst. Man könnte das Werk als Startschuss zu einer Kampagne werten, die das Ziel hat, Widersprüche bildlich darzustellen, anstatt sie aufzulösen. Der selbstsichere Schritt der ins Feld geschickten Skulpturen, Objekte und Bücher darf uns aber nicht über die Schwierigkeit der in Angriff genommenen Kampagne hinwegtäuschen. Auerbach versucht nichts weniger als Übungen der Unlösbarkeit.

Drei Jahre nach ALL TRUE NO.1 erschien 50/50 (2008): Schwarz-Weiss-Muster auf hundert Seiten. Die elementare, ja moralische Klarheit eines Buchs, das sich auf schwarz/weiss einschwört – wie auf wahr/falsch, ja/nein –, wird von seinem Inhalt hintergangen. Die Seiten entbreiten eine Reihe pulsierender Variationen über das Thema 50/50: winzige Pixelierungen, kräftige Sparren, grosse Tangrams, feine Hahnentrittmuster, alle exakt halb schwarz, halb weiss. Vorgeführt wird nicht die Erschöpfung eines Motivs, sondern dessen endlose Möglichkeiten. Auf

JOANNA FIDUCCIA ist Kritikerin und Historikerin und lebt und arbeitet in New York.

TAUBA AUERBACH, [2,3], 2011, paper, ink, binder's board, glue,
fabric, silk screen; closed, $20 \frac{3}{4} \times 16 \frac{1}{2} \times 4 \frac{1}{2}$ ", open, variable dimensions,
published by Printer Matter, Inc. and Tauba Auerbach / Papier, Tinte,
Buchbinderkarton, Klebstoff, Gewebe, Siebdruck, geschlossen,
52,7 x 41,9 x 11,4 cm, offen, Masse variabel. (PHOTO: CHELSEA DEKLOTZ)



TAUBA AUERBACH, "Ecstatic Alphabets / Heaps of Language,"
installation view, The Museum of Modern Art, New York, 2012 /
Ekstatische Alphabete/Sprachhaufen, Installationsansicht.
(MoMA, New York / PHOTO: THOMAS GRISCHKOWSKY)

Schwarz-Weiss beschränkte Bücher sind gewöhnlich mit Buchstaben gefüllt. 50/50 listet rein visuelle Synonyme. Gerade die Abwesenheit der Sprache hält die Spannung aufrecht. Es wird nie ausgesprochen, was die Gleichheit der Proportionen bedeutet: gerecht oder zweideutig, ausgeglichen oder schachmatt. Stumm und unermüdlich wie eine Maschine treibt 50/50 Auerbachs antidialektische Aufarbeitung der Gegensätze voran.

Was diese Maschine an Überraschungen vorenthält, findet sich reichlich in Auerbachs Büchern neu-



eren Datums. [2,3] (2011) versammelt sechs grossformatige Aufklappbücher in einem Schubert. Der Titel bezieht sich auf den mathematischen Ausdruck aller reellen Zahlen zwischen (einschliesslich) Zwei und Drei, die durch die unzähligen Zwischenstationen zwischen geschlossenem und offenem Buch verkörpert sind. Auf den aufgeschlagenen Seiten erheben sich luftige architektonische Konstruktionen aus kunstfertig zugeschnittenem Kartonpapier – eine ausziehbare Zikkurat oder eine Kugel, die sich wundersam aus einem Netz pfirsichfarbener und blassblauer Flächen zusammenfügt. Doch eigentlich evoziert [2,3] die vielgestaltigen Zustände zwischen der zweiten und dritten Dimension, von den unsichtbaren potenziellen bis zu den konkret realisierten Formen.

Eine ähnliche Verfremdungslust tritt uns in Auerbachs jüngsten Skulpturen entgegen, einer Serie mit dem Titel THE NEW AMBIDEXTROUS UNIVERSE (Das neue beidhändige Universum, 2013). Auerbach zeichnete freihändig eine Linie auf ein Tablet und vervielfältigte sie. Das entstandene Wellenmuster wurde in eine Wasserstrahlschneidemaschine programmiert, die es streifenweise aus einer Sperrholzplatte schnitt. Darauf fügte Auerbach die Holzstücke in umgekehrter Reihenfolge wieder zusammen. Diese systematische Entmündigung der Künstlerhand, der am Ende nichts übrig bleibt, als Holzstückchen zu sortieren, scheint sich über den kosmischen und kosmologischen Überschwang des Werktitels lustig zu machen, der auf den populärwissenschaftlichen Bestseller (1964) von Martin Gardner zurückgeht.

Die «Händigkeit» setzt sich indessen in der Struktur des Werks fort. Das Gestotter der Holzmarkierungen – der zerstückelten Maserknollen oder der chiffrierten Firmenstempel – illustriert das Formattribut der *Chiralität*. Ein Objekt ist chiral, wenn es nicht mit seinem Spiegelbild zur Deckung gebracht werden kann. Beispiele sind Schrauben, Schneckenhäuser oder die menschliche Hand (chiral leitet sich von griechisch *χείρ*, *cheir*, Hand, ab). Lord Kelvin taufte das Phänomen im Jahr 1894, doch das Auftreten der Händigkeit in der Natur wurde bereits Jahrzehnte zuvor im Labor Louis Pasteurs erstmals beschrieben¹⁾. Pasteur prägte den Begriff, der häufig als *Asymmetrie* übersetzt wird, sich jedoch in mehrfa-

cher Hinsicht von dieser unterscheidet. Asymmetrie geht der Symmetrie voraus, sie ist formlos, nebulös und inert. Dissymmetrie folgt der Symmetrie und bricht auf, was diese stabilisiert und verfestigt hat. Sie löst Veränderungen aus, bringt neue Eigenschaften hervor und fördert dadurch die Evolution von Organismen²⁾.

Als der französische Theoretiker Roger Caillois, der eine Zeit lang dem Surrealismus nahe stand, ein Jahrhundert später Pasteurs Idee aufgriff, hatte er jene revolutionäre Kraft im Sinn. Aus dem Urzustand der unendlichen Symmetrie (Kügelchen) oder Asymmetrie (Klumpchen) habe sich das Leben, so Caillois, durch die fortschreitende Eliminierung der Symmetrieachsen entwickelt³⁾. Die höchsten Lebensformen behielten nur eine, die Sagittalachse, die rechts von links scheidet. Doch sogar dieses letzte Bollwerk der Symmetrie im menschlichen Körper ist – durch den Vorzug der Rechts- über die Linkshändigkeit – von der Dissymmetrie gezeichnet. Caillois vertrat die Ansicht, dass dieser Vorzug durch Stimulation der linken, auf die Verarbeitung symbolischer Informationen spezialisierten Gehirnhälfte die Entwicklung unserer Gehirnsphären förderte. Diese Hypothese bereitet Caillois' letzten theoretischen Vorstoss vor: nämlich, dass die Rechtshändigkeit des Menschen sich in seinen Symbolen widerspiegelt. Die «Rechte» steht in Verbindung zum Gerechten, zum Rechten, zum Recht. Man könnte sagen, die Dissymmetrie mache nicht nur unser Menschsein, sondern auch unsere Menschlichkeit aus. Caillois begreift sie biologisch wie moralisch als Zeugungskraft, die sich aktiv der Zustandsgrösse der Entropie widersetzt. Er bezeichnete diese Dynamik als «inverse Entropie»: ein Naturprinzip, das dem ordnenden, ausgleichenden Impuls der Symmetrie entgegenwirkt.

Auf derselben Dynamik – Widerspiel der von zu Staub zu Staub verlaufenden Weltordnung – basiert eine neue Skulpturengruppe Auerbachs. Die Künstlerin erhielt im vergangenen Jahr die Einladung, eine Arbeit für Philip Johnsons Glass House in New Canaan, Connecticut, zu schaffen. Auf einem Glas-couchtisch von Mies van der Rohe hatte einst eine der spindeldürren schreitenden Figuren von Alberto Giacometti gestanden, die kurz vor dem Tod des Künstlers zur Reparatur nach Frankreich gesandt

TAUBA AUERBACH, "Tetrachromat," 2011,
installation view, Bergen Kunsthall, Norway /
Installationsansicht.
(PHOTO: VEGARD KLEVEN)

worden war und nie zurückkehrte. Für diesen Platz entwarf Auerbach GNOMON/WAVE FULGURITE I.I (Gnomon/Wellenfulgurit I.I, 2013). Das gewellte, schräg abgeschnittene und etwa 60 cm hohe Standobjekt besteht aus einer Sand-Harz-Mischung, die auf ein Stück industrieller Wandverkleidung gegossen wurde. Ein Gnomon ist der Schattenzeiger im Zentrum einer Sonnenuhr, der zur Zeitmessung dient. Auerbachs Skulptur ersetzt die Stasis von Giacomettis Figur durch Temporalität und rückt dadurch eine weitere Auswechslung in den Vordergrund: die Einschreibung der Entstehungszeit – das langsame Aushärten des Harzes oder der Blitzschlag, der Sedimente zu jenen glasartigen Konglomeraten verschmilzt, die man Fulgurit nennt – in die zyklische Zeit der Sonnenuhr. Der Sand wirft seinen Schatten auf seinen künftigen Zustand als Glas.

Auerbach hat auch für die Fulgurite, die nach dem Glass-House-Auftrag entstanden, Glaspodeste verwendet. Sand und Glas sind in diesen Werken nicht nur Endpunkte eines materiellen Prozesses, sondern vielmehr eine komplexe Koinzidenz von Gegensätzen: durchsichtig und undurchsichtig, fest und körnig, zählbar (Scheiben) und unzählbar (Körner). Auf und nicht unter der Vitrine stehend, scheinen sich die geschmeidigen Sandflossen mit unserer Bewegung um sie herum zu verändern. Sie verflachen und wölben sich und der Schatten einer Welle streift über die benachbarten Volumen. Die Überblendung dieser beiden Zustände verleiht den antinomistischen Manövern Auerbachs Form, verkörpert sie als Figur, die Unterschiede akkumuliert, statt sie aufzulösen, mehr Hermaphrodit denn Hybrid.

Das klassische Beispiel einer solchen Figur wurde zu Beginn des 17. Jahrhunderts ausgegraben. Der SCHLAFENDE HERMAPHRODIT bietet gleichfalls einen Körper dar, der von allen Seiten betrachtet werden will. Der Rundgang um die Figur trägt frei-

lich nicht dazu bei, die Geschlechter mit den Codes, die sie hervorgebracht haben, zur Deckung zu bringen. Im Gegenteil, er treibt sie weit darüber hinaus. Der Hermaphrodit ist ebenso wenig ein Mittelpunkt zwischen den Geschlechtern, wie ALL TRUE NO. 1 ein «Vielleicht» fixiert. Ein Begriffspaar wird in der Fülle seiner Spannungen zusammengeführt, ohne sie in einem formalen oder semantischen Ausgleich aufzuheben.

Der Hermaphrodit ist somit ein «revolutionärer» Körper: plastisch, als Figur, die nur durch ihre Umrandung erfasst werden kann, und politisch, als Figur, die «die Ausschliessung ausschliesst»⁴⁾. Die Transgression des Hermaphroditen entspringt seiner Verweigerung der Ablehnung, seinem Widerstand gegen die Ökonomie der Einschliessung/Ausschliessung und der Sichtbarkeit/Unsichtbarkeit, auf die Herr-

schaftssysteme aufbauen. Wie Bewegungen für die politische und soziale Integration wieder und wieder bewiesen haben, unterscheidet sich diese Position grundsätzlich von dem Argument, dass irgendein Segment gleichwertig mit der herrschenden Gruppe sei. Solche Kampagnen erreichen, selbst wenn sie erfolgreich sind, nicht mehr als die Wiederherstellung eines Gleichgewichts zwischen Gleich und Ungleich, das wiederum auf weiteren Ausschliessungen beruht. Echte Alternativen zu dieser Lösung erfordern Modelle und wahrscheinlich mehr noch – Übungen der Unlösbarkeit, wie sie Auerbach seit Jahren vorerzählt. Durch dissymmetrisches Denken könnten wir sogar etwas erreichen, was Caillois der Prädominanz der Rechtshänder zuschreibt: ein wenig mehr Menschlichkeit. Wenn wir dafür gegen ein oder zwei Gesetze der Logik verstossen, was soll's?

1) Pasteur erwähnte das Phänomen zum ersten Mal 1848 in seiner Untersuchung der Natrium-Ammonium-Salze der Wein- und Traubensäure. Historiker führen den Ursprung des Begriffs jedoch auf seinen Vortrag «Recherches sur la dissymétrie moléculaire des produits organiques naturels» vor der Société chimique de Paris am 20. Januar und 3. Februar 1860 zurück.

2) In den Worten von Pierre Curie, der im selben Jahr wie Kelvin seine eigene Schrift zu diesem Thema verfasste: «C'est la dissymétrie qui crée le phénomène». Pierre Curie, «Sur la symétrie dans les phénomènes physiques. Symétrie d'un champ électrique d'un champ magnétique», in: III (1894), S. 393.

3) Roger Caillois, Gallimard, Paris 1973. Eine frühere Version des Texts, unter dem Titel «Balance and Dissymmetry in Nature and Art» am 8. Juni 1971 im Rahmen der jährlichen Zaharoff Lecture an der Oxford University vorgetragen, erschien in englischer Sprache in: Roger Caillois und Mary Fradler, «Dynamics of Dissymmetry», 19 (1971), S. 62–92.

4) Der Ausdruck stammt von Michel Serres, dessen Essay «L'Hermaphrodite» in der Flammarion-Ausgabe von dem Text Balzac folgt. Michel Serres, «L'Hermaphrodite», in: Honoré de Balzac, Flammarion, Paris 1989, S. 92.



TAUBA AUERBACH, *THE WHOLE ALPHABET, FROM THE CENTER OUT*, DIGITAL, V, 2006,
gouache, pencil on paper, mounted to wood panel, 30 x 22" / *DAS GANZE ALPHABET, VOM ZENTRUM AUS*, DIGITAL, V,
Gouache, Bleistift auf Papier, montiert auf Holztafel, 76,2 x 55,9 cm.
(PHOTO: ADAM REICH)

 DAVID REINFURT

When X Is Not X

Q: When is X not X?

A: When it's H.

HA HA! The joke makes no sense. It's likely not even a joke but maybe more of an ontological riddle, perhaps a fragment of an algebraic proof, or anyway, just a string of letters arranged with occasional spaces and punctuation to resemble English. Maybe it's better to try again, adding a little bit of detailing to the type, and rewrite it like this:

Q: When is *X* not *X*?

A: When it's *H*.

This helps us to read it as a typographic puzzle that can be compressed into one compact, complex question: When is an *X* an *H*?

The line that divides the uppercase letters *X* and *H* is surprisingly fuzzy. It relies on the cognitive-social processing that allows us to read the difference between these two characters, a complicated machinery reliant as much on culture, context, and time as

on geometry. What exactly distinguishes an *H* from an *X*? How straight must the sidebars remain? How finely articulated is the crossbar? Why not extend the point when the two diagonals of the *X* meet just a bit more? Do it, and you'll find yourself with a letter you didn't mean to write. This transition point is entirely negotiable, varying by letter, typeface, and context.

Since 2006, Tauba Auerbach has been making her own typefaces of uppercase letters and exploring the spaces between them. The first was FIG FONT (2006), a sans serif type digitally manufactured from a limited vocabulary of curves and straights. The way her kit of parts bolts together to form any particular letter is idiosyncratic. There is, however, a fuzzy logic that is easy enough to see, but considerably more difficult to describe. Look at two particular glyphs from FIG FONT:

H X

You'll likely recognize these as the letters appearing in the riddle at the start of this text. It is also clear

DAVID REINFURT is a graphic designer and writer based in New York. In 2006, he co-founded Dexter Sinister, a just-in-time workshop and occasional bookstore located on the Lower East Side.

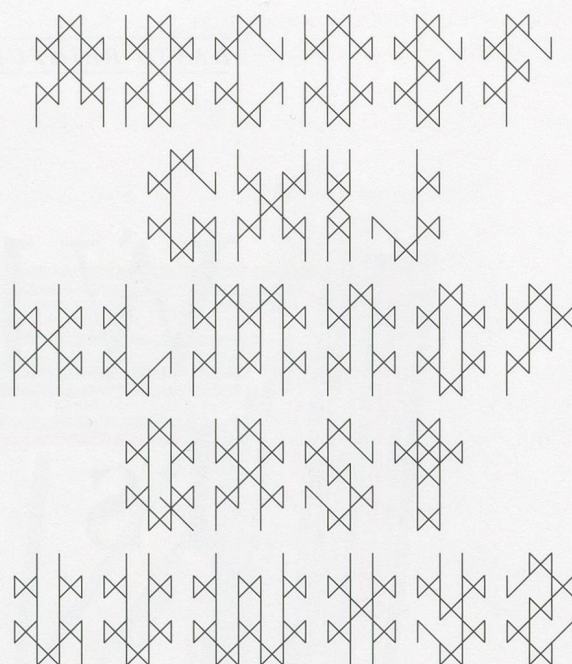
which letter is which, but give the slightest tilt to the top half of the *H*'s uprights, and you have an *X*. Let's try a few more:

Ĉ Ċ Ħ Ġ Ů

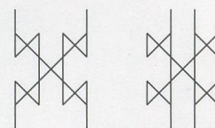
Now where are we? This is considerably less familiar alphabetic terrain, although it becomes much easier to read if you see the entire font:

Ā Ḃ Ċ Ď Ē Ĕ
 Ğ Ĥ Ĩ Ĵ
 Ħ Ĺ Ṃ Ṇ Ṑ Ṕ
 Ṛ Ṛ Ṛ Ṛ Ṛ
 Ů Ṛ Ṛ Ṛ Ṛ Ṛ

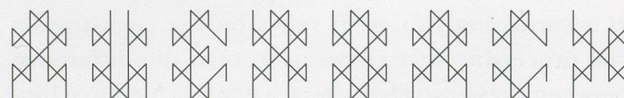
Auerbach recently collected some of the alphabets she has made over the last seven years in *FONT PORTFOLIO* (2013), a collection of twelve 24×36-inch, one-color, two-sided prints produced in an unlimited edition by Diagonal Press, a small publishing project started by the artist last year. Each print in the portfolio features every letter in one font, like the specimen sheets used for the past three hundred years to demonstrate and sell type designs. The specimen for *UP DIED FONT* (2010) looks like this:



Auerbach recently pointed to the acute problem of distinguishing the *X* from the *H* in this font:



Originally, the two letters were inversed. A minor crisis arrived, however, when she was setting the last letter of her last name; in this font, it looked more familiar as AUERBACX. She ended up swapping the two glyphs, and her name could then be spelled correctly:



Letters work like this. Eric Gill, a British type designer, made that clear in *"An Essay on Typography"* (1931). He wrote, "The mind is the arbiter in letterforms, not the tool or the material." Although a

committed stone carver and metal-type designer, Gill realized that the shape of a letter is constructed not by a chisel, a pen, or a computer program but rather, by our brain. Any one letter is reliant on the mind's ability to see it as that letter, and not another. Convention and consensus are fundamental to our ability to read. If we did not all agree that the letterforms of this particular font (used to set my text right now) correspond to the same alphabetic addresses, then our communication would stop. This breakdown in the ur-technology of the alphabet would be total—when *A* stops being *A*, there is nothing left to say.

Cognitive scientist Douglas R. Hofstadter might agree. For Hofstadter, the essence of human intelligence exists not in the brute-force association of facts with facts but rather in our unique capacity to make analogies and discern fluid categories. The alphabet and its letterforms provide him with useful raw material to explore these ideas. In an article from 1982, Hofstadter ponders the porous border between a lowercase *h* and a lowercase *k*. He offers this diagram:

help help help
 help help help
 help help help help

It's not so easy to identify which words above mark a plea for assistance and which identify an aquatic plant. Context would surely help, but the more salient question is exactly when does the glyph change from *h* to *k*? What is the inflection point at which the letter flips from one to the other? It changes in different settings. Stare at this mark now:

k

At first glance we see the letter *k*. But look again, look longer—with very little mental effort, the mark flips and we see it as an *h*. A little while longer, or the slight suggestion of context, and the glyph reverts: We see it again as a *k*. According to Hofstadter,

recognizing and categorizing are central to human perception and intelligence. He argues that because artificial intelligence cannot comprehend this layer of analogy—the *as*—the design of fonts can never be fully mechanized.

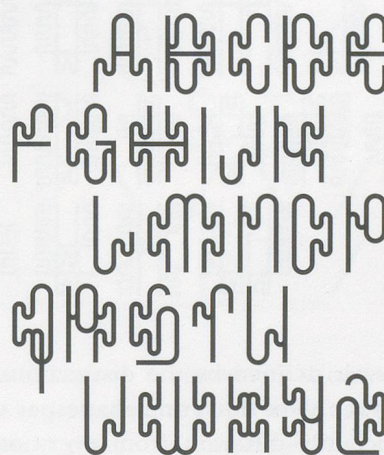
The space between *h* and *k* may be infrathin, but the alphabet as a whole only exists because of these distinctions. An *A* is an *A* because it is not an *N* or a *J*, and so on. Although not just any mark would qualify as an *A*, the range of what constitutes an *A* is extraordinarily elastic. If the context of a whole font is given, then any one of its drawings need not look exactly like what we think of as a particular letter. When taken on a letter-by-letter basis, any of Auerbach's fonts provides a good test case. For example: Is this squiggle a letter, and if so, which one is it?



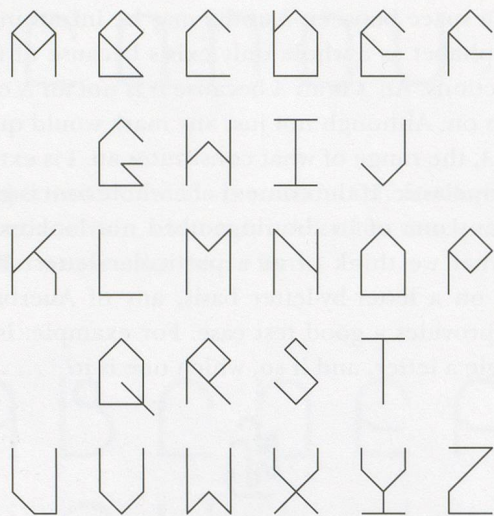
It could help to give a bit of context by using it to spell a word, like so:



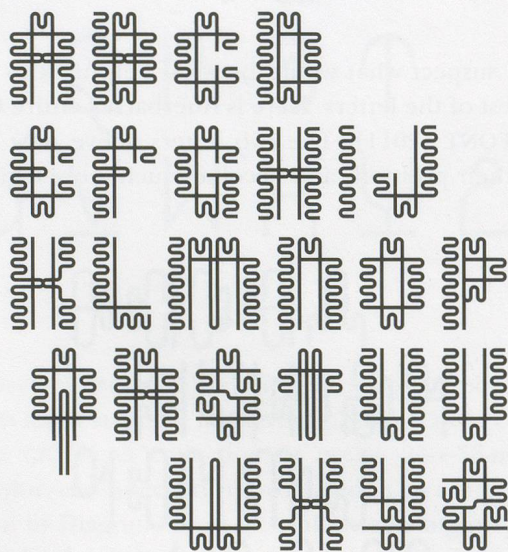
But I suspect what would be most helpful is to give the rest of the letters. Here is Auerbach's entire CAC-TUS FONT (2011). The two letters above now ease into their positions and become much more legible:



You could try a similar exercise with POMEGRANATE FONT (2007)—but mind the *H* and the *W* as well, or for that matter, the *U* and the *V*:



Or consider the elusive allusions of WIGGLE FONT (2010):

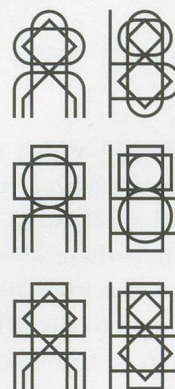


An alphabet is defined by the distinctions between its letters: twenty-six slots, one shape per slot, each shape sufficiently different from every other. The

letterforms don't mean anything beyond themselves. They are one level closer to root than symbols—whereas symbols make a correspondence between a shape and its meaning, letters forge a connection between a particular form and its position within an ordered system. The system, through rules of combination and convention, assembles the capacity to convey language. The alphabet is a sophisticated technology. At its core, however, it is simply a set of differences, rendered in a particular style to produce a visually coherent font.

Every font is dependent on a meta-system that wraps it and confers its validity. Each character must be adequately distinct from the others in the same font; and any one font's set of glyphs must be sufficiently unlike those of any other font. Still, each must look enough like the instances of the same within other fonts. If the alphabet is a set of differences, then fonts are sets of sets of differences. This logical layer cake can be sliced yet a bit finer.

Take a close look at the first two letters from three related typefaces by Auerbach. From top to bottom, these are THREE WIRE FONT RSR, THREE WIRE FONT SRS, and THREE WIRE FONT SSS (S stands for "square," and R for "round"):



You'll notice a distinct correspondence in both the logic and the forms of the letters. The *As* are all more alike than different, and same with the *Bs*. And yet the *A* and *B* in each are also clearly related, and each pair is different enough from the others to register as a distinct font. Together these relatives constitute a font family: They share a common typographic gene

pool defined by an internal design logic as well as shared formal tics. Each individual has a distinct personality, but together they are unmistakably related. Auerbach's THREE WIRE FONT family is her most involved, and most potent, exercise in type design yet. Its complex array of similarities and differences reveals something fundamental: Designing any one font is a many-dimensional puzzle, worked out in the process of making it. Local decisions are taken, measured against global considerations, and adjusted as required.

At a recent visit to Auerbach's studio, the artist shared a few of the ring puzzles she has lately been enjoying. A series of metal circles assembled on a larger ring must be manipulated, moved, and rearranged in order to set one of the rings free from the rest. It seems a useful analogue to the font design process. In the puzzle, moving one ring affects every other ring, and separating one ring from the others requires a sequence of moves both around the ring in question as well as in concert with all of the others.



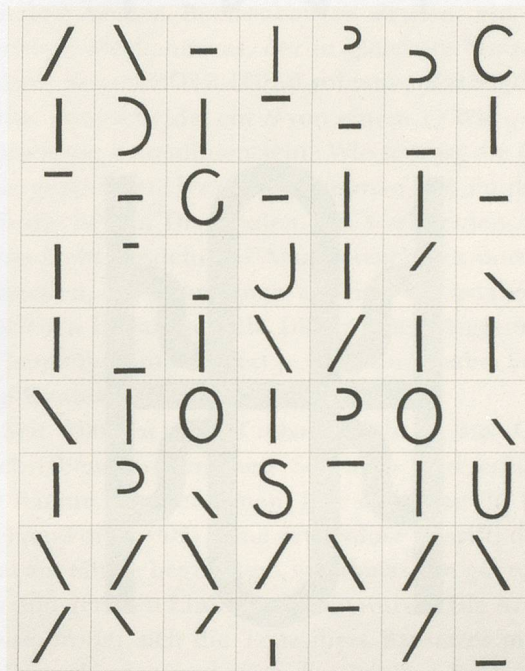
The Phoenix Ring Puzzle (above) is a complex combination of a Ladder Ring puzzle and a Mandarin-Duck Ring puzzle. The object is to remove the handle. The Dragonfly Ring Puzzle (right) is another Ladder Ring puzzle, similar to the Longevity Ring Puzzle shown opposite.

From / Aus *Puzzles Old and New: How to Make and Solve Them*, 1988
(Used with permission, The University of Washington Press)

Professional type designers start with the shape of one letter—often, the lowercase *h*. The design decisions for this letter then suggest the shapes of the others. Type designer Matthew Carter has explained

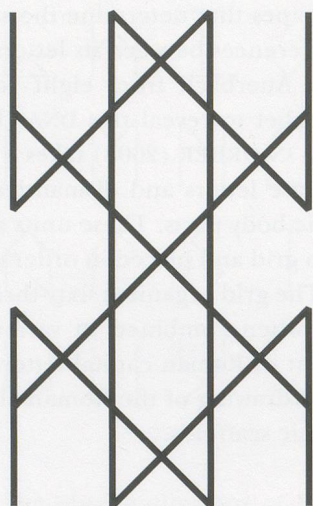
in conversation that once you know the shape of the lowercase *h*, then you also know a lot about what the lowercase *n* will look like, and from there, the *u*, the *p*, the *q*, and so on. Designing a typeface is a compound activity where decisions for each letter have formal consequences for the rest of the alphabet. Type designers often speak of discovering a type's specific DNA in the design process, encoded in the constituent shapes that determine the similarities as well as the differences between its letters.

A work by Auerbach from eight years ago undoes the alphabet to reveal this DNA. The painting *COMPONENTS IN ORDER* (2008) takes a set of simply drawn uppercase letters and dismantles each to reveal its graphic body parts. These units are then subordinated to a grid and placed in order of alphabetic appearance. The grid organizes sixty-three individual parts, which, when combined in various positions, define this font of Roman capital letters. The result is an exploded drawing of the Roman alphabet's underlying graphic scaffolds.

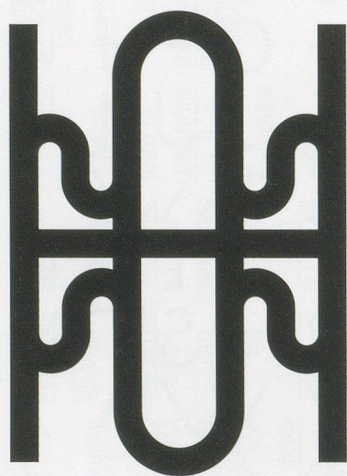


TAUBA AUERBACH, *COMPONENTS, IN ORDER*, 2005,
ink on paper, 18 1/2 x 14 1/2" / BESTANDTEILE,
IN REIHENFOLGE, Tinte auf Papier, 47 x 36,8 cm.

The work yields fresh insight into the mechanics of the alphabet. It looks almost readable, although its message is squarely beyond our horizons. Featured on the front side of Auerbach's FONT PORTFOLIO sheets is a singular, alien glyph that she also describes as DNA. It's presented in the center, large, all by itself. For UP DIED FONT, it looks like this:



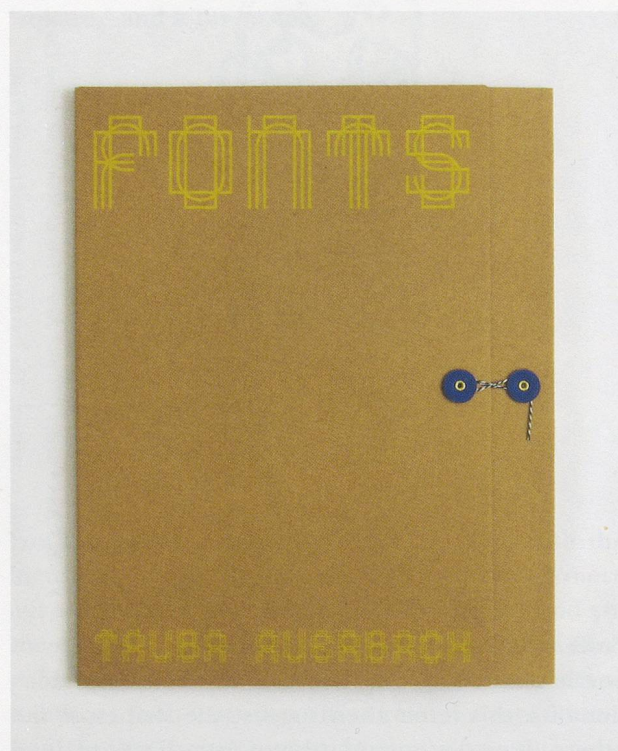
And here is the one for CACTUS FONT:



As with COMPONENTS IN ORDER (2008), this compound mark contains all of the modular bits of a typeface, but instead of being assembled in a grid and listed in order, here they are piled one on top

of the other and shown at once. Each matrix is an accounting of the design of a particular font, embedding the graphic decisions that link one letter to another as well as distinguish each from the rest. The result is condensed, compressed, and rendered into one highly potent dose—a capsule that encodes how the alphabet works.

TAUBA AUERBACH, FONT PORTFOLIO, 2006-ongoing,
screen print on paper, 14 prints, printed recto and verso, string and
button closure, 24 1/2 x 19 1/2 x 3/4", printed by Diagonal Press /
Siebdruck auf Papier, 14 Drucke, Vorder- und Rückseite, Faden- und
Knopfverschluss, 62,2 x 49,9 x 1,9 cm.



Wenn X nicht X ist

DAVID REINFURT

Frage: Wann ist X nicht X?

Antwort: Wenn es H ist.

Haha! Der Witz ergibt keinen Sinn. Es ist wahrscheinlich nicht einmal ein Witz, sondern eher eine Art ontologisches Rätsel, vielleicht Teil eines algebraischen Beweises oder, wie auch immer, einfach nur eine Buchstabenfolge mit hier und da eingestreuten Leer- und Satzzeichen, damit es nach Deutsch aussieht. Vielleicht ist es besser, wenn wir es noch einmal versuchen und es – typographisch etwas aufgemotzt – so schreiben:

Frage: Wann ist X nicht X?

Antwort: Wenn es *H* ist.

Jetzt verstehen wir es als ein typographisches Rätsel, das in eine einzige kompakte, komplexe Frage komprimiert werden kann: Wann ist ein X ein *H*?

Die Linie, die X von *H* trennt, ist überraschend unscharf. Sie ist auf die kognitiv-soziale Verarbeitung angewiesen, die es uns erlaubt, den Unterschied

zwischen beiden Buchstaben zu deuten, ein komplizierter Mechanismus, der in gleichem Masse von Kultur, Kontext, Zeit und Geometrie abhängt. Was genau unterscheidet ein *H* von einem X? Wie gerade müssen die Seitenlinien sein? Wie fein ist die Querlinie gezeichnet? Weshalb sollte man den Punkt, wo sich die beiden Diagonalen des X schneiden, nicht etwas mehr ausdehnen? Man versuche es und wird feststellen, dass man einen anderen Buchstaben geschrieben hat als gewollt. Dieser Umschlagpunkt ist verhandelbar und variiert je nach Buchstabe, Schrift und Kontext.

Seit 2006 schafft Tauba Auerbach aus Grossbuchstaben ihre eigenen Schriften und erkundet die Räume zwischen ihnen. Ihre erste war FIG FONT (Feigen-Font, 2006), eine serifenlose Schrift, die digital aus einem begrenzten Vokabular von gekrümmten und geraden Linien gefertigt wurde. Die Art und Weise, in der sich die Teile ihres Bausatzes miteinander verbinden und einen bestimmten Buchstaben bilden, ist eigenwillig; es gibt jedoch eine verschwommene Logik, die an sich durchaus nachvollziehbar, aber keineswegs so einfach zu beschreiben ist. Sehen wir uns zwei Glyphen des FIG FONT an:

DAVID REINFURT ist Graphiker und Autor und lebt in New York. Im Jahr 2006 gründete er zusammen mit Stuart Bailly Dexter Sinister einen «Just-in-Time-Workshop und gelegentlichen Buchladen» in Manhattan's Lower East Side.

H X

Sie werden in ihnen wahrscheinlich die Buchstaben erkennen, die im Rätsel zu Beginn dieses Textes auftauchten. Ebenso klar ist, um welche Buchstaben es sich jeweils handelt. Würde man die oberen Hälften der Senkrechten des *H* nur ganz leicht kippen, so hätte man ein *X*. Versuchen wir einige weitere Buchstaben:

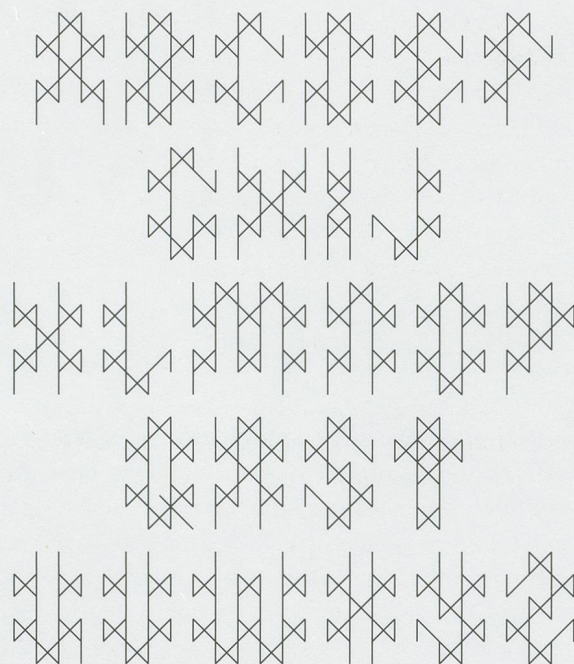
C D H O U

Wo sind wir jetzt? Dies ist weit weniger vertrautes alphabetisches Terrain, obwohl es wesentlich leichter wird, es zu lesen, wenn man die gesamte Schrift sieht:

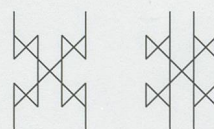
A B C D E F
G H I J
K L M N O P
Q R S T
U V W X Y Z

Auerbach hat vor Kurzem einige der Alphabete, die sie über die vergangenen sieben Jahre hinweg gestaltet hat, in einem FONT PORTFOLIO (Schrift-Mappe, 2013) zusammengefasst, einer Sammlung von zwölf ca. 60 × 90 cm grossen, zweiseitigen Drucken, die von

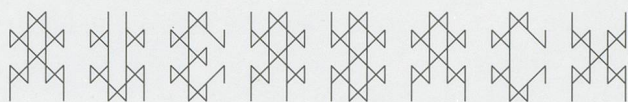
der Diagonal Press, einem kleinen, von der Künstlerin im letzten Jahr gegründeten Verlagsprojekt, in unlimitierter Auflage hergestellt wurden. Die Drucke in der Mappe zeigen jeweils alle Buchstaben verschiedener Schriftarten, wie die Musterbögen, die seit dreihundert Jahren zu Präsentation und Verkauf von Schrift-Entwürfen verwendet werden. Das Muster für UP DIED FONT sieht so aus:



Auerbach hat jüngst auf das akute Problem hingewiesen, wie bei diesem Schrifttyp das *X* vom *H* zu unterscheiden sei:



Ursprünglich waren die beiden Buchstaben umgekehrt. Es kam jedoch zu einer kleinen Krise, als sie den letzten Buchstaben ihres Nachnamens setzte; bei dieser Schrift las sich der Name eher wie AUERBACX. Sie vertauschte schliesslich die beiden Glyphen und ihr Name konnte daraufhin richtig ausgeschrieben werden:



So funktionieren Buchstaben eben. Eric Gill, ein britischer Schriftgestalter, hat das in seinem *Essay on Typography* aus dem Jahr 1931 so erklärt: «Der Geist ist der Richter über Schrifttypen, nicht das Werkzeug oder Material.» Obwohl er ein engagierter Steinhauer und Gestalter von Metalllettern war, erkannte Gill, dass die Form eines Buchstaben nicht durch einen Meissel, einen Schreibstift oder ein Computerprogramm gestaltet wird, sondern durch unser Gehirn. Jeder Buchstabe ist darauf angewiesen, dass der Geist in ihm ebenen Buchstaben und keinen anderen sehen kann. Konvention und Konsens sind grundlegend für unsere Lesefähigkeit. Wenn wir uns alle nicht einig wären, dass die Schrifttypen dieser spezifischen Schriftart, die zum Setzen meines Textes hier und jetzt verwendet wurden, den gleichen alphabetischen Stellen entsprechen, so würde unsere Kommunikation aufhören. Ein solcher Kollaps der Urtechnologie des Alphabets wäre total: Wenn A aufhört, A zu sein, dann bleibt nichts mehr zu sagen.

Der Kognitionswissenschaftler Douglas R. Hofstadter könnte dem zustimmen. Nach Ansicht Hofstadters besteht das Wesen der menschlichen Intelligenz nicht in der Holzhammerassoziation von Fakten mit Fakten, sondern vielmehr in der nur dem Menschen eigenen Fähigkeit, Analogien zu bilden und fließende Kategorien zu erkennen. Das Alphabet und seine Schrifttypen bieten nützliches Rohmaterial für eine Untersuchung dieser Ideen. In einem 1982 veröffentlichten Artikel reflektiert Hofstadter über die durchlässige Grenze zwischen einem kleingeschriebenen h und einem kleingeschriebenen k. Er zeigt diese Skizze:

kelp kelp kelp
kelp kelp kelp
kelp kelp kelp kelp

Es lässt sich nicht ohne Weiteres bestimmen, welche der oben gezeigten Wörter einen Hilfeappell und welche eine Wasserpflanze bezeichnen. Ein Kontext wäre sicherlich hilfreich, doch die wichtigere Frage ist, wann genau sich das Zeichen von h in k wandelt? Wo ist der Wendepunkt, an dem der Buchstabe kippt? Er verwandelt sich in verschiedene Konfigurationen. Starren wir jetzt auf dieses Zeichen:



Zunächst erkennen wir den Buchstaben k. Sehen wir ihn uns nun aber ein zweites Mal an und länger: Ohne besondere geistige Anstrengung kippt das Zeichen und wir sehen darin jetzt ein h. Bei etwas längerem Hinsehen – oder der geringsten Andeutung eines Kontextes – verwandelt sich die Glyphe wieder zurück und wir sehen darin wieder ein k. Nach Aufassung Hofstadters sind Erkennen und Einordnen das Wesen der Wahrnehmung und der Intelligenz. Er argumentiert, dass künstliche Intelligenz diese Ebene der Analogie – jenes «als» – nicht nachvollziehen kann und deshalb sei es nicht möglich, das Design von Schriften zu mechanisieren.

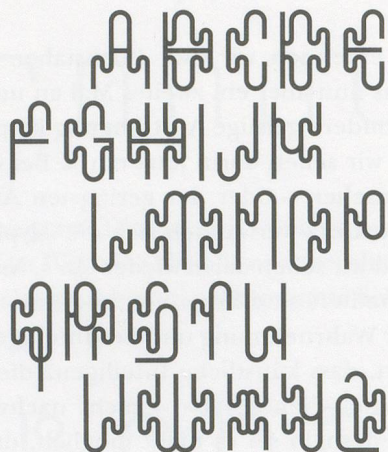
Der Raum zwischen h und k mag ultradünn sein, das Alphabet als Ganzes existiert aber nur aufgrund dieser Unterschiede. Ein A ist ein A, weil es kein N oder J ist, und so weiter. Auch wenn nicht jedes Zeichen als A durchgehen könnte, ist die Bandbreite dessen, was ein A darstellt, äusserst dehnbar. Liegt der Kontext einer kompletten Schriftart vor, so brauchen die jeweiligen Zeichen nicht genauso auszusehen, wie wir uns einen bestimmten Buchstaben vorstellen. Auf der Ebene einzelner Buchstaben bieten die verschiedenen Schriftarten von Auerbach jeweils einen guten Testfall. Zum Beispiel: Ist dieser Schnörkel ein Buchstabe und wenn ja, welcher?



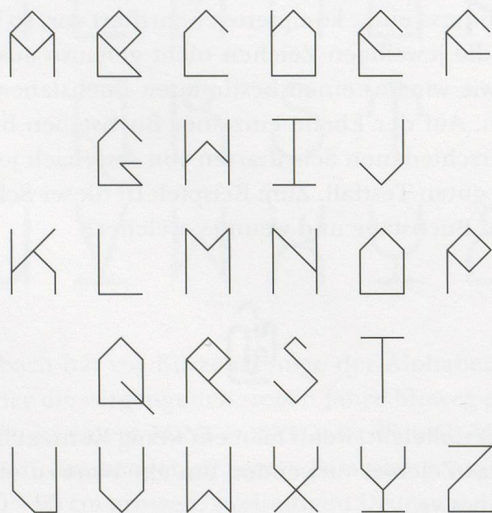
Es hilft vielleicht, wenn man ein wenig Kontext bietet und das Zeichen verwendet, um ein Wort zu schreiben, etwa «so»:



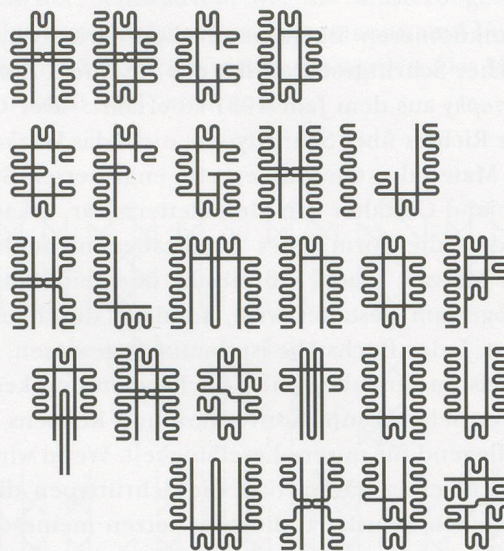
Ich vermute aber, dass es am hilfreichsten ist, wenn man die übrigen Buchstaben zeigt. Hier ist Auerbachs kompletter CACTUS FONT (Kaktus-Font, 2011). Die beiden obigen Buchstaben nehmen jetzt ihre jeweilige Position ein und werden sogleich besser lesbar:



Man könnte eine ähnliche Übung mit dem POMEGRANATE FONT (Granatapfel-Font, 2007) versuchen; dabei sollte man aber auf das *H* und das *W* achten und, wenn wir schon dabei sind, auch auf das *U* und das *V*:



Oder man betrachte die schwer zu definierenden Bedeutungen des WIGGLE FONT (Linien-Font aus dem Jahr 2010):

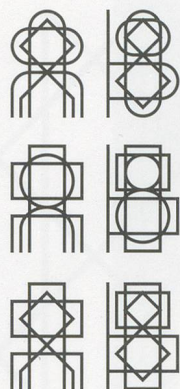


Ein Alphabet wird durch die Unterschiede zwischen seinen Buchstaben definiert: sechsundzwanzig Positionen, je eine Form per Position und jede Form hinreichend verschieden von allen anderen. Die Schrifttypen bedeuten oder repräsentieren nichts ausser sich selbst. Sie sind grundsätzlicher als Symbole: Während Symbole eine Korrespondenz zwischen einer Form und ihrer Bedeutung herstellen, schaffen Buchstaben eine Verbindung zwischen einer bestimmten Form und ihrer Stellung innerhalb eines geordneten Systems. Das System erzeugt durch Kombinationsregeln und Konvention die Fähigkeit, Sprache zu vermitteln. Das Alphabet ist eine hoch entwickelte Technologie, doch im Kern handelt es sich schlicht um eine Reihe von Unterschieden, die in einem bestimmten Stil wiedergegeben werden, damit sich eine einheitlich wirkende Schriftart ergibt.

Jede Schrift hängt von einem Metasystem ab, das sie umgibt und ihr Gültigkeit verleiht. Jeder Buchstabe muss den anderen ausreichend unähnlich sein, und jeder Schriftsatz muss sich hinlänglich von den anderen unterscheiden. Dennoch muss eine Schrift mit anderen Ähnlichkeiten teilen. Wenn das Alphabet ein Satz von Ähnlichkeiten ist, dann sind Schrif-

ten Sätze von Sätzen von Ähnlichkeiten. Wir wollen diesen Kuchen aus logischen Schichten noch etwas dünner schneiden.

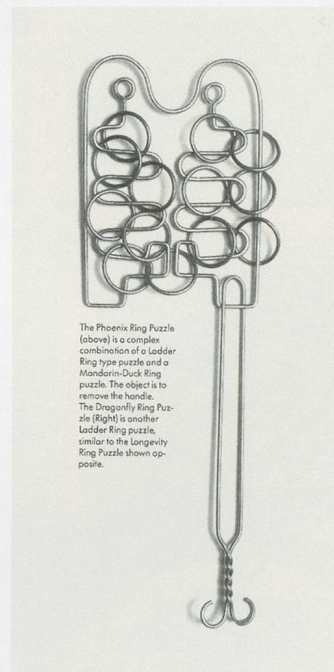
Betrachten wir die beiden ersten Buchstaben von drei miteinander verwandten Auerbach-Schriften. Von oben nach unten sind dies THREE WIRE FONT RSR (Drei-Draht-Font), THREE WIRE FONT SRS und THREE WIRE FONT SSS (S steht für rechteckig und R für rund):



Unverkennbar ist die Übereinstimmung sowohl in der Logik wie der Form der Buchstaben. Die As haben Ähnlichkeiten als Unterschiede gemein, das gilt auch für die Bs. Dennoch sind die As und Bs jeder Schrift miteinander verwandt und sind klar von denen der anderen Schrift unterschieden. Zusammen bilden diese verwandten Schriften eine Familie: Sie haben einen gemeinsamen typographischen Genpool, der sowohl durch die inhärente Gestaltungslogik wie auch gemeinsame Ticks definiert ist. Jedes Individuum hat eine eindeutige Persönlichkeit, trotzdem sind sie zweifellos miteinander verwandt. Auerbachs THREE WIRE FONT-Familie ist ihre bis anhin aufwendigste und fähigste Gestaltung im Schriftendesign. Das komplexe Zusammenspiel von Ähnlichkeiten und Differenzen macht etwas Fundamentales deutlich: Die Gestaltung eines Fonts gleicht einem mehrdimensionalen Puzzle, das bei der Arbeit entsteht. Lokale Entscheidungen werden getroffen und gegen globale abgewogen und entsprechend angepasst.

Bei einem kürzlichen Besuch in Auerbachs Atelier zeigte mir die Künstlerin einige der Ring-Vexiere, die ihr in letzter Zeit Spass bereitet haben. Eine

Reihe von Metallringen, die an einem größeren Ring montiert sind, müssen manipuliert, hin und her geschoben und neu angeordnet werden, um einen der Ringe von den übrigen zu lösen. Dies erscheint wie eine nützliche Analogie zur Arbeit der Schriftgestaltung. Beim Puzzle hat das Verschieben eines Rings Auswirkungen auf alle übrigen, und um einen Ring von den anderen zu trennen, bedarf es einer bestimmten Abfolge von Bewegungen um den betreffenden Ring selbst wie in Verbindung mit allen übrigen.

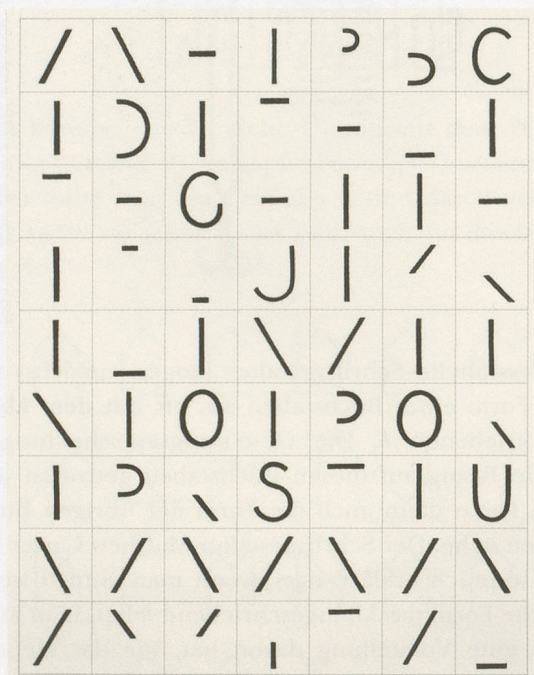


From / Aus Puzzles Old and New: How to Make and Solve Them, 1988
(Used with permission, The University of Washington Press)

Professionelle Schriftgestalter fangen zunächst mit der Form eines Buchstaben an, oft mit dem kleingeschriebenen *h*. Die Gestaltungsentscheidungen, die in Bezug auf diesen Buchstaben getroffen werden, legen dann auch die Form der übrigen Buchstaben nahe. Der Schriftgestalter Matthew Carter hat im Gespräch erklärt, dass, wenn man einmal weiss, welche Form das kleingeschriebene *h* hat, man auch eine gute Vorstellung davon hat, wie das kleingeschriebene *n* aussehen wird, und dann von dort auch das *u*, das *p*, das *q* und so weiter. Das Gestalten einer Schriftart ist eine «modulare» Tätigkeit, bei der Entscheidungen in Bezug auf einen Buchstaben formale Folgen für das übrige Alphabet haben. Schriftge-

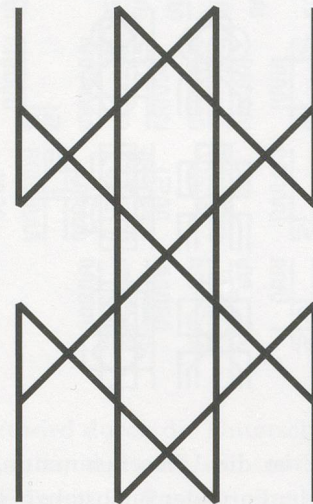
stalter sprechen häufig davon, wie sie beim Gestaltungsvorgang die spezifische DNA einer Schriftart herauszufinden versuchen, die, in den einzelnen Komponenten verschlüsselt, sowohl die Ähnlichkeiten wie die Unterschiede zwischen deren Buchstaben bestimmen.

Ein vor acht Jahren entstandenes Werk Auerbachs öffnet das Alphabet, um seine DNA freizulegen. Das Gemälde *COMPONENTS IN ORDER* (Komponenten in Reihenfolge, 2008) nimmt eine Reihe einfach gezeichneter Versalien und demontiert diese, um ihre graphischen Körperteile zum Vorschein zu bringen. Die einzelnen Komponenten werden daraufhin einem Gitter untergeordnet in der Reihenfolge, in der sie im Alphabet erscheinen. Das Gitter gruppiert dreiundsechzig einzelne Elemente, die, in verschiedenen Stellungen angeordnet, den Schrifttyp dieser lateinischen Grossbuchstaben definieren. Das Ergebnis ist eine Explosionszeichnung der dem lateinischen Alphabet zugrundeliegenden Gerüste.

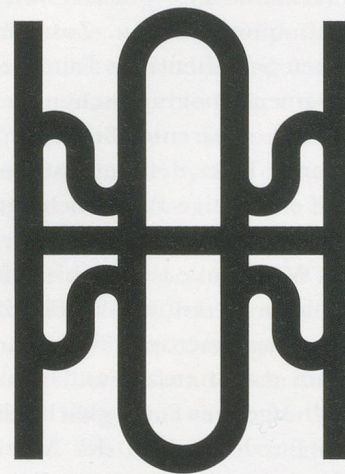


TAUBA AUERBACH, *COMPONENTS, IN ORDER*, 2005,
ink on paper, 18 1/2 x 14 1/2" / BESTANDTEILE,
IN REIHENFOLGE, Tinte auf Papier, 47 x 36,8 cm.

Das Werk bietet neue Einsichten in die Funktionsweise des Alphabets. Es sieht beinahe leserlich aus, obwohl seine Botschaft vollends jenseits unserer Horizonte angesiedelt ist. Auf der Frontseite der Musterbögen von Auerbachs *Font Portfolio* ist eine einzelne, fremdartige Glyphe zu sehen, die die Künstlerin ebenfalls als DNA bezeichnet. Das Zeichen ist in der Mitte dargestellt, gross und für sich allein. Für *UP DIED FONT* sieht es so aus:



Und hier ist dasjenige für *CACTUS FONT*:



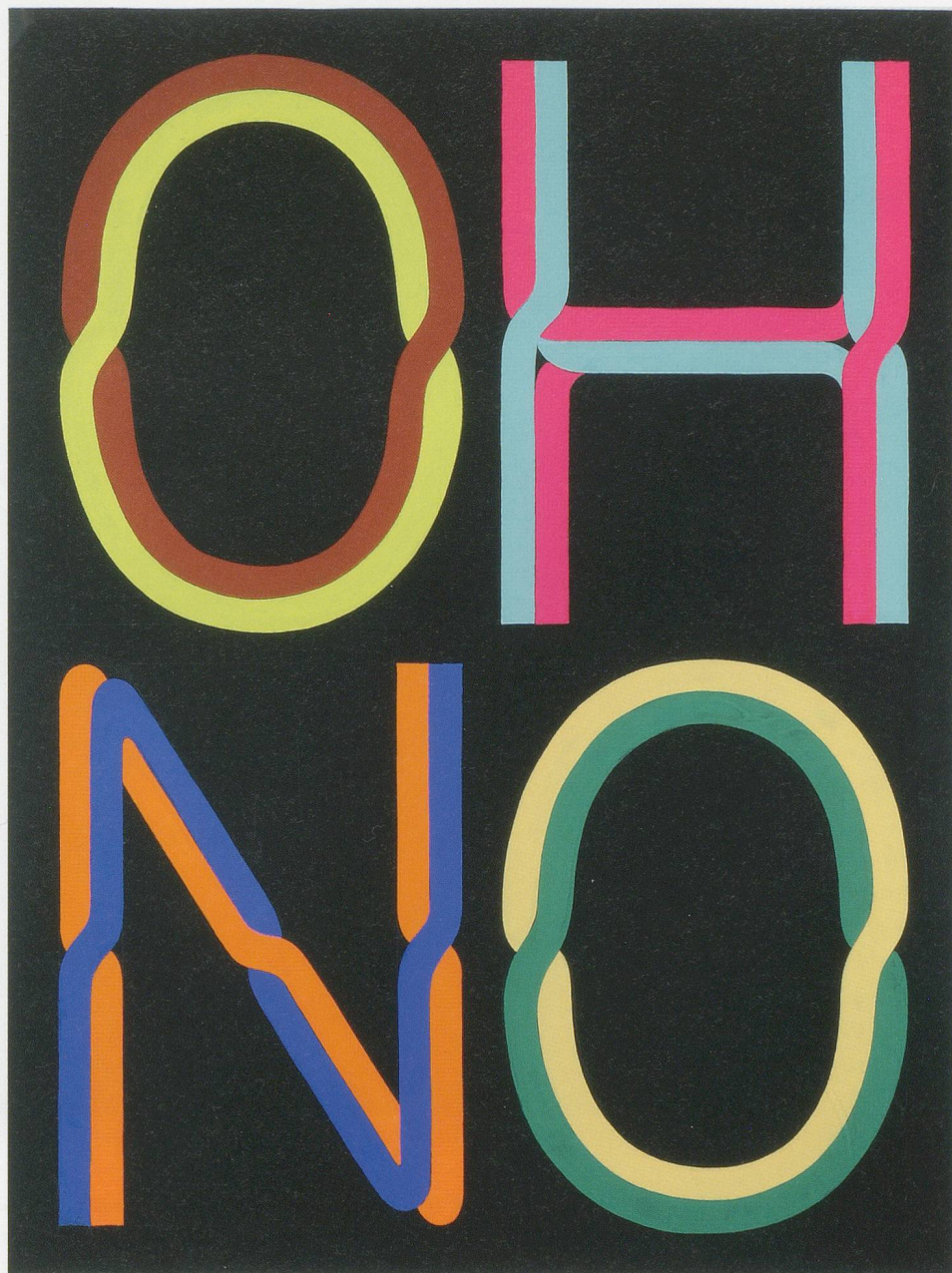
Wie bei *COMPONENTS IN ORDER* (2008) enthält dieses zusammengesetzte Zeichen sämtliche modularen Teile einer Schriftart, nur sind sie hier nicht in

einem Gitter zusammengestellt und in Reihenfolge aufgeführt, sondern vielmehr aufeinandergestapelt und gleichzeitig präsentiert. Jedes Gittermuster ist eine Bilanzierung der Gestaltung einer bestimmten Schriftart und schliesst die graphischen Entscheidungen ein, die einen Buchstaben mit dem anderen

verbinden und zugleich jeden Buchstaben von allen übrigen unterscheiden. Das Ergebnis ist verdichtet, komprimiert und in eine höchst wirksame Dosis übertragen: eine Kapsel, die verschlüsselt, wie das Alphabet funktioniert.

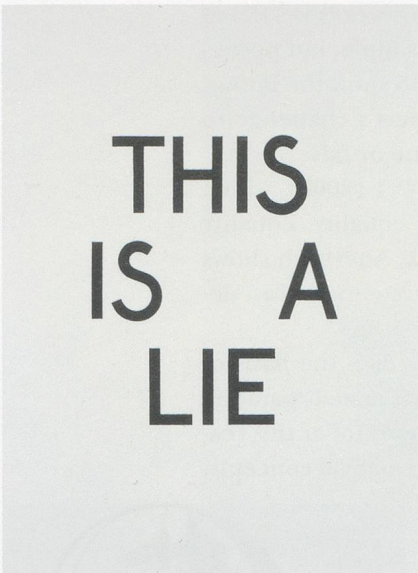
(Übersetzung: Bram Opstelten)

TAUBA AUERBACH, OH NO, 2008, gouache on paper, 20 x 16" /
OH NEIN, Gouache auf Papier, 50,8 x 40,6 cm.





TAUBA AUERBACH, *UNTITLED (FOLD)*, 2012, acrylic on canvas, wooden stretcher, 64 x 48" /
OHNE TITEL (FALTE), Acryl auf Leinwand, Holzkeilrahmen, 162,6 x 121,9 cm. (PHOTO: DAVINA SEMO)



THIS
IS A
LIE

TAUBA AUERBACH, *THIS IS A LIE*, 2007, gouache on paper,
mounted to wood panel, 30 x 22" / *DAS IST EINE LÜGE*,
Gouache auf Papier, aufgezogen auf Holztafel, 76,2 x 55,9 cm.

BYRON COOK

MATHEMATICAL ARTIFACTS

Tauba Auerbach works at the intersection of art, logic, and mathematics. Her day-to-day activities are much like those of a mathematics researcher, with paintings, sculptures, and books the tangible artifacts of her investigations into theories and principles of math and science. As a logician myself, I tend to be wary of artists who make use of scientific or mathematical concepts. I usually find that these artists are mildly confused about the fundamentals from the outset. Furthermore, they are often less interested in truth than in beauty: They are happy to misunderstand.

Auerbach is the exception. She understands science and mathematics at both a formal level and an intuitive one, and she is not satisfied until she comprehends their principles deeply. I collaborated with Auerbach when she developed new symbols for my area of research. During this time, she worked extensively with my colleagues and myself, quickly establishing a rapport with this usually insular group. In discussions, she was able to demonstrate her technical credibility with even the most antisocial mathematician. I came to realize that her natural mathematical abilities rival my own: With further study, Auerbach herself could be a successful mathematician.

In this short article, I discuss some of the mathematical and logical themes arising in her work.

BYRON COOK is a professor at University College London and principal researcher at Microsoft Research, New York.

For the mathematical logician, one of the most approachable of Auerbach's works is *THIS IS A LIE* (2007), which makes use of paradox. The declaration is exceedingly simple, but powerful. In essence, it is statements like this that allowed logicians in the 1930s to show the impossibility of solving the *Entscheidungsproblem* (decision problem), David Hilbert's challenge to find a single algorithm to prove whether any mathematical statement is true or false.

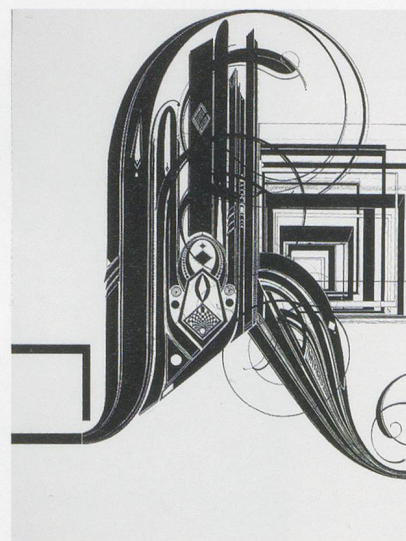
Another example of paradox is found in Auerbach's book *ALL TRUE NO. 1* (2005), which demonstrates that "yes" can be reduced to "no" by applying transitivity of equality. Equality is transitive because when $a=b$ and $b=c$, then we know that $a=c$. In this work, Auerbach shows that the ambiguities within the English language make it an inconsistent system: We can derive false "facts" from its axioms.

The difficulty with paradox, however, is that it has only destructive use; it is the basis of disproof or a cute children's puzzle, nothing more. As Auerbach herself has stated, paradox does not lead to something new that can be built upon (outside of proof theory). For this reason, it has disappeared from her work in recent years in favor of other mathematical concepts.

A more durable interest of Auerbach's has been the use of symbols for communication and reasoning. Without symbols it is difficult to conceptualize results, or to communicate them. Reasoning is typically done at a syntactic level with symbols, while syntactic manipulations produce new semantic results. In logic, we call this proof theory. In a number of early works, Auerbach engages with a set of symbols that we all use every day: the alphabet. She has made ornate paintings from simple Roman letters, as in *THE LETTER R* (2005), while in *UGARITIC ALPHABET* (2006), she depicts the symbols of the earliest known written alphabet, a type of cuneiform.

Symbols are also used in mathematical reasoning, allowing for the abbreviation of complex concepts. It was for assistance in this area that I contacted Auerbach in 2008, when I found that there was no existing symbolic notation that would help simplify my work on practical methods of addressing the halting problem. Theorized by Alan Turing in 1936 in response to Hilbert's *Entscheidungsproblem*, the halting problem asks: Using a finite amount of time, determine whether a given program will terminate or could potentially keep running forever. Turing stated that the problem was undecidable because any proving method will sometimes fail, and he had no way to represent failure. However, if "fail" is included in the possible set of answers, then there is no inconsistency. We might not be able to *always* prove termination, but this is not the same as *never* being able to prove it. My work focuses on methods of proving/disproving termination with a level of precision that is helpful to the user.

I asked Auerbach if she could create new symbols to abbreviate constructs that appear frequently in my research, which uses abstract models of computation known as transition systems. The challenge was to develop symbols that are reminiscent of the concepts they are designed to represent, can be drawn using four strokes or fewer on the blackboard, and are aesthetically pleasing but not so ostentatious as to be more important than the mathematical reasoning itself. Among the symbols Auerbach invented are the graphic elements in $R|_I$, which here restricts a relation R to a set defined using transitivity of R and I ; and $\lfloor R_f$, which here builds a new relation via a combination of the relation R and mapping f . These symbols have



TAUBA AUERBACH, *R*, 2005,
ink on paper, 50 x 38" /
Tinte auf Papier, 127 x 96,5 cm.



TAUBA AUERBACH, WOOD, 2011, digital offset printing, Mohawk superfine paper, 55 pages, hand painted edges, 17 x 9 1/2 x 2", binding construction by Daniel Kelm and Leah H. Purcell, edge painting by Ioana Stoain / HOLZ, digitaler Offsetdruck, Mohawk-Papier superfine, 55 Seiten, handbemalte Kanten, 43,2 x 24,1 x 5,1 cm. (PHOTO: STEVEN PROBERT)

become popular among my colleagues and, with the help of designer David Reinfurt, will soon be included in the LaTeX typesetting system commonly used by mathematicians and computer scientists.

In her own work, Auerbach has moved beyond symbols to produce the physical objects that language can only conceptualize. Mathematicians often perform algorithmic operations on spaces in different dimensions, leading to mysterious, beautiful, and very practical results, for example, Farkas's lemma (which states that either a vector is in a given cone or there exists a hyperplane separating the vector from the cone) and Hausdorff dimensions (extended non-negative real numbers associated with any metric space: zero for a point, one for a line, two for a plane, and so on; fractional dimensions exist as well). Different dimensions frequently connect in Auerbach's sculpture. Consider WOOD (2011), in which Auerbach set herself the challenge to reproduce a 3-D object from the inside out. Her solution was to scan the surface of a block of wood, then sand off a layer equal to the thickness of a piece of paper and scan the new surface, repeating this process until the original object was destroyed. She printed each of the scans onto paper, which she bound into a book that looks and feels identical to the original wood block. The book is also nearly identical in weight, adding to the illusion. To read the book is to visit solid 3-D space using the familiar 2-D book representation. Turning the pages we can, for example, follow the 3-D trail taken by a worm through the original material.

Auerbach has achieved similar effects in other works utilizing a book format: the pop-up book [2,3] (2011), titled after the mathematical notation meaning "between 2 and 3 inclu-

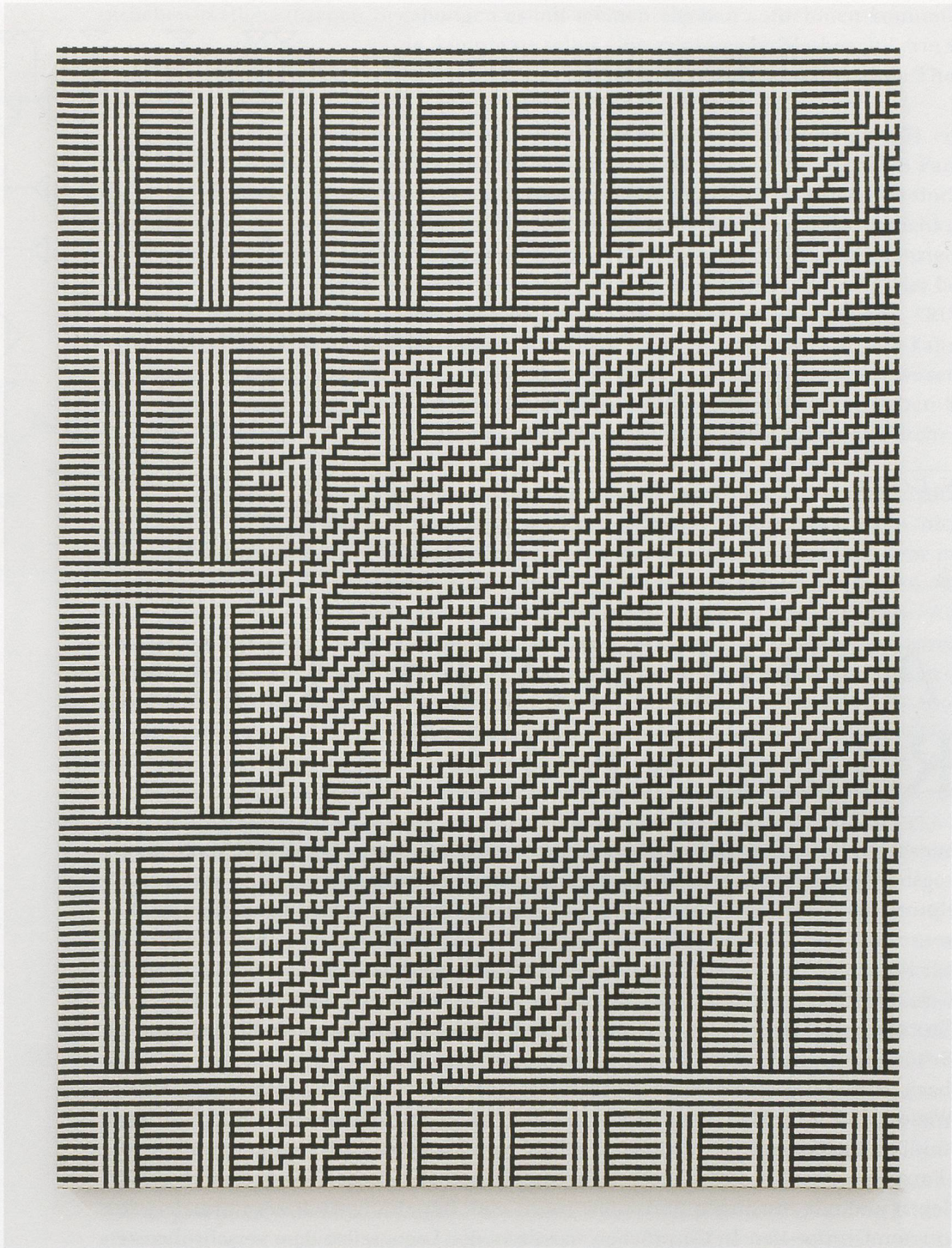
sive" (i.e., 2, 3, and the infinite number of numbers between them); SPRAY THROUGH BOOK (TUBES) and SPRAY THROUGH BOOK (RECESSION) (both 2011), which allow for interaction between 2-D planes as a cutout on each page becomes a tool to create a shape on the next page; and STAB/GHOST (2013), a thick volume whose one hundred transparent pages, precisely patterned with repeating lines or dots, stack up to create a series of 3-D replicas of its traditional stab binding. Her *Fold* paintings, begun in 2009, use the power of multidimensional spaces to produce beauty in visual 2-D space (a technique sometimes referred to as *trompe l'oeil*).

One of the most fundamental concepts in the study of transition systems is that of choice, which is often modeled as input. Various types of choice abound, such as infinite non-determinism (in which the system could make one of an infinite number of choices) and probabilistic choice (where some choices may be chosen more often than others). Of particular interest in my field of study is how choice affects the temporal properties of the systems under study. For example, in linear-time temporal logics, behaviors are given as a set of sequences, one following the other, meaning that choice is predetermined. In branching-time temporal logics, behaviors are instead given as a graph structure, representing alternate courses with different possible outcomes. While the two models are for most purposes equivalent (for instance, the property "x is always positive" is equivalent in either logic), subtle differences can lead to interesting results and misunderstandings (for example, the property "eventually x is always positive" may hold in a linear temporal interpretation but not a branching-time one).

Choice, both random and patterned, is indeed a frequent theme in Auerbach's work. Binary choice is found in the 50/50 series (2006–8) of half-black, half-white drawings as well as in all of her bidirectional woven canvases, which she began making in 2011. Random and binary choice are combined in SHATTER I and II (both 2008): Following a stochastic break to a piece of glass, each shard is filled in with a systemic gradient from white to black.

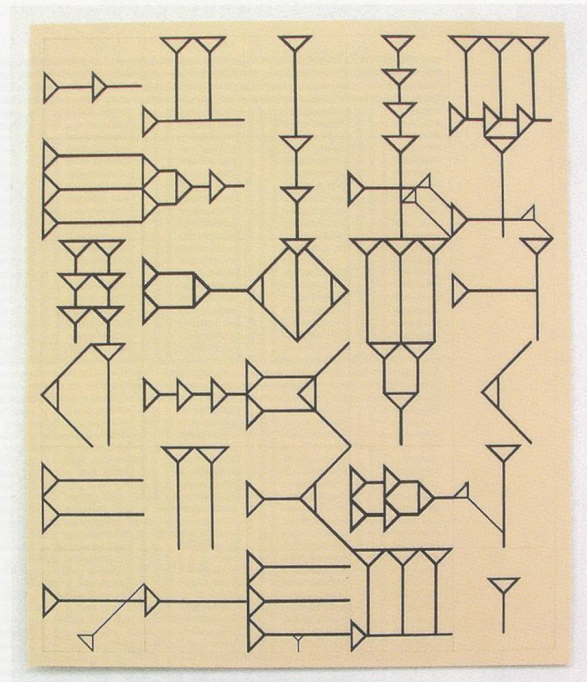
Much of Auerbach's work of the last few years explores additional themes in topology—the mathematical study of shapes and spaces—especially symmetry. In mathematics, symmetry is important because it allows us to find tractable solutions to large problems. For example, we can reason about a component of a mathematical object and then quickly discharge reasoning about symmetrically similar objects. In 1,11,121,1331 (2011), Auerbach takes advantage of the fact that the function 11^n returns numbers that are symmetrical in decimal notation (when n is between 0 and 4). Physically, the work takes the form of a book whose pages repeatedly branch into eleven-page segments, from a single page at the spine to 1,331 pages at its outer edge. More recently, as the set designer for choreographer Wayne McGregor's *Tetractys—The Art of Fugue*, premiered by London's Royal Ballet this past February, Auerbach created a set of sequentially illuminated LED sculptures that map the geometric and symmetrical relationships in Bach's score. Her spring show at the Institute of Contemporary Arts, London, titled "The New Ambidextrous Universe," explored *chirality*, a form of asymmetry that is familiar to any right-handed person who has ever tried to use left-handed scissors (and vice versa).

Tauba Auerbach is in search of a deeper understanding of perception, dimension, communication, and reasoning, and how these connect to underlying mathematical and scientific principles. As she continues to work closely with mathematicians—this fall, she will begin a six-month residency at the Massachusetts Institute of Technology (MIT) in Cambridge—the rest of us in this community look forward to discovering her future artifacts, which no doubt will continue to deconstruct and challenge our abstract technical thinking.



TAUBA AUERBACH, *SHADOW WEAVE – FACADE SPLIT WAVE II*, 2013,
woven canvas, wooden stretcher, 60 x 45" / SCHATTEN GEWEBE – FASSADE GESPALTENE WELLE II,
gewobene Leinwand, Holzkeilrahmen, 152,4 x 114,3 cm. (PHOTO: VEGARD KLEVEN)

TAUBA AUERBACH,
UGARITIC ALPHABET, 2006,
ink and pencil on paper,
26 1/2 x 22 1/4" /
UGARITISCHES ALPHABET,
Tinte und Bleistift auf Papier,
67,3 x 56,5 cm.



BYRON COOK

MATHEMATISCHE ARTEFAKTE

Tauba Auerbachs Kunst geschieht am Schnittpunkt zwischen Kunst, Logik und Mathematik. Ihre Alltagsbeschäftigungen gleichen denen eines Mathematikwissenschaftlers, nur dass Bilder, Skulpturen und Bücher die handfesten Gegenstände ihrer Erforschung mathematischer und wissenschaftlicher Theorien sind. Als Logiker bin ich normalerweise eher misstrauisch gegenüber Kunstschaffenden, die mit wissenschaftlichen oder mathematischen Begriffen arbeiten. Gewöhnlich stelle ich fest, dass diese Künstler von vornherein nicht wirklich über ein solides Grundwissen verfügen. Ausserdem geht es ihnen häufig weniger um die Wahrheit als um die Schönheit: Sie neigen gern zu Missverständnissen.

Auerbach ist eine Ausnahme. Sie hat sowohl ein formales als auch ein intuitives Verständnis für Wissenschaft und Mathematik und ist nicht zufrieden, solange sie deren Prinzipien nicht gründlich verstanden hat. Ich habe mit Auerbach kooperiert, als sie neue Symbole für meinen Forschungsbereich entwickelte. Während dieser Zeit arbeitete sie intensiv mit meinen Kollegen und mir zusammen und stellte sofort eine Beziehung zu dieser normalerweise abgeschotteten Gruppe her. In Gesprächen war sie in der Lage, selbst dem verschrobensten Mathematiker ihre technische Glaubwürdigkeit zu beweisen. Ich merkte bald, dass ihre na-

BYRON COOK ist Professor für Computerwissenschaften am University College in London und Forschungsleiter bei Microsoft Research, New York.

türlichen mathematischen Begabungen es mit meinen eigenen aufnehmen konnten: Wenn Auerbach weiterstudieren würde, könnte sie selbst eine erfolgreiche Mathematikerin werden.

In diesem kurzen Essay möchte ich einige der mathematischen und logischen Themen in ihrem Werk erörtern.

Für den mathematischen Logiker ist THIS IS A LIE (Dies ist eine Lüge, 2007) eines der am leichtesten zugänglichen Werke Auerbachs, denn es macht sich ein logisches Paradoxon zunutze. Die Feststellung ist überaus einfach, aber wirkungsvoll. Im Wesentlichen sind es Aussagen wie diese, die es den Logikern in den 1930er Jahren erlaubten, die Unmöglichkeit einer Lösung des *Entscheidungsproblems* aufzuzeigen – das Hilbertsche Problem, einen einzigen Algorithmus zu finden, der zu zeigen vermag, ob eine mathematische Aussage wahr oder falsch ist.

Ein weiteres Beispiel eines Paradoxons findet sich in Auerbachs Buch ALL TRUE NO.1 (Alles wahr, Nr. 1, 2005?), welches beweist, dass «ja» auf «nein» reduziert werden kann, wenn man die Transitivität der Gleichheit anwendet. Gleichheit ist transitiv, weil wir wissen, wenn $a=b$ und $b=c$, dann $a=c$. Hier zeigt Auerbach, dass die Polysemien der englischen Sprache diese zu einem inkonsistenten System machen: Man kann aus ihren Axiomen falsche «Tatsachen» ableiten.

Die Schwierigkeit beim Paradoxon ist jedoch, dass es nur einen destruktiven Nutzen hat; es ist die Grundlage für eine Widerlegung oder ein nettes Kinderrätsel, mehr nicht. Wie Auerbach selbst feststellte, führt das Paradoxon nicht zu etwas Neuem, auf dem man aufbauen könnte (ausserhalb der Beweistheorie). Deshalb ist es in den letzten Jahren aus ihrem Werk verschwunden und hat anderen mathematischen Begriffen Platz gemacht. Auerbach interessiert sich seit Längerem für die Verwendung von Symbolen in der Kommunikation und Argumentation. Ohne Symbole ist es schwer, Ergebnisse in Begriffe zu fassen oder zu vermitteln. Eine logische Argumentation erfolgt gewöhnlich auf syntaktischer Ebene mittels Zeichen, wobei syntaktische Kunstgriffe neue semantische Ergebnisse zeitigen. In der Logik nennen wir das Beweistheorie. In einigen frühen Arbeiten setzt sich Auerbach mit einem Zeichensatz auseinander, den wir jeden Tag verwenden: das Alphabet. Ausgehend von einfachen lateinischen Buchstaben schuf sie kunstvolle Bilder (zum Beispiel THE LETTER R / Der Buchstabe R, 2005) und in UGARITIC ALPHABET (Ugaritisches Alphabet, 2006) hat sie die Schriftzeichen des ältesten bekannten Alphabets, einer Keilschrift, dargestellt.

Auch in der mathematischen Argumentation arbeitet man mit Symbolen zur verkürzten Darstellung komplexer Ideen. In diesem Zusammenhang bat ich Auerbach 2008 um ihre Unterstützung, da ich feststellte, dass keine symbolische Notationsform existierte, durch die sich meine Arbeit über praktische Ansätze zur Lösung des *Halteproblems* vereinfachen liess. Alan Turing formulierte das *Halteproblem* 1936 als Reaktion auf David Hilberts *Entscheidungsproblem*. Es verlangt, in einem endlichen Zeitraum zu bestimmen, ob ein gegebenes Programm zu einem Ende gelangt oder möglicherweise ewig weiterläuft. Turing stellte fest, dass das Problem unentscheidbar war, weil jede Beweismethode in einigen Fällen scheitern würde und er keine Möglichkeit hatte, dieses Scheitern darzustellen. Wenn jedoch «scheitern» in der möglichen Menge der Antworten mit eingeschlossen ist, besteht keine Inkonsistenz mehr. Wir mögen nicht *immer* in der Lage sein, zu beweisen, dass ein Prozess zu einem Ende kommt, aber das ist nicht dasselbe wie es *nie* beweisen zu können. Meine Arbeit konzentriert sich auf Methoden, mit denen sich dieser Abschluss mit einem für den Anwender hilfreichen Grad an Präzision beweisen oder widerlegen lässt.

Ich fragte Auerbach, ob sie neue Symbole schaffen könnte zur verkürzten Darstellung gewisser Konstruktionen, die in meiner Forschung häufig auftreten, weil ich mit abstrakten

Computermodellen, sogenannten Transitionssystemen, arbeite. Die Schwierigkeit bestand darin, Symbole zu entwickeln, die an die begrifflichen Inhalte erinnern, die sie darstellen sollen; die mit vier oder weniger Strichen auf eine Wandtafel gezeichnet werden können und ästhetisch ansprechend sind, aber nicht so auffällig, dass sie wichtiger werden als die mathematische Beweisführung selbst. Zu den von Auerbach erfundenen Symbolen, gehören die grafischen Elemente in $R|_I$, dieses steht für die Relation R zu einer Menge, die durch die Transitivität von R und I bestimmt ist und $\underline{R}_f$, welches eine neue Kombination R zu einer Funktion f herstellt. Diese Symbole erfreuen sich bei meinen Kollegen grosser Beliebtheit und werden – mit Unterstützung des Gestalters David Reinfurt – bald Eingang ins LaTeX-Satzsystem finden, mit dem Mathematiker und Computerwissenschaftler üblicherweise arbeiten.

In ihrem eigenen Werk hat Auerbach die Symbole hinter sich gelassen, um konkrete Objekte zu schaffen, die in der Sprache nur begrifflich erfasst werden können. Mathematiker nehmen häufig algorithmische Operationen an Räumen in anderen Dimensionen vor, was zu geheimnisvollen, schönen und sehr praktischen Resultaten führt, etwa zum Lemma von Farkas (welches besagt, dass ein Vektor sich entweder in einem gegebenen Kegel befindet oder dass eine Hyperebene existiert, die den Vektor von diesem Kegel trennt) oder zu den Hausdorff-Dimensionen (ausgedehnte nicht negative reale Zahlen in Verbindung mit einem beliebigen metrischen Raum: Null für einen Punkt, Eins für eine Linie, Zwei für eine Ebene, usw.; es gibt auch fraktale Dimensionen).

In Auerbachs Skulpturen kommen häufig verschiedene Dimensionen zusammen. Betrachten wir WOOD (Holz, 2011), bei dem die Künstlerin es sich zur Aufgabe machte, ein 3D-Objekt wiederzugeben, dessen Inneres nach aussen gestülpt ist. Ihre Lösung bestand darin, die Oberfläche eines Holzblocks zu scannen, dann eine Schicht, so dünn wie ein Blatt Papier, wegzuschleifen und die neue Oberfläche erneut zu scannen, um danach diesen Prozess so lange zu wiederholen, bis das Objekt zerstört war. Jeden dieser Scans druckte sie auf Papier und band die einzelnen Blätter zu einem Buch, das genau wie der ursprüngliche Holzblock aussieht und sich auch so anfühlt. Sogar das Gewicht des Buches ist fast dasselbe, was die Illusion noch verstärkt. Liest man es, betritt man über die vertraute zweidimensionale Darstellung in Buchform einen konkreten dreidimensionalen Raum. Beim Umblättern der Seiten kann man beispielsweise den dreidimensionalen Weg eines Wurms durch das ursprüngliche Material verfolgen.

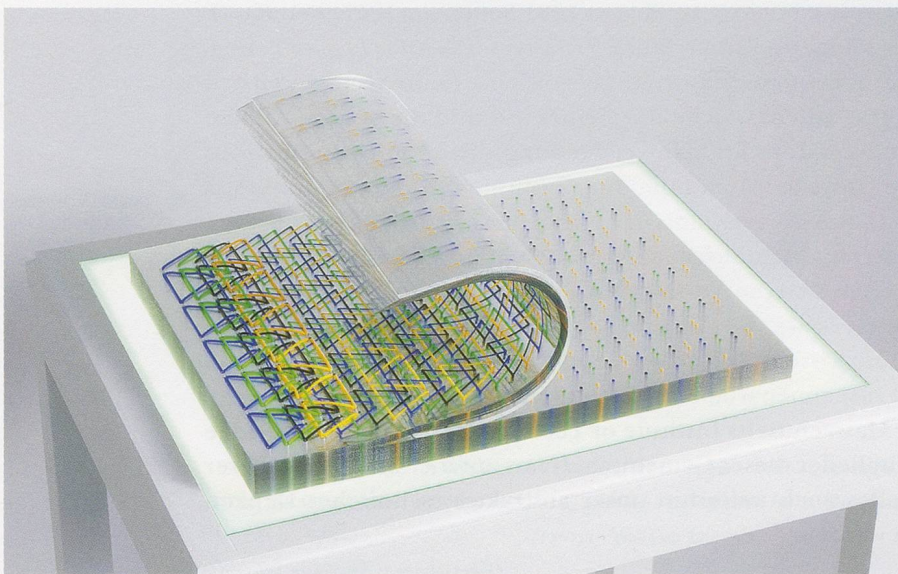
Ähnliche Effekte sind Auerbach auch in weiteren Arbeiten im Buchformat gelungen: im Pop-up-Buch [2,3] (2011), benannt nach der mathematischen Notation für «abgeschlossenes Intervall zwischen 2 und 3» (das heisst, 2, 3, und die infinite Anzahl Zahlen dazwischen); in SPRAY THROUGH BOOK (TUBES) – Durchsprühhbuch (Röhren) – und SPRAY THROUGH BOOK (RECESSION) – Durchsprühhbuch (Vertiefung) – (beide 2011), die eine Interaktion zwischen zweidimensionalen Ebenen erlauben, indem die ausgeschnittenen Flächen Seite für Seite zum Werkzeug werden, das auf der nächsten Seite eine Form entstehen lässt; und STAB/GHOST (Stich/Gespenst, 2013), ein dicker Band, dessen einhundert transparente Seiten mit ihrer präzisen Linien- oder Punktmusterung sich zu einer Serie dreidimensionaler Repliken seiner dekorativen offenen Fadenheftung stapeln. Auerbachs Faltbilder, die sie seit 2009 herstellt, nutzen die Energie mehrdimensionaler Räume, um im visuellen zweidimensionalen Raum Schönheit zu erzeugen (eine Technik, die auch gern als *Trompe-l'œil* bezeichnet wird).

Einer der grundlegendsten Begriffe in der Erforschung von Transitionssystemen ist jener der Auswahl, oft in der Form von Input. Es gibt viele verschiedene Auswahltypen, etwa die infinite nicht deterministische Auswahl (bei der das System eine Wahl aus einer unendlichen

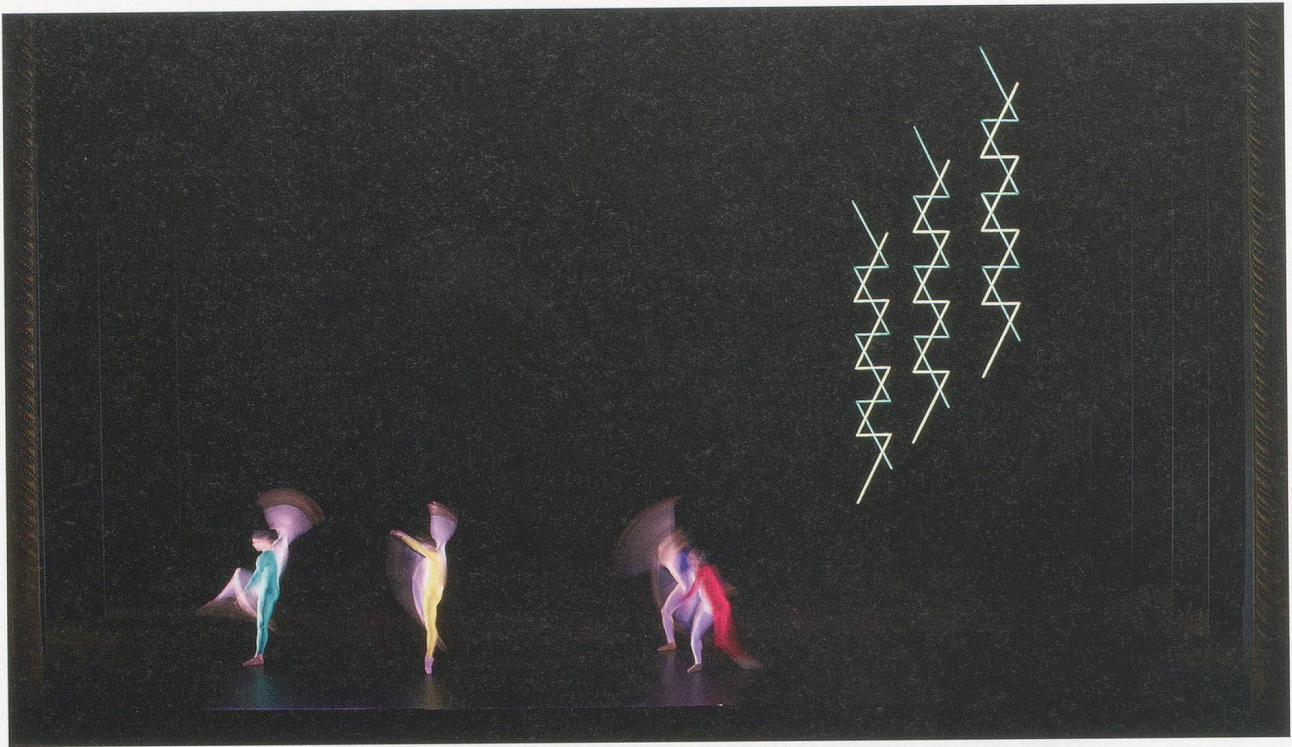
Anzahl von Wahlmöglichkeiten treffen könnte) oder die wahrscheinlichkeitstheoretische Auswahl (bei der gewisse Wahlmöglichkeiten häufiger auftreten können als andere). In meinem Forschungsbereich ist von besonderem Interesse, wie die Auswahl die zeitlichen Eigenschaften des untersuchten Systems verändert. Zum Beispiel werden Verhaltensweisen in der Linearzeitlogik als Menge von aufeinanderfolgenden Sequenzen dargestellt, das heisst, die Auswahl ist prädestiniert. Anders in der verzweigenden Zeitlogik (Logik des sich verzweigenden Zeitflusses oder auch *Computation Tree Logic CTL*): Hier werden die Verhaltensweisen als graphische Struktur wiedergegeben, die verschiedene Verläufe mit ihren verschiedenen möglichen Resultaten darstellt. Obwohl die beiden Modelle für die meisten Zwecke äquivalent sind (so ist zum Beispiel die Eigenschaft «x ist immer positiv» in beiden Logiken äquivalent), können feine Unterschiede zu interessanten Resultaten und Missverständnissen führen (so kann zum Beispiel die Eigenschaft «am Ende ist x immer positiv» in einer linearzeitlichen Interpretation ihre Gültigkeit haben, aber in einer verzweigenden Zeitlogik nicht).

Tatsächlich ist die Auswahl, ob zufällig oder nach bestimmten Mustern, in Auerbachs Werk ein häufiges Thema. Die binäre Auswahl findet sich in der 50/50-Serie (2006–2008) mit ihren halb schwarzen, halb weissen Zeichnungen, aber auch in den in zwei Richtungen gewobenen Leinwänden, die Auerbach seit 2011 herstellt. In SHATTER (Zertrümmerung) I und II (beide 2008) sind zufällige und binäre Auswahl kombiniert: Nach der stochastischen Zertrümmerung einer Glasscheibe wurde jede Scherbe in einem systemischen Verlauf von Weiss nach Schwarz eingefärbt.

Ein grosser Teil von Auerbachs Schaffen der letzten paar Jahre ist weiteren Themen der Topologie – der mathematischen Untersuchung von Formen und Räumen – gewidmet, insbesondere der Symmetrie. In der Mathematik ist Symmetrie wichtig, weil sie uns erlaubt, praktikable Lösungen für umfassende Probleme zu finden. So können wir zum Beispiel über ein Element eines mathematischen Objektes nachdenken, um das Nachdenken sofort fallen zu lassen, wenn es um symmetrische Ähnlichkeit von Objekten geht. In 1,11,121,1331 (2011) macht Auerbach sich die Tatsache zunutze, dass die Funktion 11^n Zahlen liefert, die im Dezimalsystem symmetrisch sind (sofern n zwischen 0 und 4 liegt). Konkret hat die Arbeit die



TAUBA AUERBACH,
STAB/GHOST, 2013,
4 color silkscreen, 100 sheets
of 250 Microns Lexan, PVC stab
binding, held open with
clear Plexiglass support,
 $11 \frac{7}{8} \times 15 \frac{3}{4} \times 1 \frac{1}{8}$,"
published by Three Star Books /
STECHEN/GEIST,
4-Farben-Siebdruck, 100 Blätter
auf 250 Microns Lexan,
Steckbindung, offen gehalten
durch Plexiglas, 30 x 40 x 2,5 cm.
(PHOTO: FLORIAN KLEINEFENN)

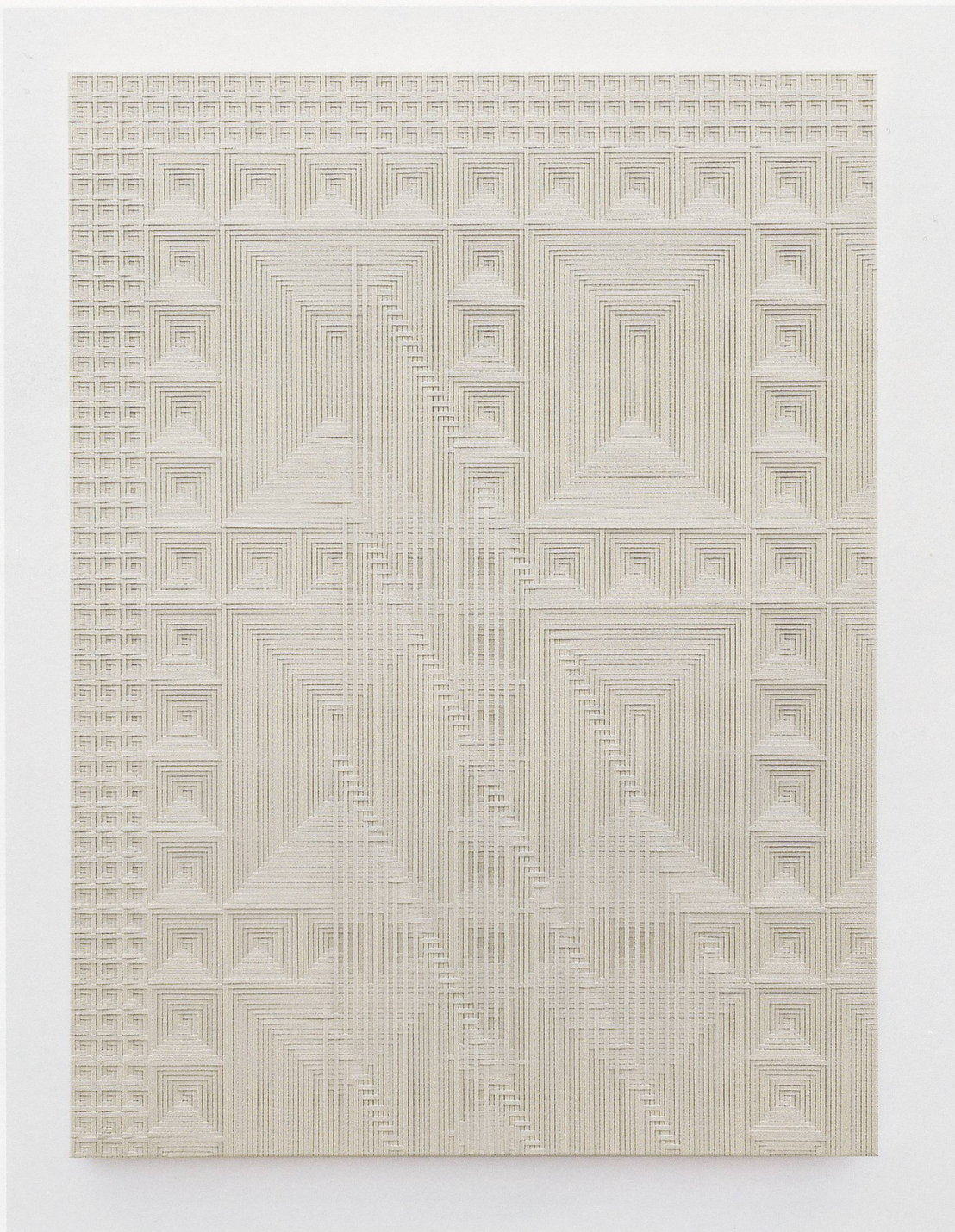


TAUBA AUERBACH, *TETRACTYS – THE ART OF FUGUE*, 2014, production still,
The Royal Opera House, London, collaboration with Wayne McGregor, Lucy Carter, Michael Berkeley and J.S. Bach /
TETRACTYS – DIE KUNST DER FUGE, Bild der Aufführung. (PHOTO: IVOR KERSLAKE)

Gestalt eines Buches, dessen Seiten sich wiederholt zu elfseitigen Segmenten verzweigen oder aufspalten, von einer einzelnen Seite am Buchrücken bis zu 1331 Seiten am seitlichen Rand. Kürzlich hat Auerbach, als Bühnenbildnerin für das Stück *Tetractys – The Art of Fugue* (Tetractys – Die Kunst der Fuge) des Choreographen Wayne McGregor, eine Reihe von sequenziell aufleuchtenden LED-Skulpturen geschaffen, welche die Geometrie und die symmetrischen Verhältnisse in Bachs Partitur abbilden. Ihre Frühjahrsausstellung «The New Ambidextrous Universe» (Das neue beidhändige Universum) im Londoner Institute of Contemporary Arts untersuchte die Händigkeit, eine Form von Asymmetrie, die jeder rechtshändigen Person vertraut ist, die je versucht hat eine Linkshänderschere zu benutzen und umgekehrt.

Tauba Auerbach sucht nach einem tieferen Verständnis von Wahrnehmung, Raummass, Kommunikation und Argumentation sowie der Art und Weise, wie sich diese Elemente zu grundlegenden mathematischen und wissenschaftlichen Grundsätzen verbinden. Da sie auch weiterhin eng mit Mathematikern zusammenarbeitet – diesen Herbst wird sie einen sechsmo-natigen Stipendienaufenthalt am Massachusetts Institute of Technology (MIT) in Cambridge antreten –, freuen wir anderen Mitglieder dieser Gemeinschaft uns auf die Entdeckung ihrer zukünftigen Artefakte, die zweifellos auch weiterhin unser abstraktes technisches Denken dekonstruieren und hinterfragen werden.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)



TAUBA AUERBACH, PANES / TRANS RAY I, 2013, woven canvas, wooden stretcher, 60 x 45" /
SCHEIBEN / DURCHDRING STRAHL I, gewobene Leinwand, Holzkeilrahmen, 152,4 x 114,3 cm.

(PHOTO: VEGARD KLEVEN)

EDITION FOR PARKETT 94

TAUBA AUERBACH

HOOR GLASS, 2014

Glass, mixed media, approx. 27 1/2 x 6".

Ed. 35/XX, signed and numbered certificate.

Glas, verschiedene Materialien, ca. 70 x 15 cm.

Auflage 35/XX, signiertes und nummeriertes Zertifikat.

(This image is an approximate rendering of the work in progress.

The final work will be on view online at www.parkettart.com when completed / Visual rendering by Factice and Factum Arte)





Ragnar Kjartansson

RAGNAR KJARTANSSON, THE END - VENEZIA, 2009, performance, Icelandic Pavilion, 23rd Venice Biennale / DAS ENDE - VENEZIA, Performance, 54th Venice Biennale, Icelandic Pavilion, Reykjavik and Luthing Augustine New York, photo: Rafael Pinho

On a cold spring day in 2013, Ragnar Kjartansson strode down to the main square of Reykjavík with a guitar. Parliamentary elections would be held that weekend, and polls indicated a U-turn away from the left-wing government that was voted in after the financial meltdown four years earlier. In a relentless loop over the course of an afternoon, Kjartansson strummed his guitar and sang along to a catchy melody: "Don't vote the conservatives back, 'cause if you do, things will go to straight to hell!" Passersby stopped to watch, and some sang along; others went on indifferently about their business. Two days later, election results revealed that the Icelandic people had indeed handed power back to the very parties many held responsible for the crash. No doubt, Kjartansson had understood the futility of his endeavor, and the spontaneous performance was as much about form as message. Reflecting the attitude of his countrymen and women, the artist enacted a cycle of repetition, drawing an unstable line between accentuation and obfuscation.

Repetition is an important feature in much of Kjartansson's art. Pivotal works such as *BLISS* (2011), a live twelve-hour loop of a two-minute aria, and *THE END* (2009), a six-month painting marathon, are only the most recent and well-known examples of a long-standing interest, first reflected in the artist's graduation piece from the Iceland Academy of the Arts, in 2001. For *THE OPERA*, Kjartansson decorated and furnished a small storage room of the school, turning it into a pink rococo lounge, illuminated by footlights. Painted theater drapes split the confined space in two, separating stage and seating, which held no more than five viewers at a time. Dressed in satin clothes, with a toupee and white powdered face, Kjartansson appeared for five hours a day over a period of two weeks, singing made-up songs in Italian-sounding gibberish.

While the concept of duration was central to the performance art of the 1970s, for Kjartansson, it is only a formal tool; he has little interest in exploring the body's physical limits. For content, he instead

RAGNAR KJARTANSSON, *GOD*, 2007, 1-channel video installation, color, sound, loop, 30 min / *GOTT*, 1-Kanal-Videoinstallation, Farbe, Klang, Loop, 30 Min. (PRODUCTION PHOTO: RAFEL PINHO)

MARKÚS ÞÓR ANDRÉSSON is an independent curator and writer based in Reykjavík, as well as a director of art-related documentary films.

The Lure of Repetition

MARKÚS ÞÓR ANDRÉSSON



RAGNAR KJARTANSSON, *THE GREAT UNREST*, 2005, performance,
Dagsbrún building, 6 hrs / *DIE GROSSE UNRUHE*, Performance,
Dagsbrún Gebäude, 6 Std. (PHOTO: FRIDRIK ÖRN)

often turns to what many consider performance art's antithesis, theater. The son of two actors, he remembers accompanying his parents to theater rehearsals, where they would repeat the same motions over and over again in preparation for a production that would then be repeated for different audiences. However, Kjartansson typically jettisons narrative, reducing the script to a moment or a mood.

In *OH MY GOD!* (2004), performed one winter night in a storefront window in Reykjavík, a dramatic climax is repeated approximately eighty times in the course of one hour. Before a backdrop of snowy mountains and a dark night sky, three girls warm themselves by an open fire (in reality, a spotlit painted cutout). From behind one of the two-dimensional cliffs, Kjartansson, in fur and heavy makeup, creeps up on them. With a terrifying roar, the outlaw frightens the innocent travelers, who scream in de-

spair. The lights go out. When they come up again, the girls are again huddled by the fire, unaware of the imminent horror. Very few viewers lasted the entire duration of the performance, perhaps because there was no development in the story—no preface, no resolution—and the performance varied little from iteration to iteration.

The following year, as part of the summer Reykjavík Art Festival, Kjartansson took over an abandoned theater and dance hall in rural southern Iceland, where he performed daily for a month. Standing empty and unused for the last twenty years, *Dagsbrún* was in bad shape. Kjartansson put boards with painted fire in the windows and on the chimney, and placed a large sign by the highway that stated the title of the work: *THE GREAT UNREST*. Inside the building, among the debris, he hung his own paintings and drawings and scattered prop-like sculptures. On-

RAGNAR KJARTANSSON, *THE GREAT UNREST*, 2005, performance, Dagsbrún building, 6 hrs / *DIE GROSSE UNRUHE*, Performance, Dagsbrún Gebäude, 6 Std. (PHOTO: FRIDRIK ÖRN)



stage, before a painted set of green woods, Kjartansson sat with a guitar, dressed as a knight with bloody head wounds, singing the blues.

Whereas OH MY GOD! took a single clichéd plot point and put it on repeat, here there was no action, just an extended character study, and a perpetual atmosphere of melancholy. Cassette and record players on the floor played moans and guitar riffs as the artist performed similar sounds with his eyes closed. When the recordings stopped, Kjartansson stepped down to rewind or lift the needle to start them again, nodded to visitors (if there were any), and returned to the stage. Thus, as in his live performances of repetition, he did not rely on technology for a smooth, automatic loop. The manual action emphasized the pauses as the music came to a full stop before beginning again: This was repetition through rupture.

Romantic melancholy saturates much of Kjartansson's work, but a degree of realism always remains. While the artist is not afraid to embrace sentimentality, he is also an acute observer of the world. Usually, he chooses to emphasize life's tragicomic nature. In this way, perhaps his truest inspiration is Anton Chekhov, whose characters long for poetry and beauty to brighten the dull monotony of their everyday exist-

tence. Are they stuck in a loop of their own making, trapped only by their inaction? Or is this simply the modern condition? Similarly, the question remains whether Kjartansson is searching for a way forward or illustrating life's essential meaninglessness.

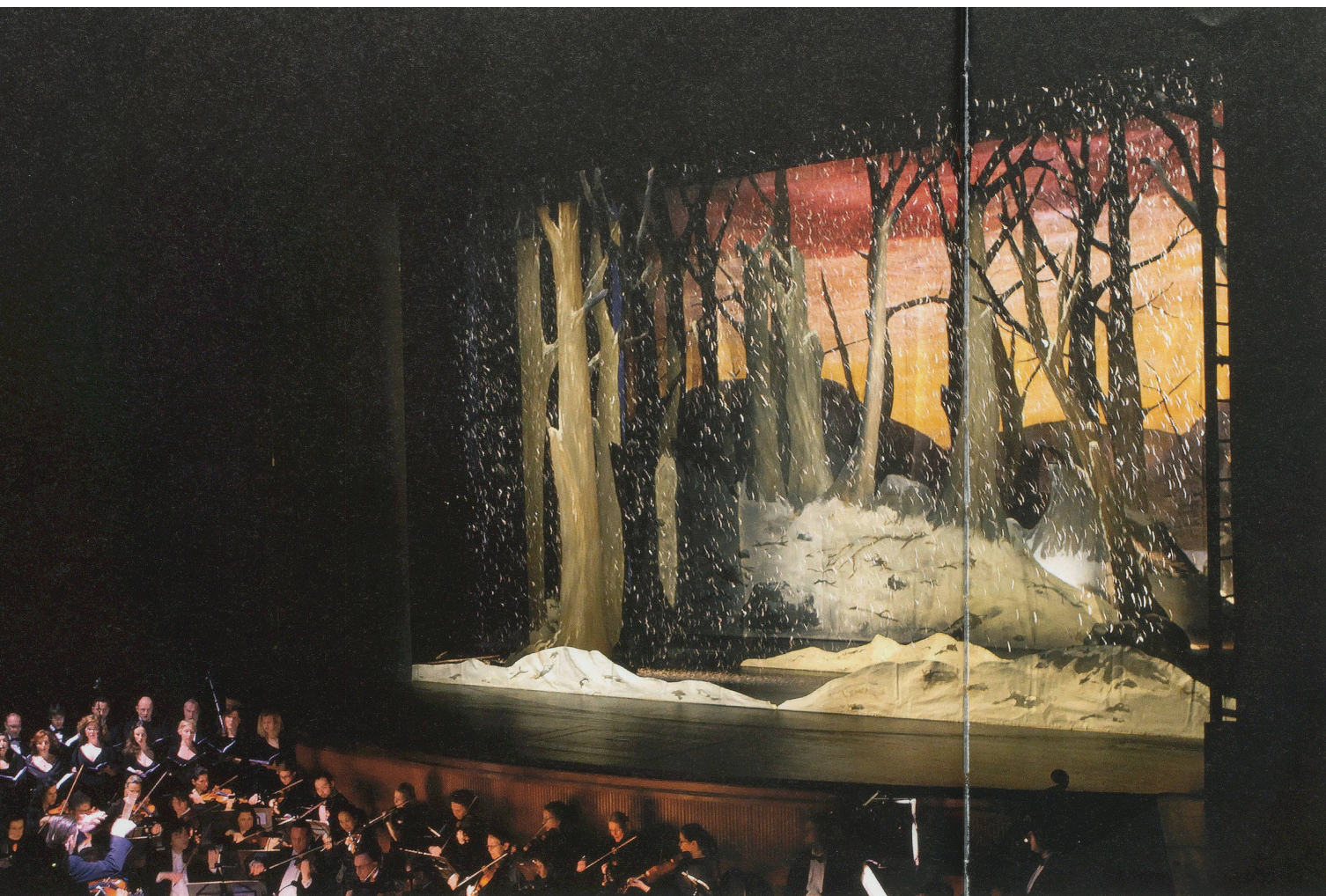
Early this year, Kjartansson won the Icelandic Optimism Award. First granted in 1981, the prize is given annually to an Icelandic artist whose work has "contributed to an optimistic view of life." Kjartansson saw this recognition as a repetitious twist of fate: As he commented in his acceptance speech, his father won the same award in 1986. In his remarks, Kjartansson also commented that it was somewhat awkward for an artist to receive the Optimism Award for work that is about "the end, defeat, sorrow conquers happiness, human nature is pretense, the hangover of hope, and the only thing you can trust is irony." Optimism, he stated, is the energy that lifts our spirits despite the insignificance and emptiness of life. Kjartansson then turned his attention to the politicians in the auditorium. Choosing his words carefully, he said that he was hopeful that the people in power would make sensible decisions. At the same time, ever the realist, he offered an alternative: "Enjoy all the tragic stupidity and look with optimism up to the sky."



RAGNAR KJARTANSSON, *THE GREAT UNREST*, 2005, performance, Dagsbrún building, 6 hrs / *DIE GROSSE UNRUHE*, Performance, Dagsbrún Gebäude, 6 Std. (PHOTO: FRIDRIK ÖRN)

RAGNAR KJARTANSSON, *THE OPERA*, 2001,
performance, 4 hrs / *DIE OPER*, Performance, 4 Std.
(PHOTOS: JÓHANNES B. BJARNASON)





Wiederholungslust

MARKÚS ÞÓR ANDRÉSSON

PARKETT 94 2014

RAGNAR KJARTANSSON, *THE EXPLOSIVE SONICS OF DIVINITY*, 2014, theater piece, stage paintings, live music, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin / *DER KLANG DER OFFENBARUNG DES GÖTTLICHEN*, Theaterstück, Bühnenmalerei, Livemusik. (PHOTO: EINAR FALUR INGÓLFSSON)

An einem kalten Frühlingstag des Jahres 2013 schritt Ragnar Kjartansson mit einer Gitarre in der Hand über den Hauptplatz von Reykjavik. Am Wochenende standen die Parlamentswahlen bevor und die Umfragen sagten eine Niederlage der Linkskoalition voraus, die nach dem Bankenkollaps an die Macht gekommen war. Begleitet von seiner Gitarre sang Kjartansson an diesem Nachmittag den ewig selben Refrain zu einer flotten Melodie: «Wählt konservativ und ihr werdet sehen, alles geht schief.» Manche Passanten blieben stehen und sangen mit, andere gingen ihres Wegs. Zwei Tage später sprachen die isländischen Wähler tatsächlich denselben Leuten, die für die Wirtschaftskrise verantwortlich gewesen waren, das Vertrauen aus. Kjartansson hatte sich sicher nicht der Illusion hingegeben, dass er allein den Gang der Geschichte aufhalten könne. Ebenso wichtig wie die Botschaft seiner spontanen Aktion war deren Form. Sie persiflierte das kurze politische Gedächtnis seiner Landsleute als endlose Wiederholung und zog eine vage Linie zwischen Enthüllung und Verschleierung.

Die Wiederholung ist ein Grundmotiv in Kjartanssons Kunst. Schlüsselwerke wie *BLISS* (Glück, 2011), ein zwölf Stunden langer Live-Loop einer zweiminütigen Arie, oder sein sechsmonatiger Mal-Marathon *THE END* (Ende, 2009) sind nur die neuesten und bekanntesten Beispiele eines anhaltenden Interesses, das zum ersten Mal in Kjartanssons Abschlussarbeit an der isländischen Kunstakademie in Erscheinung trat. Für *THE OPERA* (Die Oper, 2001) dekorierte er einen kleinen Abstellraum der Akademie als rosaro-

MARKÚS ÞÓR ANDRÉSSON ist freier Kurator und Autor sowie Regisseur von Dokumentarfilmen über Kunst, der in Reykjavik lebt und arbeitet.



RAGNAR KJARTANSSON, *protest*, Reykjavík, 2013 / *Protest*
(PHOTO: LILJA GUNNARSDOTTIR)

ten, von Scheinwerfern beleuchteten Rokoko-Salon. Bemalte Vorhänge teilten den Raum in Bühne und Zuschauerraum, der nicht mehr als fünf Personen fasste. Im Seidenkostüm, mit Perücke und weiss geschminktem Gesicht sang der Künstler zwei Wochen lang fünf Stunden täglich frei erfundene Lieder in einem italienisch klingenden Kauderwelsch.

Die Idee der Dauer, die so prägend war für die Performancekunst der 1970er-Jahre, bleibt für Kjartansson, dem es nicht um die Erforschung körperlicher Grenzen geht, ein rein formales Werkzeug. Inhaltlich wendet er sich bevorzugt jener Disziplin zu,



die als Gegensatz der Performance gilt – dem Theater. Seine Eltern waren Schauspieler. Kjartansson erinnert sich, bei Proben zugegen gewesen zu sein, wo Szenen wieder und wieder durchgespielt wurden, für ein Stück, das Abend für Abend zur Aufführung kam. Allerdings bleibt die Dramaturgie bei Kjartansson auf einen Moment, eine Stimmung reduziert.

In der Performance OH MY GOD! (Oh mein Gott!, 2004), einer winternächtlichen Gruselshow in einem Reykjavíker Schaufenster, wurde der dramatische Höhepunkt im Laufe einer Stunde ungefähr achtzig

Mal wiederholt. Vor der Kulisse verschneiter Berggipfel unter einem finstern Nachthimmel wärmten sich drei Mädchen an einem Feuer (einer angestrahlten Attrappe). Hinter den zweidimensionalen Felsen schlich sich der in Pelz gehüllte, durch dickes Grufti-Make-up entstellte Künstler heran. Sein Gebrüll erschreckte die arglosen Camperinnen, die kreischend aufsprangen. Licht aus. Als es wieder anging, sassen die Mädchen wie zuvor ums Feuer, ohne zu ahnen, was kommen musste. Nur wenige Zuschauer verfolgten die gesamte Performance, vielleicht weil die



RAGNAR KJARTANSSON, OH MY GOD,
2004, performance, Safn, Reykjavík /
OH MEIN GOTT, Performance.



Handlung stets die gleiche blieb. Es gab weder eine Einleitung noch eine Auflösung, nur die Wiederholung der genau gleichen Szene ohne Variation.

Im folgenden Sommer besetzte Kjartansson im Rahmen des Reykjavík Art Festival einen Monat lang das aufgelassene Theater und Tanzlokal Dagsbrún im ländlichen Süden des Landes. Man sah dem Etablissement an, dass es seit zwanzig Jahren leer stand. Kjartansson befestigte an den Fenstern und am Rauchfang Tafeln, die mit Flammen bemalt waren. Ein grosses Hinweisschild an der Autobahn verkün-



dete den Titel des Events: THE GREAT UNREST (Die grosse Unruhe). Inmitten der Trümmer des Gebäudes hängte Kjartansson seine Gemälde und Zeichnungen und verstreute requisitenartige Skulpturen. Dann setzte er sich in einem Ritterkostüm, am Kopf blutige Wunden, auf die Bühne mit grüner Waldkulisse und sang zu seiner Gitarre den Blues.

Während OH MY GOD! eine einzige Klischeesequenz ablaufen liess, gab es hier keinerlei Handlung, sondern bloss eine ausgedehnte Charakterstudie und ein schwelendes Gefühl der Melancholie. Aus Plattenspieler und Kassettenrecordern, die auf dem Boden aufgestellt waren, tönnten Gestöhn und Gitarrenriffs, in die der Künstler mit geschlossenen Augen einstimmte. Gelangte eine Aufnahme ans Ende, stieg er von der Bühne, setzte die Nadel in die

erste Rille oder spulte das Band zurück, nickte den Zuhörern (falls vorhanden) zu und kehrte wieder an seinen Platz zurück. Wie in den repetitiven Live-Performances überliess er es nicht der Technik, eine nahtlose Endlosschleife herzustellen. Der manuelle Eingriff rückt die Pause, die eintritt, wenn die Musik nicht sofort neu beginnt, in den Vordergrund: Wiederholung durch Unterbrechung.

Kjartansson schafft Werke voll romantischer Melancholie, ohne je ganz seinen Realitätssinn zu verlieren. Er hat keine Angst vor Sentimentalität und bleibt dennoch ein scharfer Beobachter. Oft hebt er die tragikomischen Seiten des Lebens hervor. In dieser Hinsicht steht ihm wohl Anton Tschechow am nächsten, dessen Figuren sich nach Poesie und Schönheit sehnen, um dem dumpfen Alltag zu ent-



RAGNAR KJARTANSSON, *BLISS*, 2011, performance, 12 hrs, Performa 2001, Abrons Art Center, New York / *GLÜCKSELIGKEIT*, Performance, 12 Std. (PHOTOS: ELISABET DAVIDSDOTTIR)

fliehen. Sitzen sie in einem ausweglosen Kreis gefangen, in der Falle ihrer eigenen Lethargie? Oder sehen sie sich einfach mit den Bedingungen des modernen Lebens konfrontiert? Ebenso offen bleibt die Frage, ob Kjartansson sich mit der fundamentalen Sinnlosigkeit des Lebens abfindet oder ob er einen Ausweg aus ihr sucht.

Kjartansson erhielt Anfang des Jahres den Icelandic Optimism Award. Der 1981 erstmals verliehene Preis wird jährlich an einen isländischen Künstler vergeben, dessen Schaffen zu «einer optimistischen Sicht des Lebens beiträgt». Kjartansson sah darin eine merkwürdige Wiederkehr des Schicksals. Wie er in seiner Dankesrede anmerkte, wurde bereits sein Vater 1986 mit demselben Preis ausgezeichnet. Ebenso merkwürdig erschien ihm der Umstand, dass

Kunstwerken, die sich «mit dem Ende, der Niederlage, dem Sieg der Trauer über das Glück, der falschen Natur des Menschen, dem Katzenjammer der Hoffnung und der Ironie als einzig angemessener Haltung» befassen, ein Optimismus-Preis zugesprochen wird. Kjartansson bezeichnete den Optimismus als Kraft, die uns trotz aller Sinnlosigkeit und Leere des Lebens frischen Mut geben kann. Danach wandte er sich den Politikern im Zuschauerraum zu. Er hoffe, formulierte er taktvoll, dass alle Verantwortlichen vernünftige Entscheidungen treffen werden. Dann meldete sich doch wieder der unverbesserliche Realist in ihm zu Wort: «Geniessen Sie die ganze tragische Dummheit und blicken Sie mit Optimismus zum Himmel hinauf!»

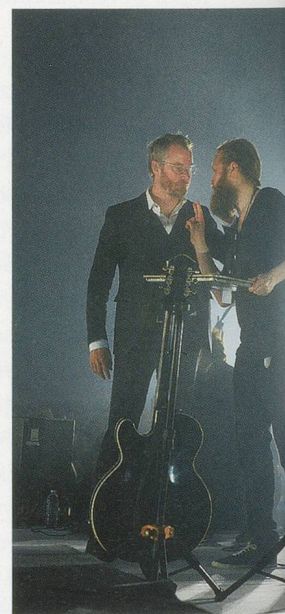
(Übersetzung: Bernhard Geyer)



THE SONG REMAINS THE SAME:

Psychoanalysis has taught us that the compulsion to repeat, and to repeat even troubling or disturbing material, offers the psyche a chance to rhythmically transvalue conflict, turning manifest unhappiness into something more and more like mastery with each repetition. In *Beyond the Pleasure Principle*, Freud locates this dynamic in an everyday power struggle between adults and children. “Novelty is always the condition of enjoyment,” he writes, and yet “children will never tire of asking an adult to repeat a game that he has shown them or played with them, till he is too exhausted to go on.” Freud continues, “None of this contradicts the pleasure principle: repetition, the re-experiencing of something identical, is clearly in itself a source of pleasure.”¹⁾ The imperious child-as-master offers a potent model for the artistic agency of Icelandic artist, Ragnar Kjartansson, whose durational marathon performance works gleefully and steadfastly bring their performers, artist included, to the brink of a similar exhaustion by asking them to play the same piece of music over and over and over again.

Kjartansson’s career as an artist overlaps with his participation in a series of bands across diverse genres that nevertheless all share a predilection for tilting puckish humor against open-hearted emotional intensity. Drawing power from the scenario of live performance, his



DREW DANIEL is an assistant professor in the department of English at Johns Hopkins University, in Baltimore, Maryland, and one half of the electronic duo, Matmos.

RAGNAR KJARTANSSON, A LOT OF SORROW, 2013, performance, 6 hrs, featuring
The National, MoMA PS1, New York / JEDE MENGE SORGEN, Performance, 6 Std,
gespielt von *The National*. (PHOTOS: ELISABET DAVIDSDOTTIR)

Ragnar Kjartansson

DREW DANIEL

RAGNAR KJARTANSSON AND THE QUALITY OF QUANTITY





RAGNAR KJARTANSSON, *A LOT OF SORROW*, 2013, performance, 6 hrs, featuring *The National*, MoMA PS1, New York /
JEDE MENGE SORGEN, Performance, 6 Std, gespielt von *The National*. (PHOTO: ELISABET DAVIDSDOTTIR)

early video works focus upon the figure of the artist as musical sage, intoning mantras of guilt and defeat whose stark simplicity becomes increasingly unraveled by a jarring syntax of repetition. In *MERCY* (2005), Kjartansson strums an acoustic guitar and, addressing the camera, continually asks, “Oh, why do I keep on hurting you?” for an hour.²⁾ No answer arrives. Styled like Sinatra against a lurid hot-pink backdrop with a large musical ensemble accompanying him in *GOD* (2007), he intones, “Sorrow conquers happiness” for forty minutes, a melancholic pronouncement slyly at odds with the lush scenery and chamber-jazz arrangement. For his live presentation at Performa 11 in New York, Kjartansson extended the duration of twelve hours: *BLISS* (2011) looped the aria that concludes Mozart’s *Marriage of Figaro* for twelve hours, delivering a curiously straightforward reaffirmation of its lyric emotional core, “All will now be happy.”³⁾

Taking the bait, critical reaction so far has hinged centrally upon the question of intent: Is this in earnest? But there has been a certain reticence to address the labor conditions and first-hand experiences of the performers themselves as they execute these demanding works. The viewer can always walk away, but the performer has no such luxury. So how does it feel to be trapped inside a Ragnar Kjartansson work, playing a song hour after hour? What happens to the music, and to the performers of that music, as a result of their participation, and what can that tell us about the collective experience of emotion?

In search of answers, I talked to Bryce Dessner, a participant in Kjartansson's *A LOT OF SORROW* (2013). Dessner is the guitarist for the band The National, who played their song "Sorrow" a numbing 105 times in a row over the course of six long hours last spring at MoMA PS1, in New York. What follows are excerpts from his comments:

Often when working with visual artists, or with dance, the music is at the service of some larger aesthetic agenda or narrative. An ambitious visual artist can sometimes dominate the collaboration; the music feels like underscoring or merely illustrative. In Ragnar's case, he is actually making the music the piece: They are one and the same. And in that way, it almost feels like something Cage would have done: setting in motion certain ideas, but allowing the players to be the subject themselves. All within the paradigm he has set up, but the music somehow stands on its own more powerfully because it is not taking its cues from the visual framing. It's all there in the title: The piece is A LOT OF 'SORROW.' Within that dynamic, he is also challenging the music itself. "Sorrow" is a three-minute pop song that does only one thing; it loops around the same four chords the entire time. And the vocal has a kind of mantra or chant-like quality. Ragnar was clever in recognizing those things. It was as if he said to himself, "You know what, I think this could go on for six hours, and I think that's actually how people are hearing it anyway."

We agreed not to alter the form of the song. We played it the same way each time. Matt [Berninger] never changed anything about the vocal. Playing lead guitar, I changed it every time, but always within the same form. By the end, it had really gone through some pretty wild permutations, but it never became a full-on jam. The only person who didn't play full tilt for the whole six hours was our drummer, who would take a few breaks every hour or so. Ragnar would bring us food and water on a platter every hour.

Within twenty minutes some kind of fatigue set in; by an hour, a kind of hallucinatory feeling, and my hands even started to numb a little. And then all of a sudden, I lost complete sense of time. I think somewhere around the three-hour mark or so, I started to float in some kind of meditative state, allowing myself to fully inhabit the music. And beyond that, I felt a kind of freedom with the instrument, almost like floating on top of it—like the song would play itself and I could do something else entirely with the music, while still playing it. At one point, we reharmonized the chords, creating basically a new version of the song that even now sometimes I will quote onstage. The most amazing thing about it was definitely the fact that the audience stayed put for the whole show. We expected people to wander in and out of the installation. My experience of most art-world events or openings is that most people don't listen, or even really look at the art all that much. But in this case, there were at least three hundred, four hundred people who were there for most of the six hours, often singing every note. By the end, Matt lost his voice and fumbled a verse, and the audience felt it and rose up around him and sang the whole song really loud. It was one of the most amazing experiences we have had as a band. "Sorrow" hasn't felt the same since. That six-hour version feels like the version now. There was some kind of transcendence in it, and now when we play the song live, it's just a memory of that.⁴⁾

Dessner's onstage experience of transcendent, collective emotion in the midst of a song about the sorrowing self is not a betrayal of melancholy's lonely authenticity but the very means by which melancholy aesthetics today mobilize group affect. Indeed, The National's devoted fans were never so forcefully coherent as when they rushed to shore up the singer at the precise point at which the brutal demands of Kjartansson's work became, momentarily, overwhelming. Singing along and supplementing the sometimes struggling musical performers on stage, the audience occupies a promiscuous array of virtual positions as coaches, allies, collaborators, and co-participants in the durational project that is Kjartansson's work. Together in *A LOT OF SORROW*, artist, band, and audience constitute what one might term a "melancholy assemblage," a socially extended network of feeling that routes melancholy

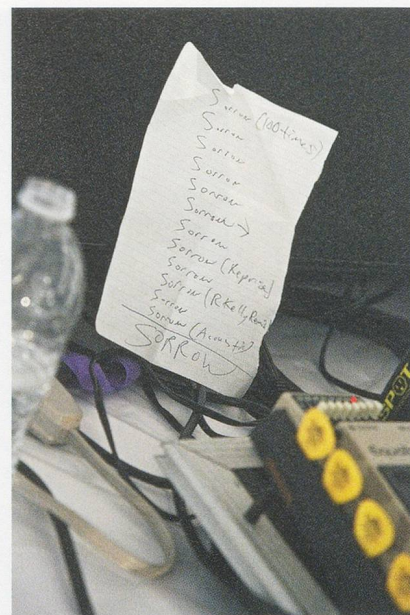
emotion across agents, relaying and reinforcing this feeling, but also modulating sorrowful affect across a wide emotional bandwidth in which this seemingly negative funk of despair undergoes turbulent reassessments and transformations into other feelings: mutual care, ethical witnessing of the endurance and labor of others, even joyful solidarity.

With deft agility, Kjartansson's work both exacerbates and comically critiques the emotional deadlock already implied by the lyrics to "Sorrow," which conclude with the ready-to-hand phrase "I don't want to get over you." This lyrical declaration of willful stuckness, of obstinate attachment to the depressive stance, occupies the emotional hinge point of the song. Poised between self-pity and self-deprecation, this assertive refusal of cathexis gorgeously repeats itself, insistently staying in place despite the surging momentum of the music that surrounds it and then passes it by. It's the kind of melancholic anthem of steadfast devotion to a lost cause that a certain sort of broken-hearted person might loop over and over, hurting, holding fast, clicking play again. There's a curiously mimetic bond in place between musicians whose work asserts stasis and listeners who voluntarily dig themselves deeper into the locked grooves and emotional ruts of repeat play. The paradoxical capacity of a time-based medium to freeze emotions and hold them in place also permits performers and listeners to thaw those emotions out and open them up to a therapeutic working-through. Acting as both preservative and solvent, A LOT OF SORROW presents ample opportunities for both stances across its six-hour span, verifying Brian Eno and Peter Schmidt's koan-like pronouncement in their *Oblique Strategies* card deck that "Repetition is a form of change."⁵⁾

Rather than a paratactic pileup of one plus one plus one, ad infinitum, the arc of emotional changes expressed by the performers and experienced by the listeners over the long haul becomes, itself, the content of the work, in a manner that resembles Henri Bergson's account of "pure duration": temporality as the felt experience of dynamically lived and ever-shifting intensity rather than as a spatialized passage across a metaphoric "expanse" of time. Indeed, Kjartansson's emotional exercises strikingly exemplify an evocative phrase Bergson coined in his doctoral dissertation, *Time and Free Will*: "the quality of quantity." The phrase appears in a lengthy description of how it feels to watch the same action sixty times in a row, and it could easily describe a Kjartansson work:

When the regular oscillations of the pendulum make us sleepy, is it the last sound heard, the last movement perceived, which produces this effect? No, undoubtedly not, for why then should not the first have done the same? Is it the recollection of the preceding sounds or movements, set in juxtaposition to the last one? But this same recollection, if it is later on set in juxtaposition to a single sound or movement, will remain without effect. Hence we must admit that the sounds combined with one another and acted, not by their quantity as quantity, but by the quality which their quantity exhibited, i.e. by the rhythmic organization of the whole.⁶⁾

The quality of such musical quantity takes on a transformative emotional force and an aesthetic impact that any particular, local rendition of a Mozart aria or a song by the National could not possess. The same thing over and over and over becomes, in the process, something new, intense, and self-differential. As qualitative multiplicities, works like BLISS and A LOT OF SORROW spread outward toward horizons that precede and exceed the attentive thresholds of performer, museumgoer, and audience member alike, estranging the



works they celebrate. With a faithful and literal adherence to the text that reminds us that *fan* is short for *fanatic*, Kjartansson at once affirms and dissolves the emotional legibility of the songs from which his works draw their curious, mantric power. While the experience of Kjartansson's work validates Freud's certainty that repetition is inherently pleasurable, it complicates it too, by suggesting that repetition is itself bound to fail, break open, and reveal its inner lining of change. If rock and roll's values of outsider fidelity have long rested upon the consoling fiction that, as Led Zeppelin put it, "the song remains the same," Kjartansson's artistic practice constitutes a laboratory in which such notions are exuberantly exploded.

1) Sigmund Freud, "Beyond the Pleasure Principle," *The Standard Edition of the Complete Works of Sigmund Freud*, vol. XVIII (1920–22), ed. J. Strachey (London: Hogarth Press, 1955), pp. 35–36.

2) A twenty minutes version of *MERCY* can be viewed online at http://ubu.com/film/kjartansson_mercy.html.

3) The concluding lines of Lorenzo da Ponte's Italian libretto are: "Ah, tutti contenti / saremo così."

4) Bryce Dessner, conversation with and e-mail to the author, December 18, 2013.

5) Brian Eno and Peter Schmidt's *Oblique Strategies: Over One Hundred Worthwhile Dilemmas* was originally released in 1975 as a limited edition of 113 cards in a box set. Each card contains a short text designed to offer guidance to those in the midst of creative endeavors, such as "Honor thy error as a hidden intention" and "Work at a different speed."

6) Henri Bergson, "Pure Duration," *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness*, trans. F. L. Pogson (New York: Dover, 2001), p. 106.

RAGNAR KJARTANSSON, *A LOT OF SORROW*, 2013, performance, 6 hrs, featuring The National, MoMA PS1, New York /

JEDE MENGE SORGEN, Performance, 6 Std, gespielt von The National. (PHOTOS: ELISABET DAVIDSDOTTIR)





RAGNAR KJARTANSSON, *MERCY*, 2004,
video still, video, color, sound, loop,
62 min 30 sec / GNADE, Video Still,
Farbe, Klang, Loop.

DREW DANIEL

«THE SONG REMAINS THE SAME» – ES IST IMMER DASSELBE LIED

Die Psychoanalyse hat uns gelehrt, dass der Wiederholungszwang, ja der Zwang selbst, beunruhigende oder verstörende Sachen zu wiederholen, der Psyche Gelegenheit bietet, Konflikte rhythmisch umzuwerten und handfestes Unglücklichsein in etwas zu verwandeln, das sich von Wiederholung zu Wiederholung perfektioniert. In *Jenseits des Lustprinzips* entdeckt Freud diese Dynamik auch im alltäglichen Machtkampf zwischen Erwachsenen und Kindern. Er schreibt: «Immer wird die Neuheit die Bedingung des Genusses sein. Das Kind aber wird nicht müde werden, vom Erwachsenen die Wiederholung eines ihm gezeigten oder mit ihm angestellten Spieles zu verlangen, bis dieser erschöpft es verweigert.» Und er fährt fort: «Dem Lustprinzip wird dabei nicht widersprochen; es ist sinnfällig, dass die Wiederholung, das Wiederfinden der Identität, selbst eine Lustquelle bedeutet¹⁾.» Das gebieterisch herrschende Kind ist ein perfektes Vorbild für das künstlerische Wirken des Isländers Ragnar Kjartansson, dessen ausgedehnte Marathon-Performance-Arbeiten die Darsteller wie den Künstler selbst an den Rand solcher Erschöpfungszustände bringen, weil sie ein und dasselbe Musikstück immer wieder und wieder spielen müssen.

DREW DANIEL ist Assistenzprofessor an der Englischen Fakultät der Johns Hopkins University in Baltimore, Maryland, sowie die eine Hälfte des Elektronikduos Matmos.

RAGNAR KJARTANSSON UND DIE QUALITÄT DER QUANTITÄT

Kjartanssons Künstlerlaufbahn überschneidet sich zeitlich mit seinem Mitspielen in einer Reihe von Bands diverser Genres, die jedoch allesamt eine Vorliebe für das schräge, leicht maliziöse Auf-die-Schippe-Nehmen des offenherzigen Ausdrucks intensiver Gefühle an den Tag legen. Seine frühen Videoarbeiten verdanken ihre Wirkung der Atmosphäre des Live-auftritts und leben von der Figur des Künstlers als Musik-Guru, der Mantras über Schuld und Scheitern anstimmt, deren schiere Schlichtheit sich durch die irritierend repetitive Syntax zusehends auflöst. In *MERCY* (Gnade, 2005) klimpert Kjartansson auf einer akustischen Gitarre und fragt, der Kamera zugewandt, eine endlose Stunde lang: «Oh, why do I keep on hurting you?» (Ach, warum höre ich nicht auf, dir wehzutun?)²⁾. Es kommt keine Antwort. In *GOD* (2007) singt er ganz im Stil von Sinatra vor einer knallrosa Kulisse und mit orchestraler Begleitung die Zeile «Sorrow conquers happiness» (Kummer bezwingt Freude) und zieht das 40 Minuten lang durch, eine melancholische Äusserung, die in listigem Widerspruch zu der grossspürigen Szenerie und dem Kammerjazz-Arrangement steht. 2011 vollzog Kjartansson den entscheidenden Sprung vom 40-Minuten- zum 12-Stunden-Stück: *BLISS*, eine Live-Vorstellung im Performa 11 in New York, stützte sich auf eine Tonschleife aus Mozarts Schlussoktett zu *Figaros Hochzeit* und gab eine seltsam aufrichtige Beteuerung ihrer zentralen emotionalen Aussage zum Besten: «All will now be happy»³⁾.

Die Kritik schluckte den Köder und beschränkte sich bisher hauptsächlich auf die Frage nach der Intention: Ist das ernst gemeint? Andererseits ist eine gewisse Zurückhaltung festzustellen, wenn es darum geht, die Arbeitsbedingungen und persönlichen Erfahrungen der Akteure anzusprechen, die diese anspruchsvollen Arbeiten aufführen. Der Betrachter hat jederzeit die Möglichkeit wegzugehen, die Lage des Vorführenden ist weniger komfortabel. Wie fühlt es sich wohl an, in einem Werk Ragnar Kjartanssons ge-



RAGNAR KJARTANSSON, *MERCY*, 2004, video still, video, color, sound, loop, 62 min 30 sec / *GNADÉ*, Video Still, Farbe, Klang, Loop.

RAGNAR KJARTANSSON, SONG, 2011,
performance, 6 hrs, Carnegie Museum of Art,
Pittsburgh / LIED, Performance, 6 Std.
(PHOTO: JOSHUA FRANZOS)



fangen zu sein und Stunde um Stunde dasselbe Lied zu spielen? Was passiert mit der Musik und denen, die sie vortragen, im Laufe ihres Mitwirkens? Und was verrät uns dies über die kollektive Erfahrung von Gefühlen?

Auf der Suche nach Antworten sprach ich mit Bryce Dessner, der bei Kjartanssons A LOT OF SORROW (Eine Menge Kummer, 2013) mit von der Partie war. Dessner ist Gitarrist der Band The National, die ihren Song «Sorrow» letztes Frühjahr in New York im MoMA PS1 während sechs endlosen Stunden betäubende 105 Mal hintereinander spielte. Folgend einige Auszüge aus seinen Kommentaren:

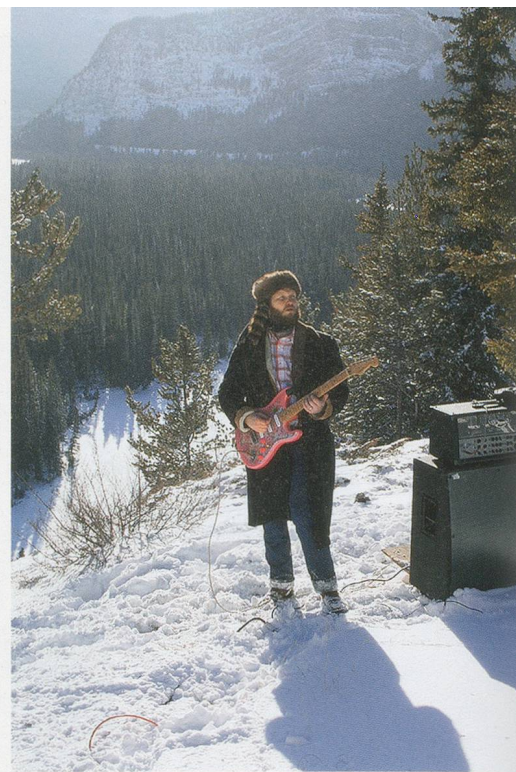
Bei der Zusammenarbeit mit bildenden Künstlern oder Tänzern steht die Musik häufig im Dienst einer umfassenderen ästhetischen Zielsetzung oder einer Geschichte. Ein anspruchsvoller bildender Künstler kann bei der Zusammenarbeit dominieren; die Musik wirkt dann wie eine Untermalung oder rein illustrativ. Bei Ragnar ist es so, dass er tatsächlich die Musik zum Werk macht: Musik und Werk sind ein und dasselbe. Entsprechend fühlt es sich beinahe an wie etwas, was Cage gemacht hätte: gewisse Ideen in Gang setzen, aber den Musikern erlauben, selbst Subjekt zu bleiben. Alles im Rahmen, den er abgesteckt hat, doch die Musik gewinnt irgendwie an Selbständigkeit hinzu, weil sich ihre Einsätze nicht nach dem visuellen Rahmen richten. Alles steckt bereits im Titel: Das Stück ist «a lot of «Sorrow»». Innerhalb dieser Dynamik stellt er auch die Musik selbst in Frage. «Sorrow» ist ein dreiminütiger Popsong, der nur eines tut; er dreht sich die ganze Zeit um dieselben vier Akkorde. Und der Gesang hat etwas von einem Mantra oder Choral. Ragnar hat diese Dinge klug erkannt. Es war, als hätte er sich selbst gesagt: «Eigentlich könnte das sechs Stunden lang so weitergehen, und ich glaube, genau so hören sich die Leute das auch an.»

Wir waren uns einig, an der Form des Songs nichts zu ändern. Wir spielten ihn jedes Mal gleich. Matt [Berninger] änderte nie etwas an seinem Gesang. Als Leadgitarrist spielte ich die Gitarre zwar jedes Mal anders, aber innerhalb derselben Vorgaben. Am Ende hatte der Song einige ziemlich wilde Permutationen durchlaufen, ohne je zu einem echten Jam zu werden. Der einzige, der nicht die ganzen sechs Stunden voll durchspielte, war unser Schlagzeuger, der jede Stunde oder so ein Mal pausierte. Ragnar brachte uns jeweils nach einer Stunde ein Tablett mit Essen und Wasser.

Nach 20 Minuten setzte eine gewisse Müdigkeit ein; nach einer Stunde ein halluzinatives Gefühl und meine Hände begannen sich etwas taub anzufühlen. Und dann verlor ich plötzlich jedes Zeitgefühl. Ich glaube, ungefähr nach drei Stunden oder so begann ich in einer Art meditativem Zustand zu schweben, was mir erlaubte, ganz in der Musik aufzugehen. Und darüber hinaus empfand ich eine Freiheit im Umgang mit dem Instrument, fast als würde ich darauf schwimmen – als würde sich der Song von selbst spielen und ich könnte mit der Musik etwas ganz anderes machen, obwohl ich immer noch spielte. An

RAGNAR KJARTANSSON, *SONG*, 2011, performance, 6 hrs, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh / LIED, Performance, 6 Std. (PHOTO: TOM LITTLE)





RAGNAR KJARTANSSON, *THE END – ROCKY MOUNTAINS*, 2009, in collaboration with Davíð Thór Jónsson, 5-channel video HD, color, sound, loop, 30 min 30 sec / *DAS ENDE – ROCKY MOUNTAINS*, in Zusammenarbeit mit Davíð Thór Jónsson, 5-Kanal-HD-Video, Farbe, Klang, Loop, 30 Min. 30 Sek. (PHOTOS: LAURA VANGAS)

einem bestimmten Punkt stimmten wir die Seiten wieder und schufen damit im Grunde eine neue Version des Songs, die ich heute noch gelegentlich auf der Bühne zitiere. Das Verblüffendste daran war eindeutig die Tatsache, dass das Publikum die ganze Vorstellung hindurch an Ort und Stelle verharnte. Wir hatten erwartet, dass die Leute die Installation laufend betreten und wieder verlassen würden. Meine Erfahrung bei den meisten Kunstveranstaltungen oder Ausstellungseröffnungen ist, dass die meisten Leute nicht zuhören, geschweige denn die Kunstwerke wirklich anschauen. Doch in diesem Fall gab es mindestens drei- bis vierhundert Leute, die fast die vollen sechs Stunden lang da waren und häufig jede Note mitsangen. Am Ende verlor Matt seine Stimme und kam bei einer Zeile ins Stocken, das Publikum um ihn herum spürte das, erhob sich und sang den ganzen Song richtig laut. Das war eines der verblüffendsten Erlebnisse, das wir als Band je hatten. «Sorrow» fühlt sich seither nicht mehr gleich an. Diese sechsstündige Version ist jetzt quasi die Version schlechthin. Es hatte etwas Transzendentes, und wenn wir den Song jetzt live spielen, ist es nur noch eine blasse Erinnerung daran⁴⁾.

Dessners Erlebnis eines transzendenten kollektiven Gefühls auf der Bühne, inmitten eines Songs über das sorgenvolle Selbst, ist kein Verrat an der einsamen Authentizität der Melancholie, sondern das Mittel schlechthin, mit dem die Ästhetik der Melancholie heute Gruppengefühle weckt. Tatsächlich war der Zusammenhalt der hingebungsvollen National-Fans nie so gross wie in dem Moment, als sie sich beeilten den Sänger an genau dem Punkt zu

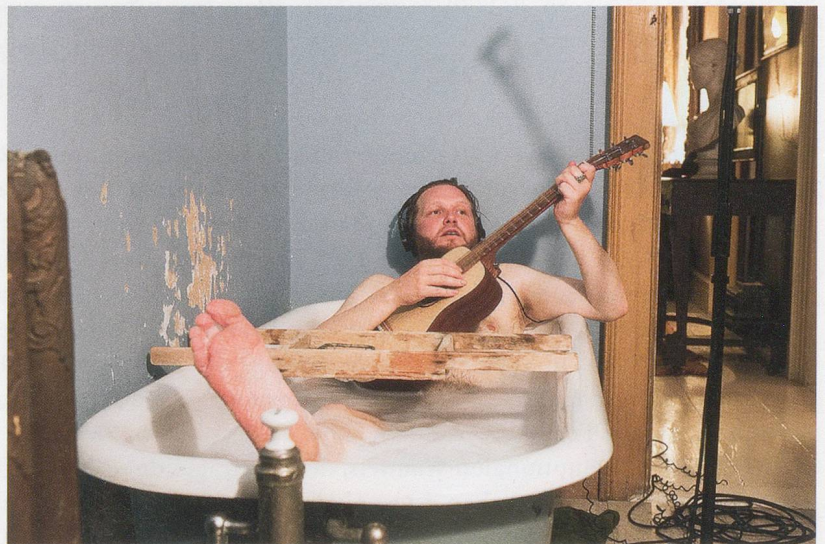


unterstützen, als die grausamen Anforderungen von Kjartanssons Werk für einen Moment zu hoch waren. Durch das Mitsingen und sein gelegentliches den auf der Bühne kämpfenden Musikern Unter-die-Arme-Greifen nimmt das Publikum eine bunte Mischung von virtuellen Positionen als Coaches, Verbündete, Mitarbeitende und Co-Mitwirkende in Kjartanssons zeitintensivem Projekt ein. In A LOT OF SORROW fügen sich Künstler, Band und Publikum zu etwas, was man «melancholische Assemblage» nennen könnte, ein sozial erweitertes Gefühlsnetzwerk, das eine melancholische Empfindung über Akteure leitet und dabei ein Gefühl weitergibt und verstärkt, aber dieses Gefühl der Besorgnis auch über eine grosse emotionale Bandbreite hinweg variiert, sodass die scheinbar negative verzweifelte Angst turbulente Umwertungen und Umwandlungen in andere Gefühle durchläuft: in Sorge füreinander, ethisches Mitempfinden der Leiden und Mühen anderer, ja sogar freudige Solidarität.

Äusserst wendig und geschickt verschärft Kjartanssons Werk die im Text von «Sorrow» implizierte emotionale Sackgasse noch und nimmt sie zugleich kritisch ins Visier; der Song endet mit dem wohlfeilen Satz, «I don't want to get over you.» Diese lyrische Erklärung eines bewussten In-der-Klemme-Verharrens, des sturen Festhaltens an der depressiven Haltung ist der emotionale Angelpunkt des Songs. Zwischen Selbstmitleid und Selbstverachtung schwebend wiederholt sich diese ausdrückliche Weigerung der Libidoablösung auf hinreissende Weise und verharret hartnäckig an Ort, statt den Wogen der sie umspielenden Musik zu folgen, und geht dann weiter. Es ist eine melancholische Hymne von der unerschütterlichen Hingabe an eine verlorene Sache, die ein verzweifelter Mensch endlos wiederholen könnte, indem er im Schmerz verharrend immer wieder die Play-Taste drückt. Es besteht ein seltsames mimetisches Band zwischen den Musikern, deren Stück einen Stillstand ausdrückt, und



RAGNAR KJARTANSSON, *THE VISITORS*, 2012,
9-channel HD video, color, sound, loop, 64 min /
DIE BESUCHER, 9-Kanal-HD-Video, Farbe,
Klang, Loop, 64 Min.
(PRODUCTION PHOTOS: ELISABET DAVIDSDOTTIR)





RAGNAR KJARTANSSON, S.S. HANGOVER, 2013, boat, captain, brass instruments, musicians, music by Kjartan Sveinsson, 55th Venice Biennale / S.S. KATZENJAMMER, Schiff, Kapitän, Blasinstrumente, Musiker.

den Zuhörern, die sich freiwillig immer tiefer in den abgeschotteten Rillen und emotionalen Gleisen der Wiederholung verlieren. Das paradox anmutende Potenzial eines in der Zeit funktionierenden Mediums, Gefühle einzufrieren und an einem Ort zu fixieren, erlaubt es den Vortragenden und Zuhörenden auch, diese Gefühle aufzutauen und der therapeutischen Verarbeitung zugänglich zu machen. Da es zugleich konservierend und lösend wirkt, bietet A LOT OF SORROW während sechs Stunden reichlich Gelegenheit für beide Positionen und bestätigt die an ein Koan erinnernde Aussage von Brian Eno und Peter Schmidt in ihrem Kartenspiel *Oblique Strategies* (Verdeckte Strategien): «Repetition is a form of change»⁵⁾ – Wiederholung ist eine Form des Wandels.

Der Bogen des emotionalen Wandels, den Vortragende und Zuhörende über die gesamte Zeitspanne hinweg beschreiben, ist weniger eine parataktische Anhäufung von eins plus eins plus eins, ad infinitum, sondern wird selbst zum Inhalt des Werks auf eine Weise, die Henri

Bergsons Schilderung der «reinen Dauer» ähnelt: Zeit als gefühlte Erfahrung einer dynamisch erlebten und laufend wechselnden Intensität anstelle des räumlichen Durchschreitens eines metaphorischen Zeitraumes. Tatsächlich sind Kjartanssons emotionale Übungen eine treffliche Veranschaulichung der sinnträchtigen Wendung, die Bergson in seiner Dissertation *Zeit und Freiheit* prägte: «die Qualität der Quantität». Sie findet sich in einer ausführlichen Schilderung, wie es sich anfühlt, denselben Vorgang sechzig Mal nacheinander zu beobachten. Es könnte genauso gut die Beschreibung eines Werks von Kjartansson sein:

Wenn die regelmässigen Schwingungen des Pendels uns zum Schläfe einladen, bringt da etwa der letzte Ton, der vernommen, die letzte Bewegung, die wahrgenommen wird, diese Wirkung hervor? Ohne Zweifel nein; denn es wäre nicht zu verstehen, weshalb nicht der erste Ton dasselbe hätte leisten können. Oder wirkte etwa die Erinnerung an die vorangegangenen Töne, die neben den letzten Ton oder die letzte Bewegung gereiht wurde? Aber diese selbe Erinnerung wird, wenn sie so einem einzelnen Ton oder einer einzelnen Bewegung nachträglich angereicht wird, wirkungslos bleiben. Es muss also zugegeben werden, dass die Töne untereinander eine Komposition eingegangen sind und nie durch ihre Quantität als solche wirkten, sondern durch die Qualität, die ihre Quantität aufwies, das heisst durch die rhythmische Organisation ihres Ganzen⁶⁾.

Die Qualität einer solchen musikalischen Quantität entfaltet eine emotionale Verwandlungskraft und eine ästhetische Wirkung, die eine einzelne lokale Wiedergabe einer Mozart-Arie oder eines Songs der National nie haben könnte. Dasselbe, wieder und wieder und wieder gespielt, wird dabei zu etwas Neuem, Intensivem, zu etwas Anderem als es selbst. In ihrer qualitativen Vielfalt reichen Werke wie *BLISS* und *A LOT OF SORROW* an Horizonte, welche die Aufmerksamkeitsschwellen von Vortragenden, Museumsbesuchern und Zuhörern immer schon antizipiert und überschritten haben, weil die von ihnen zelebrierten Werke eine Verfremdung erfahren. Mit seiner verlässlichen und buchstäblichen Texttreue, die daran erinnert, dass *Fan* eine Kurzform für *Fanatiker* ist, bestätigt und liquidiert Kjartansson zugleich die emotionale Lesbarkeit der Songs, denen seine Werke ihre seltsame, mantrische Macht verdanken. Obschon die Erfahrung mit Kjartanssons Werken Freuds Überzeugung belegt, dass Wiederholung an sich lustvoll ist, kompliziert sie diese auch, indem sie nahelegt, dass die Wiederholung per se dazu verurteilt ist, zu scheitern, aufzubrechen und ihre wandelbare Innenhaut offenzulegen. Wenn die Rock-and-Roll-Werte der Aussenseiter treue lange auf der tröstlichen Mär beruhten, dass es laut den Led Zeppelin, «immer dasselbe Lied ist», so stellt Kjartanssons Kunstschaffen ein Laboratorium dar, in dem solche Vorstellungen aufs Lustvollste gesprengt werden.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Sigmund Freud, «Jenseits des Lustprinzips», *Gesammelte Werke in Einzelbänden*, Band XIII, S.-Fischer-Verlag, Frankfurt am Main 1968, S. 37.

2) Eine Kurzfassung von *MERCY* kann online angeschaut werden: http://ubu.com/film/kjartansson_mercy.html.

3) Im Libretto von Lorenzo da Ponte lauten die ersten Zeilen des Schluss-Oktetts: «Ah, tutti contenti / saremo così.» (Deutsch: «Nun blüht für uns alle das herrlichste Glück», oder in der ursprünglichen Version des Wiener Manuskripts von 1786: «Uns alle beglücket, was heute geschah.»)

4) Bryce Dessner im Gespräch mit dem Autor und in einer E-Mail an denselben vom 18. Dezember 2013.

5) *Oblique Strategies: Over One Hundred Worthwhile Dilemmas* von Brian Eno und Peter Schmidt erschien ursprünglich 1975 als begrenzte Auflage von 113 Karten in einer Sammelbox. Auf jeder Karte befindet sich ein kurzer Text, der Leuten bei ihren kreativen Unterfangen Hand bieten soll, etwa «Honor thy error as a hidden intention» (Ehre deinen Irrtum als tiefere Absicht) und «Work at a different speed» (Arbeite mit einer anderen Geschwindigkeit).

6) Henri Bergson, *Zeit und Freiheit* [1889], aus dem Französischen von Paul Fohr, (Nachdruck der 2. Aufl., Dieterichs, Jena 1920), Athenäum-Verlag, Frankfurt am Main 1989, S. 81.

An Honest Painter

KITTY SCOTT



RAGNAR KJARTANSSON, *THE END* – VENEZIA, 2009, 144 paintings, oil on canvas, variable dimensions, installation view, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Torino / *DAS ENDE* – VENEZIA, 144 Gemälde, Öl auf Leinwand, Masse variabel, Installationsansicht.

The first time I saw Ragnar Kjartansson painting, in 2009, he was standing before an easel with a rag over his shoulder, in the Icelandic Pavilion at the 53rd Venice Biennale. The pavilion, located on the ground floor of the Palazzo Michiel dal Brusà, toward the northern end of the Grand Canal, had taken on the trappings of a traditional artist's studio—albeit a highly romanticized version, with crumbling brick

KITTY SCOTT is curator of modern and contemporary art at Art Gallery of Ontario, Toronto.

walls, majestic columns, and large screened windows looking out to the water. Kjartansson, cigar clenched between his teeth, was painting a young male model dressed only in a Speedo: Kjartansson's good friend and fellow performance artist, Páll Haukur Björnsson. The space was filled with an old couch, a few chairs, many empty beer bottles, a record player, and various LPs, ranging from classical to country and western to pop. Kjartansson's guitar lay on the couch, and a few paintings of Björnsson in his swimming trunks hung high up around the room while

others simply leaned against the walls. A big stack of newly primed canvases sat in a far corner, awaiting the painter's brush.

Kjartansson is best known for durational performances that borrow from music and theater. However, these experiments can involve whatever medium best suits his requirements, painting included. While most artists arrived in Venice shortly before the exhibition opening, installed their works, and then left, for *THE END*, Kjartansson remained in his pavilion to enact the role of the obsessive Romantic painter every day for six months—the length of the Biennale—finishing a painting each evening. The pavilion became a stage for other, informal performances as well. One afternoon, Icelandic band Amina dropped in and played music. A young prostitute, who came to Venice to find clients during the Biennale, visited regularly just before the pavilion

closed to read poetry before going out to work the night.

If in Venice, Kjartansson presented himself as a traditional studio painter, only a year prior he had investigated the *plein air* practice of the nineteenth-century Hudson River School. These painters had traveled to then-remote locations in upstate New York, where they sketched in the landscape, later returning to their urban studios to create sublime paintings. For *BLOSSOMING TREES PERFORMANCE* (2008), Kjartansson spent forty-eight hours at Rokeby Farm, an estate in the Hudson Valley, where he painted the landscape both under daylight conditions and at night, making seven *plein air* paintings in all. In the summer of 2011, Kjartansson returned to this idea, but in the context of his home country. Waking at three o'clock in the morning, he would head out in the bright northern sunlight with easel and paint





RAGNAR KJARTANSSON, *THE BLOSSOMING TREES PERFORMANCE*, 2008, oil on canvas, black-and-white photographs, text / *DIE BLÜHENDE BÄUME PERFORMANCE*, Öl auf Leinwand, Schwarzweissfotografien, Text. (PHOTO LARRY LAMY)



box, often faced with intense winds. The “Night” series is almost autobiographical, including images of the artist’s ex-girlfriend’s house, a May snowfall, garages and apartments, a pathetic public sculpture, an ocean view with a swimmer, and views to the sea. That winter, Kjartansson completed the companion series “Dark Days” (2011), capturing Reykjavík during the season when the sun barely rises.

The Icelandic projects resulted in traditional paintings, but the performative and painterly aspects of *BLOSSOMING TREES PERFORMANCE* and *THE END* cannot be separated. When the Hudson Valley paintings are exhibited, they are hung salon style alongside black-and-white photographic documentation of Kjartansson’s process and a diaristic text—which mentions that the artist, more twenty-first-century gentleman than nineteenth-century academician, smoked cigars, drank beer, and read *Lolita* over the

two days. In the case of the Venice canvases, rather than selecting the “best” works, the artist presents all 144 paintings. The lone figure of Björnsson in his Speedo with a guitar or wearing a blue bathrobe is the subject of almost all of the paintings, generally isolated on a monochrome or striped ground composed of a broad range of brightly hued colors. The figure is painted in a fast, loose, flat, almost awkward or unstudied manner that is reminiscent of a range of contemporary figurative painters, such as Alice Neel, David Hockney, and Elizabeth Peyton, although Martin Kippenberger’s desultory work might be the closest parallel. Hung densely one on top of the other, with little or no sense of hierarchy, the paintings emphasize the passage and accumulation



RAGNAR KJARTANSSON, NIGHT – 2008, 2011,
oil on canvas, 23 ⁵/₈ x 27 ¹/₂ " / NACHT – 2008,
Öl auf Leinwand, 60 x 70 cm.

RAGNAR KJARTANSSON, NIGHT – THE LOVERS, 2011,
oil on canvas, 27 ¹/₂ x 35 ³/₈ " / NACHT –
DIE LIEBENDEN, Öl auf Leinwand, 70 x 90 cm.



RAGNAR KJARTANSSON, NIGHT –
CHURCH OF HALLDÓR GRÖNDAL, 2011,
oil on canvas, 19 ⁵/₈ x 23 ⁵/₈ " /
NACHT – KIRCHE VON HALLDÓR
GRÖNDAL, Öl auf Leinwand, 50 x 60 cm.

of time. They function like documents, indexes that the artist was able to achieve a particular feat, and in this sense they are as much records of conceptual performances as the photographs accompanying so much body art of the 1970s.

Discussing this method of twinning performance and painting, Kjartansson explains, "The performative aspect of this endeavor makes me more honest a painter than when I paint in my studio. Because I look at it as a performance, I become more straightforward as a painter. I am just trying to paint an honest subject in an honest mood." It is a statement that seems, on the surface, to refuse the philosophical and theoretical discourses that have accumulated around the act of painting since at least the mid-nineteenth century—a statement that is almost comically unambitious. Kjartansson, in contrast to the protagonists of that long history, does not appear to want to take painting anywhere. In fact, we might wonder if the paintings matter to him at all.

And yet, at the same time, Kjartansson presents a paradox: Precisely because the act of painting is for him a performance, he claims, the final object is more "honest." He describes the work as "banally basic," but adds, "It comes from a very serious place in my gut." Elaborating further, he harks back to the language of Abstract Expressionism and the authen-

tic gesture as he labels his canvases "emotional action paintings": "Action painting catches some physical action in form, and my paintings catch a feeling surrounding the act of painting that seeps through the dull brushstrokes."

The art-historical reference to this particularly macho school of painting is revealing. For when Kjartansson enacts the role of "The Painter," it is with the understanding that this has long been a position implicitly gendered male. A tongue-in-cheek masculinity is thus always present in his paintings, but even more so in the process of making them. This is evident in photographs of Kjartansson out in the landscape at work: standing before his easel in a snowsuit, battling the elements, or dressed in hunter's gear as he sits down on a log to make watercolors of a burned-out forest. These are costumes, and they are as important for us to see as the works created when they were worn. Kjartansson explores the masquerade of masculinity itself, in all its guises—from rough-and-tumble outdoorsman to sentimental dandy—with a humor and a distance that is knowing, but never simply ironic.

Of course, there is a person who exists outside these performances—and he's an artist, too. For years, Kjartansson has sketched simply, in nonperformative mode, in small Moleskine notebooks that he carries with him everywhere. They contain notes, addresses, and doodles as well as quick drawings in black marker or pen, sometimes with daubs of color, recording his daily life in diaristic fashion along with travels and inspirations. Often words and images are combined. One landscape depicts a lone figure high on a mountaintop, peaks receding into the distance and power lines below; a thought bubble containing a European telephone number and the name MATTIAS emanates from the figure's body. In a drawing that spans two pages, a gaucho-hatted Bob Dylan plays the keyboard with his band before a huge audience; underneath the stage, layered over the audience, red letters outlined in black ink read BOB DYLAN IN GLASGOW. Another drawing shows the artist before a large old-master nude; yet another reproduces an architectural detail of the library at Rokeby Farm. Kjartansson's intimate notebooks belong to the realm of the real world and are made for the artist alone.

RAGNAR KJARTANSSON, *NIGHT – BLACK PLASTIC*, 2011,
oil on canvas, 13 ³/₄ x 17 ³/₄ " / *NACHT – SCHWARZER*
PLASTIK, Öl auf Leinwand, 35 x 45 cm.





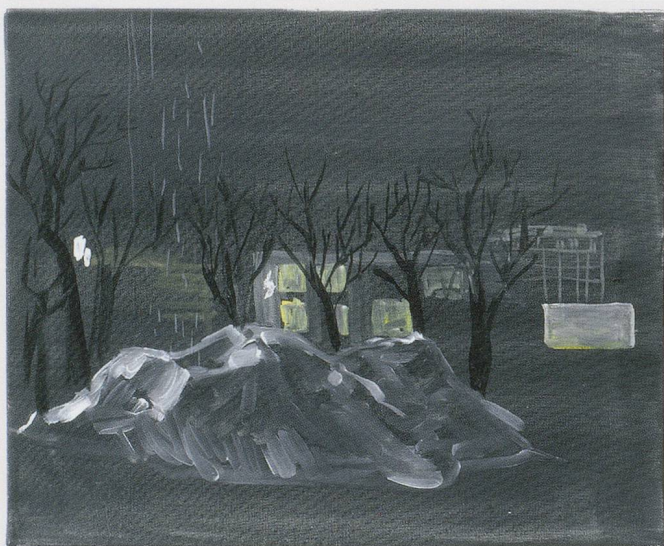
RAGNAR KJARTANSSON, NIGHT - THE WIND,
2011, oil on canvas, 27 ¹/₂ x 35 ³/₈ " / NACHT -
DER WIND, Öl auf Leinwand, 70 x 90 cm.



RAGNAR KJARTANSSON, NIGHT - SWIMMER,
2011, oil on canvas, 19 ⁵/₈ x 23 ⁵/₈ " / NACHT -
SCHWIMMER, Öl auf Leinwand, 50 x 60 cm.



RAGNAR KJARTANSSON, DARK DAYS: TAX AND CUSTOMS BUILDING, 2011, oil on canvas, 23 ⁵/₈ x 31 ¹/₂ " / DUNKLE TAGE: STEUER- UND ZOLL-GEBÄUDE, Öl auf Leinwand, 60 x 80 cm.



RAGNAR KJARTANSSON, DARK DAYS: KRINGLUMYRAR-BRAUT (THE VALHALLA PARKING LOT), 2011, oil on canvas, 17 ³/₄ x 21 ⁵/₈ " / DUNKLE TAGE: KRINGLUMYRARBRAUT (DER WALHALLA PARKPLATZ), Öl auf Leinwand, 45 x 55 cm.

Ein ehrlicher Maler

KITTY SCOTT

Das erste Mal, als ich Ragnar Kjartansson malen sah, im Jahr 2009, stand er vor einer Staffelei, einen Lappen über der Schulter, im isländischen Pavillon während der 53. Biennale von Venedig. Der Pavillon, der sich im Erdgeschoss des am Canal Grande nahe der Rialto-Brücke gelegenen Palazzo Michiel dal Brusà befindet, war ausgestattet wie ein traditionelles Künstleratelier – allerdings eine stark romantisierende Version mit abbröckelnden Backsteinwänden, majestätischen Säulen und grossen Fenstern mit Fliegengittern und Blick auf das Wasser. Kjartansson malte, eine Zigarre zwischen die Zähne geklemmt, ein junges männliches Modell – Kjartanssons guten Freund und Performance-Künstlerkollegen Páll Haukur Björnsson –, der bis auf eine Speedo-Badehose nichts anhatte. Im Raum standen eine alte Couch und einige Stühle herum, der Boden war mit leeren Bierflaschen übersät und es gab einen Plattenspieler und verschiedene LPs, die von klassischer Musik bis zu Country & Western und Pop reichten. Kjartanssons Gitarre lag auf der Couch und einige Gemälde von Björnsson in seiner Badehose hingen hoch oben an den Wänden des Raums, während andere einfach an den Wänden lehnten. Ein grosser Stapel frisch grundierter Leinwände befand sich hinten in einer Ecke, bereit für den Pinsel des Malers.

Kjartansson ist vor allem bekannt für Dauerperformances, die Anleihen bei der Musik und dem

KITTY SCOTT ist Kuratorin für moderne und zeitgenössische Kunst an der Art Gallery of Ontario in Toronto.



RAGNAR KJARTANSSON, DARK DAYS: SÍDUMÚLI, 2011, oil on canvas, 17 3/4 x 21 5/8" / DUNKLE TAGE: SÍDUMÚLI, Öl auf Leinwand, 45 x 55 cm.

Theater machen. Bei diesen Experimenten kann allerdings jedes Medium zum Tragen kommen, das gerade seinen Bedürfnissen entspricht – die Malerei eingeschlossen. Während die meisten Künstler kurz vor der Eröffnung in Venedig eintrafen, ihre Werke installierten und wieder abreisten, blieb Kjartansson für THE END (Das Ende) in seinem Atelier, um über sechs Monate hinweg – also für die Dauer der Bien-

nale – tagtäglich den Part des besessenen romantischen Malers zu spielen und jeden Abend ein Gemälde fertig zu machen. Der Pavillon wurde zudem zur Bühne für andere zwanglose Auftritte. Eines Nachmittags schaute die isländische Band Amina vorbei und machte Musik. Eine junge Prostituierte, die nach Venedig gekommen war, um während der Biennale Kunden zu finden, besuchte abends den Pavillon regelmässig kurz vor der Schliessung, um Gedichte zu lesen, bevor sie zur Arbeit in die Nacht hinausging.

Während Kjartansson sich in Venedig als traditioneller Ateliermaler präsentierte, hatte er sich nur ein Jahr zuvor mit der Pleinair-Praxis der Maler der Hudson River School im neunzehnten Jahrhundert beschäftigt. Diese Maler reisten zu damals abgelegenen Orten im nördlichen Teil des US-Bundesstaates New York und machten dort Skizzen in der Landschaft, die sie dann später in ihren Ateliers in der Grossstadt in grandiose Gemälde umsetzten. Für seine BLOSSOMING TREES PERFORMANCE (Performance blühender Bäume, 2008) verbrachte Kjartansson achtundvierzig Stunden in Rokeby Farm, einem Gutshof

im Hudson-Tal, wo er die Landschaft sowohl unter Tageslichtbedingungen als auch bei Nacht malte und so insgesamt sieben Pleinair-Gemälde schuf. Im Sommer 2011 griff Kjartansson diese Idee wieder auf, nur diesmal im Kontext seines Heimatlandes. Jeden Tag stand er um drei Uhr in der Früh auf und machte sich dann mit Staffelei und Malkasten im hellen nordischen Licht auf den Weg, wobei er oft mit starkem Wind zu kämpfen hatte. Die Serie «Night» trägt auch autobiographische Züge und besteht aus Gemälden, die unter anderem die ehemalige Freundin des Künstlers, Schneefall im Mai, Garagen und Wohnungen, eine erbärmliche öffentliche Skulptur, einen Meeresblick mit Schwimmer sowie Aussichten aufs Meer zeigen. Im Winter desselben Jahres vollendete Kjartansson die als Pendant dazu konzipierte Serie «Dark Days» (2011), in der Reykjavík während der Jahreszeit eingefangen ist, in der die Sonne kaum aufgeht.

Die isländischen Projekte ergaben herkömmliche Gemälde, doch die performativen und malerischen Seiten lassen sich bei BLOSSOMING TREES PERFORMANCE und THE END nicht voneinander trennen.



RAGNAR KJARTANSSON, FROM THE VALLEY OF WORLD-WEARINESS IN BRITISH COLUMBIA (IX), 2011, watercolor, 12 x 16" / AUS DEM LEBENSÜBERDRUSS-TAL IN BRITISH COLUMBIA (IX), Aquarell, 30,5 x 40,5 cm.

RAGNAR KJARTANSSON, FROM THE
VALLEY OF WORLD-WEARINESS IN
BRITISH COLUMBIA (III), 2011, water-
color, 12 x 16" / AUS DEM LEBENSÜBER-
DRUSS-TAL IN BRITISH COLUMBIA
(III), Aquarell, 30,5 x 40,5 cm.



Wenn die Gemälde aus dem Hudson-Tal ausgestellt werden, hängen sie im Salonstil Seite an Seite mit Schwarzweissaufnahmen, die Kjartanssons Verfahren dokumentieren, sowie mit einem tagebuchähnlichen Text, in dem etwa festgehalten wird, dass der Künstler, eher ein Gentleman des 21. als ein Akademiker des 19. Jahrhunderts ist, Zigarren rauchte, Bier trank und während der zwei Tage *Lolita* las. Im Fall der venezianischen Gemälde entschied sich der Künstler, statt eine Auswahl der «gelungensten» Werke zu treffen, sämtliche 144 Gemälde zu zeigen. Die einsame Gestalt von Björnsson in seiner Speedo mit Gitarre oder in blauem Bademantel figuriert in nahezu allen Bildern, üblicherweise isoliert auf einfarbigem oder aber viel- und starkfarbig gestreiftem Grund. Die Figur ist in einem flüchtigen, lockeren, flächigen Stil gemalt, der an eine ganze Reihe zeitgenössischer figurativer Maler von Alice Neel und David Hockney bis Elizabeth Peyton denken lässt, obwohl er dem zwanglosen Werk von Martin Kippenberger am nächsten kommen dürfte. Dicht übereinander aufgehängt, praktisch ohne jede Andeutung einer Hierarchie, unterstreichen die Gemälde das Vergehen

und die Akkumulation von Zeit. Sie funktionieren wie Dokumente, halten fest, dass dem Künstler ein besonderes Meisterstück gelungen ist, und in diesem Sinn sind sie ebenso sehr Zeugnisse konzeptueller Performances wie die Photographien, die einen grossen Teil der Body Art der 1970er-Jahre begleiteten.

Zu dieser Methode der Verbindung von Performance und Malerei erklärt Kjartansson: «Der performative Aspekt dieser Praxis macht aus mir einen ehrlicheren Maler, als wenn ich in meinem Atelier male. Weil ich sie als Performance betrachte, werde ich als Maler direkter, unumwundener. Ich versuche einfach nur, in einer ehrlichen Stimmung ein ehrliches Motiv zu malen.» Es ist dies eine Aussage, die, oberflächlich besehen, die philosophischen und theoretischen Diskurse, die sich spätestens seit Mitte des 19. Jahrhunderts um den Malakt herum angesammelt haben, abzulehnen scheint – eine Aussage, die fast komisch anspruchslos ist. Im Unterschied zu den Protagonisten jener langen Geschichte scheint Kjartansson nicht den Wunsch zu haben, die Malerei irgendwohin führen zu wollen. Man darf sich sogar fragen, ob die Gemälde ihm überhaupt wichtig sind.



RAGNAR KJARTANSSON, sketches, notebooks /
Skizzen, Notizbücher.

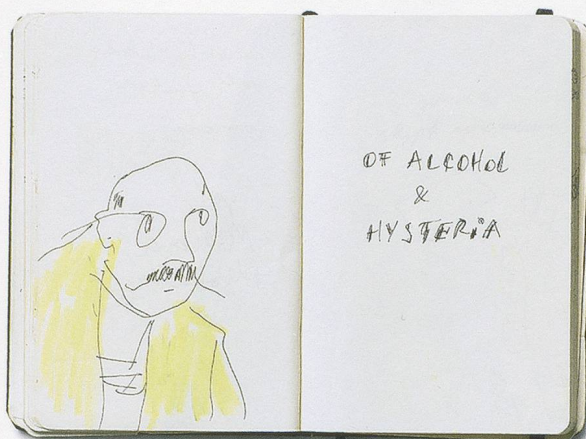
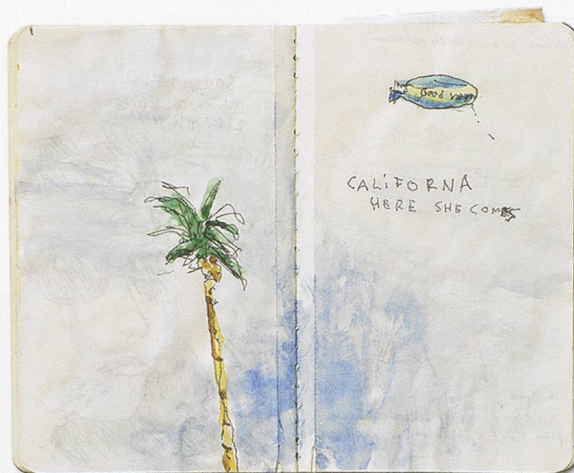
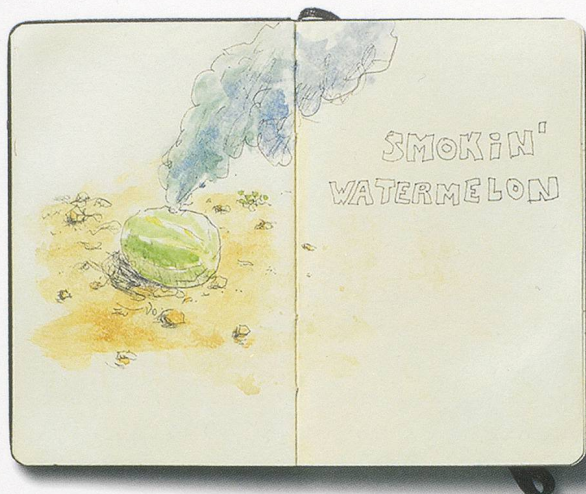
Und doch arbeitet Kjartansson gleichzeitig auf ein Paradox hin: Gerade weil der Akt des Malens für ihn eine Performance sei, ist das Endprodukt «ehrlicher». Er bezeichnet das Werk als «banal elementar», fügt aber hinzu: «Es kommt aus einer ganz ernsthaften Stelle in meinem Bauch.» Er führt dies näher aus, indem er auf die Sprache des Abstrakten Expressionismus und den authentischen Gestus zurückgreift, wenn er seine Gemälde als «emotionale Aktionsmalereien» bezeichnet: «Die Aktionsmalerei fängt eine körperliche Handlung in einer Form ein und meine Gemälde fangen ein den Malakt begleitendes Gefühl ein, das durch die öden Pinselstriche hindurchsickert.»

Diese kunsthistorische Bezugnahme gerade auf eine machohafte Malerschule ist vielsagend. Denn wenn Kjartansson sich in der Rolle des Malers insze-

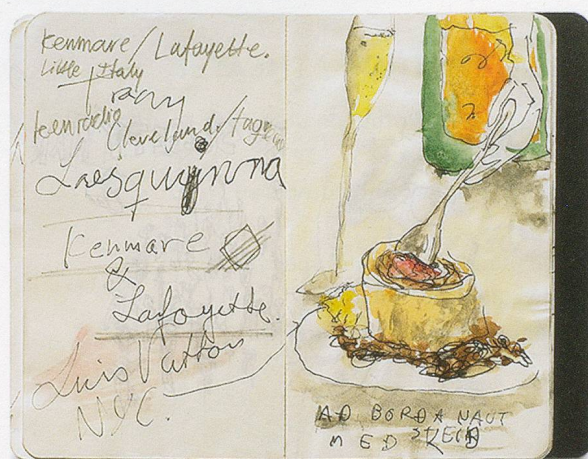
niert, dann mit dem Verständnis, dass dies lange Zeit eine implizit männliche Position war. Es spielt daher stets eine ironische Maskulinität in seine Gemälde und vor allem in deren Schaffensvorgang hinein. Dies ist ersichtlich in Photographien, die Kjartansson bei der Arbeit draussen in der Landschaft zeigen, etwa wenn er im Schneeanzug vor der Staffelei steht und gegen die Elemente kämpft oder in Jägermontur auf einem Holzblock sitzt, um Aquarelle von einem niedergebrannten Wald zu malen. Dies sind Kostüme und ihnen ist genauso Rechnung zu tragen wie den Werken, zu deren Schaffung sie getragen wurden. Kjartansson untersucht die Maskerade der Männlichkeit an sich in all ihren Erscheinungsformen – vom ungehobelten Naturburschen bis zum empfindsamen Dandy – mit wissendem und dennoch nie einfach ironischem Humor und Abstand.

Selbstverständlich existiert auch eine Person jenseits dieser Performances, und diese ist ebenfalls Künstler. Seit Jahren skizziert Kjartansson einfach und nicht performativ in kleinen Moleskine-Notizbüchern, die er immer bei sich hat, wo er auch hinget. Sie enthalten Notizen, Adressen und Kritzeleien sowie mit schwarzem Filz oder Kuli flüchtig hingeworfene Zeichnungen, manchmal mit Farbtupfern, die nach Art eines Tagebuchs sein tägliches Tun und Treiben, seine Reisen und Ideen dokumentieren. Oft verbinden sich Wort und Bild. Eine Landschaft zeigt eine einsame Figur hoch oben auf einem Berg vor weiteren, sich in der Ferne verlierenden Gebirgsgipfeln, während unten Stromleitungen zu sehen sind; der Gestalt entspringt eine Gedankenblase mit einer europäischen Telefonnummer und dem Namen MATTIAS. Eine doppelseitige Zeichnung zeigt Bob Dylan mit Gauchohut beim Keyboardspiel mit seiner Band vor riesigem Publikum; rote, mit schwarzer Tusche konturierte Buchstaben, die unterhalb der Bühne über das Publikum gelegt sind, besagen: BOB DYLAN IN GLASGOW. Eine weitere Zeichnung zeigt den Künstler vor einem grossen altmeisterlichen Aktbild; wieder eine andere Skizze gibt ein architektonisches Detail der Bibliothek von Rokeby Farm wider. Kjartanssons intime Notizbücher gehören zum Bereich der realen Welt und sind eine Arbeit, die der Künstler nur für sich macht.

(Übersetzung: Bram Opstellen)



RAGNAR KJARTANSSON, sketches, notebooks /
Skizzen, Notizbücher.



RAGNAR KJARTANSSON

Edition for Parkett 94

THEATERSTÜCK / THEATER PIECE, 2014

Colors (hand-painted) on plywood.

Approx. 6 - 11 $\frac{7}{8}$ x 11 $\frac{7}{8}$ - 22 $\frac{7}{8}$ "

Ed. 35/XX, signed and numbered.

Farbe (handbemalt) auf Sperrholz.

Ca. 15 - 30 x 30 - 58 cm.

Auflage 35/XX, signiert und nummeriert.







1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



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



IX



X



XI



XII



XIII



XIV



XV



XVI



XVII



XVIII



XIX



XX

Shirana Shahbazi

SHIRANA SHAHBAZI, [MONSTERA-02-2014], C-print
on aluminum / C-Print auf Aluminium.

(ALL IMAGES COURTESY OF THE ARTIST AND
GALERIE BOB VAN ORSOIJ, ZÜRICH)



TIRDAD ZOLGHADR

Exactly

In contemporary art, there are things that come with a disclaimer. You can mention the “real,” for instance, as long as you acknowledge that no such thing exists. You can talk money and prices, but only if you add that “the market is just too crazy right now.” Other examples of terms requiring immediate provisos include *the Middle East* and *institutional critique*. Usually, the disclaimers come from the same people who propose the terms in the first place. They will convoke an artist roundtable, for instance, only to belittle the premise that prompted it.

Lately, it seems *abstraction* has joined the category in question. Abstraction is said to be newly rehabilitated, only to be disparaged by its defenders as a cheap hook, a lazy way to lump together artists who actually have little in common. It’s abstraction as a faux ami, a misleading homonym. Or a replacement for Iran: an exotic construct that does little more than tokenize the artist and her work.

To many, abstraction is only good for asserting that, at the end of the day, everything is post-figurative if you think about it. Certainly, since every cultural

product is an aesthetic mode of responding to the world, every cultural product resorts to abstraction to some degree or another. But surely, a definition that applies ubiquitously is simply not doing its job.

As usual, when it comes to defining and categorizing artworks, it’s the artists who are the most livid of all. They will not stop screaming until someone says the magic words, “This work actually defies categorization”; or, “In this work, classifications come unraveled.”

There are four or five screaming artists who currently headline the conversation around abstraction in art photography. In the way they produce, display, contextualize, and describe their work, you can find differences aplenty, to be sure. But whether these differences are just as pertinent when it comes to the work itself is another question entirely. At the risk of being termed a fascist hyena pig, I suspect that “abstraction” would befit the conversation just fine.

Be that as it may, it’s Shirana Shahbazi who should be our test case here. Not unlike her colleagues, she has apparently shifted away from the figures and grounds of earlier work toward something more, shall we say, theoretical in temperament. This despite the fact that, from day one, her work has been orbiting

TIRDAD ZOLGHADR is a writer and curator. The working title of his third novel is *Headbanger*.

precisely around the abstract moments of figuration (not to say the figurative pull of abstraction) and the mysterious DNA of formal correspondences between one image and the next, rather than the content of these images, strictly speaking.

Whether roses or triangles, mountaintops or hexagons, then and now, some motifs are suspended squarely within the frame; others are chromatic landscapes deftly cropped. Some are glamorous singularities, isolated morsels of haute cuisine; others are reduced to comparative taxonomies. If anything, compared to the still life mosaics and slow-motion monochromes of the early work, Shahbazi's newer pieces are a far more faithful reflection of specific material environments, in that they patiently hold a mirror to one set of micropanoramic conditions after another.

Shifts do arise more clearly in terms of display. The newer work is sporadically shaped into clusterfucks of ten images jostling for space on a single wall. A blizzard of variations; variations varying not according to the stuff that is depicted but to the amount of time you spend with them. (According to how long you're willing to stand there, new variations unfold and others diminish or blend into one another discreetly.)

Said shifts equally arise in terms of references. As others have pointed out, Shahbazi's antecedents newly include those active during the early history of photography—from Fox Talbot in the 1840s onward—for whom abstraction was a preoccupation even before it was a preoccupation for painters. For all the differences in method and intention, canonical hauntings of her work also include the grandiose geometries of architect, designer, and painter Max Bill, whose compositions succeed (much like Shahbazi's on a good day) in being didactic as well as stately, pedantic as well as pristine.

It's a tenor you might call architectural, in that it appears to enhance, complement, and fine-tune its gallery surroundings. In this sense, one is reminded of Gerhard Richter's stained-glass windows at the Cologne Cathedral. Just when you think it couldn't possibly get any more sacral, someone adds a splash of aura you didn't even know was missing.

The etymological root of abstraction, the Latin *abstrahere*, means "to carry away." Some artists and curators have taken this "moving away" to signify a

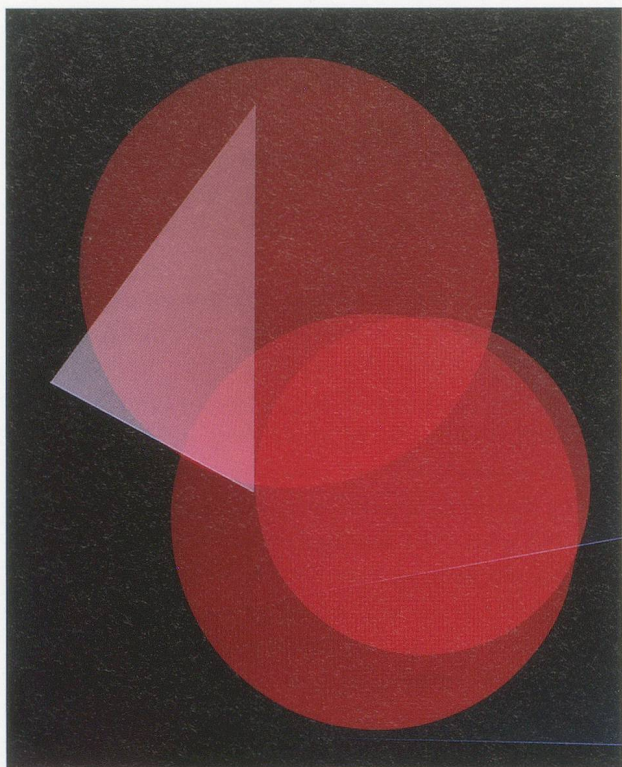
"withdrawal"—abstraction as a mode of taking shelter from the world. Shahbazi's process has indeed unmistakably moved inward, into the studio. Cityscapes made way for studio portraits, then for sumptuous still lifes, then lacquered wood and aluminum, layered hues of shadow play and chromatic geometry, sometimes flattened, sometimes layered, sometimes both.

It is tempting to see a loss of adventure in all this, but I'm not sure that applies. For one thing, regarding the precarity of the world outside the studio, to an artist like Shirana "Get Me to the Four Seasons" Shahbazi, international travel was never a case of cluster bombs and leper colonies, exactly.

For another, the studio is a space of moving targets. It is where the slipshod epistemics of art production unfold most clearly, where results are achieved through the trials and errors, practice-based knowledges, and materialist mentalities that persistently define artists in general, and contemporary art photographers in particular. Furthermore, it is where the professionalization of art, and the advent of post-Fordist working conditions, have come to a head. The studio is not a place of splendid isolation but of gendered multitasking, office administration, networking efforts, and other precarities.¹⁾

If Shahbazi's studio does mark a decisive shift, it's in terms of what Susan Sontag liked to call the "heroism of vision"—a heroism that has nothing to do with the production process as it really exists but with the (heroic) author function as it oozes into the work. In other words, the older the work, the more Shahbazi's camera performed as a (more or less heroic) witness, thus occluding the role of the studio, which is only now becoming more palpable within the work.

Many will object that the thing her camera was bearing witness to was not the world but *a* world, filtered and transfigured by strategic aestheticizations and reflexivities of genre and medium, and so on, and that the work never tried to be heroic in the slightest—that, on the contrary, it persistently zoomed in on the, shall we say, editorial role within the construction of any window to the world. And yet, talking about the "Middle East," "Switzerland," or "Russia" is even more effective than talking about Russia *tout court*. If anything, seeing as it lets your

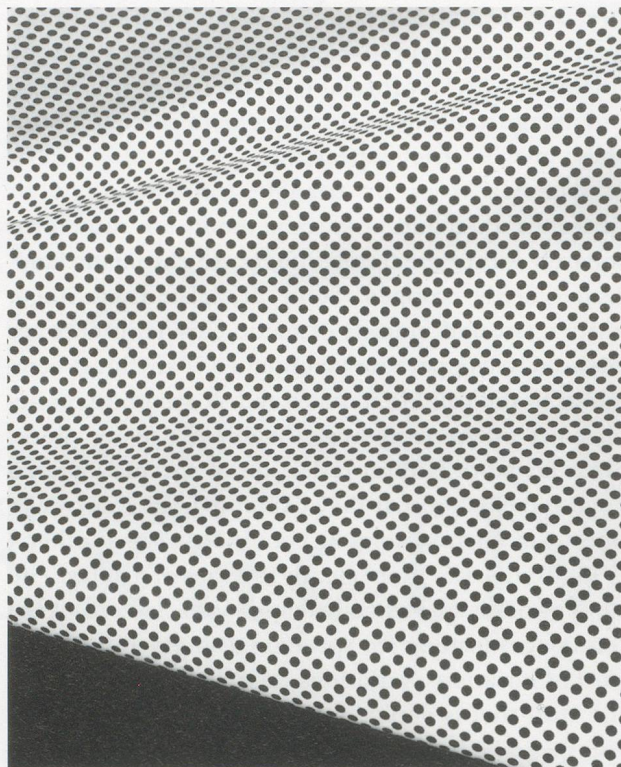


SHIRANA SHAHBAZI, [KREISE-03-2014],
Circles, C-print on aluminum / C-Print auf Aluminium.

guard down (as a viewer, you assume someone else has already done the reflexive criticality thing for you), “Russia” is currently more powerful an idea than Russia ever can be. No postauthentic staging will prevent the viewer from enjoying a sense of Russia turned legible.

After all, abstraction aside, if there ever were an evergreen in the discourse of photography, it is the melancholy of representation. Photography is forever considered a monument to its own inability to reflect the real. Even today, as photos dominate the imaginary in so many new ways, from selfies to cell-phone photojournalism and beyond, they all remain prisoner to the same old conversation about representation and betrayal, about testimony and/or the glories and pitfalls thereof.

Whether abstraction has played a role all along in the Shahbazi oeuvre is not quite as important as the fact that it is a good name—clumsy and partial

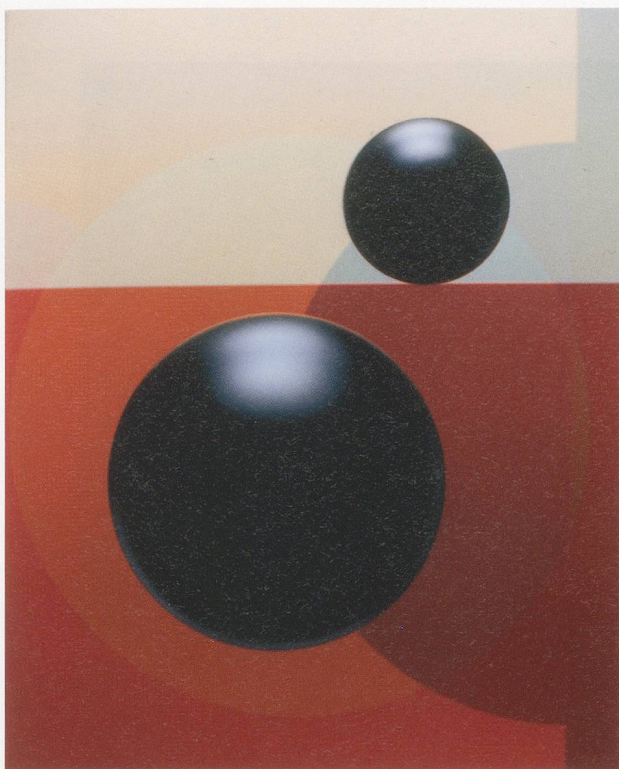


SHIRANA SHAHBAZI, [RASTER-02-2013],
Pattern, gelatin silver print on aluminum / Silbergelatine-Abzug auf Aluminium.

as all names will be—for the way in which Shahbazi changes the terms of the above conversation. Now you could argue that she does so by shifting away from the question of “Russia” vs. Russia and toward triangles and hexagons, lacquered wood and so forth. But you could also argue that she changes the conversation by killing it entirely.

Words never come easy to abstraction, and the juxtaposition of Shahbazi’s older and newer images makes the older ones look verbose by comparison: chattier and more accessible, anecdotal and extraordinary, as if they were trying too hard. The later work, by contrast, makes no effort to be forthcoming. Never explain, never complain.

In other words, if it’s undeniable that the heroism of Shahbazi’s vision has lessened in the testimonial sense of the phrase, the author-hero persists in another guise. I’m referring to a pictorial confidence that spawns “wall power,” as auctioneers like to put it.



SHIRANA SHAHBAZI, [KUGEL-01-2013],
Ball, C-print on aluminum / C-Print auf Aluminium.



SHIRANA SHAHBAZI, [KOMPOSITION-67-2013],
Composition, C-print on aluminum / C-Print auf Aluminium.

A heroism of knowing your shit. The sheer pleasure of her work is also the pleasure of allowing Shahbazi to take you by the hand, of succumbing to her sense of cool exactitude.

Exactitude, as it happens, comes close to *ab-strahere* in etymological meaning. A cousin of the French *exiger*, *exactitude* stems from the Latin *exigere*, “to demand.” Which is close enough to *ab-strahere* because “carrying away” can equally be a way of “demanding”: In English jurisprudence, “unlawful abstraction” means “theft.” Both exactitude and abstraction, therefore, amount to aggressive demands placed upon a given object, whether said object is an audience, a figure, or the artist herself.

As Roland Barthes famously argued, exactitude is not a matter of realism as a given but of veracity as style.²⁾ Exactitude as tenor, not as referential precision. In Shahbazi’s case, the style at hand takes exactitude to ever more demanding levels. Even when

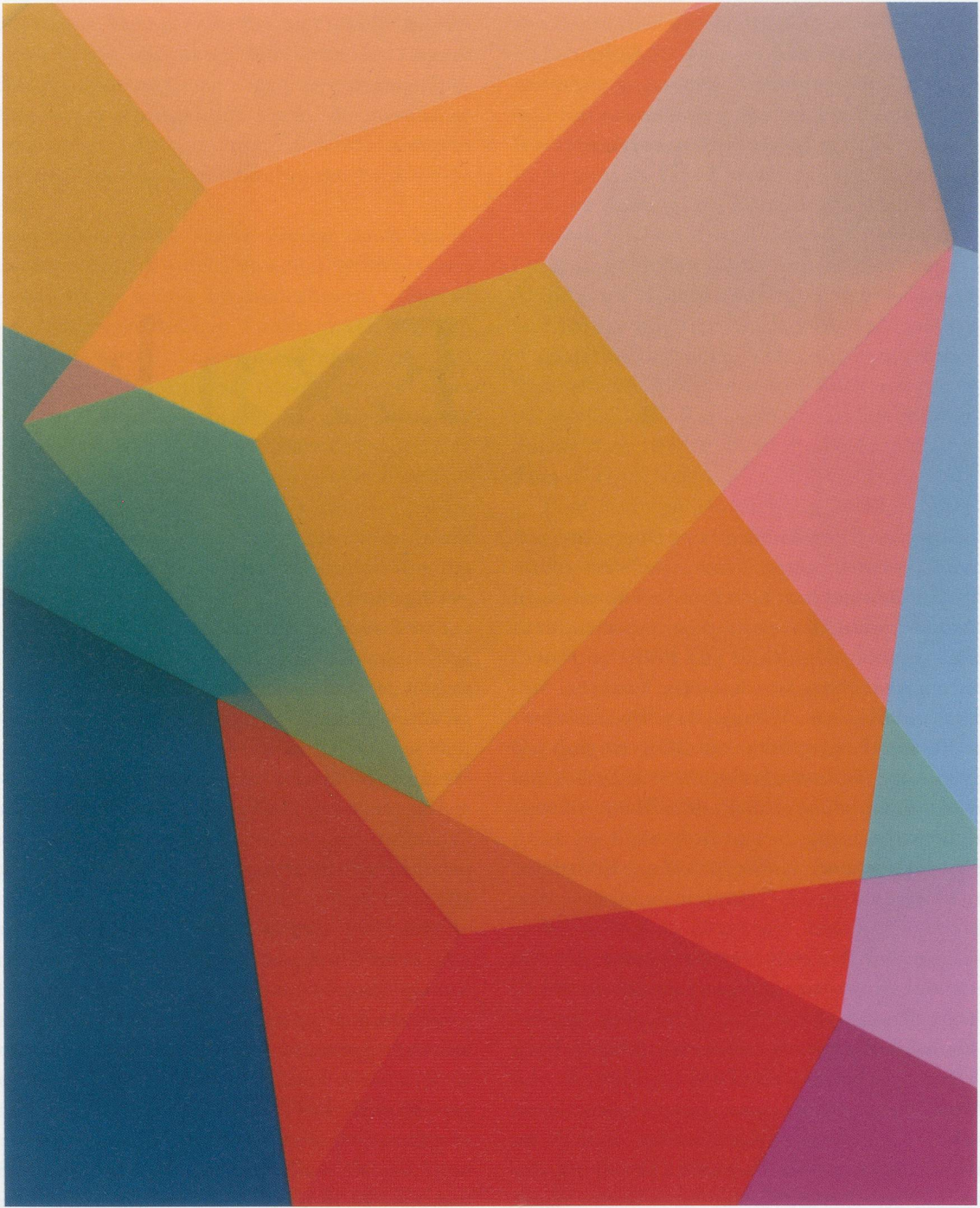
Shahbazi’s images betray faint traces of pop culture, special effects, and *bang bang vroom vroom*, it’s popular without the pop, affect beyond noise—perhaps even testimony beyond the heroism, and contemporary art without the routine atmospheric of loose ends and rough edges. In other words, it’s a rather restrained and reticent type of treat, bereft of unnecessary distractions. So although the delight of a Shahbazi show is downright visceral in intensity, it’s always exact, exacting, and insistently unruffled. An orgy of quiet composure. A pornography of the nerd.

1) See Wouter Davidts and Kim Paice, eds., *The Fall of the Studio: Artists at Work* (Amsterdam: Valiz, 2009).

2) This applies, according to Barthes, to all imagery except for press photos. See Roland Barthes, “The Photographic Message,” in *Image Music Text*, transl. Stephen Heath (London: Fontana Press, 1977), pp. 17–18.



SHIRANA SHAHBAZI, [KOMPOSITION-68-2013], *Composition*, C-print on aluminum / C-Print auf Aluminium.



SHIRANA SHAHBAZI, [KOMPOSITION-64-2013], *Composition*, C-print on aluminum / C-Print auf Aluminium.

TIRDAD ZOLGHADR

Exakt

In der zeitgenössischen Kunst gibt es Dinge, die sich nicht ohne Vorbehalt sagen lassen. Das Wort «Wirklichkeit» zum Beispiel darf man nur erwähnen, wenn man sofort einräumt, dass es so etwas natürlich nicht gibt. Es ist gestattet, über Geld und Preise zu reden, aber nur mit dem Nachsatz, dass «der Markt im Moment total verrückt ist». Weitere Begriffe, die einer solchen Relativierungspflicht unterliegen, sind *der Nahe Osten* oder *die Institutionskritik*. Die Einschränkungen kommen zumeist von denselben Leuten, die den Begriff überhaupt erst in Umlauf gebracht haben. Sie organisieren ein Gespräch mit Künstlern, mit dem einzigen Ziel, das Gesprächsthema kurz und klein zu reden.

In jüngster Zeit hat sich, wie mir scheint, die *Abstraktion* zu der nämlichen Kategorie gesellt. Es heisst, Abstraktion sei wieder salonfähig, jedoch nur, um von ihren Apologeten sogleich wieder als billiger Trick abgetan zu werden, als Schublade für Künstler, die nicht das Geringste gemeinsam haben. Abstraktion als falscher Freund, als irreführendes Homonym. Oder als «neuer Iran», ein exotisches Konstrukt, das wenig mehr erreicht als Künstler und Werk auf ein griffiges Kürzel zu reduzieren.

TIRDAD ZOLGHADR ist Autor und Kurator. Der Arbeitstitel seines dritten Romans lautet *Headbanger*.

Vielen dient die Abstraktion bloss als genehmes Argument dafür, dass recht betrachtet eigentlich alles postfigurativ ist. Da jedes Kulturprodukt eine ästhetische Reaktion auf die Welt darstellt, muss es notgedrungen einen gewissen Grad an Abstraktion aufweisen. Schön und gut, aber eine derart allgemein gehaltene Definition bringt im Endeffekt nichts.

Wie immer, wenn es um die Einordnung ihrer Werke geht, sind es die Künstler selbst, die am lautesten schreien. Und zwar so lange, bis jemand die Zauberworte spricht: «Dieses Werk entzieht sich jeder Kategorisierung» oder «Dieses Werk sprengt alle Grenzen».

Vier oder fünf schreiende Künstler dominieren den aktuellen Diskurs über die Abstraktion in der Kunstphotographie. In der Art, wie sie ihre Werke produzieren, präsentieren und kontextualisieren, bestehen durchaus Unterschiede. Aber ob sich diese Unterschiede konkret in ihren Werken niederschlagen, ist eine ganz andere Frage. Selbst auf das Risiko hin, dass man mich als faschistisches Warzenschwein beschimpfen wird, aber ich finde, der Begriff «Abstraktion» ist in diesem Diskurs gar nicht so fehl am Platz.

Wie auch immer, unser Testfall hier ist Shirana Shahbazi: Ihren KollegInnen nicht unähnlich, hat sie sich von der anfänglichen Figur-Hintergrund-

Komposition gelöst und eine eher theoretische Richtung eingeschlagen. Dies trotz der Tatsache, dass vom ersten Tag an nicht der eigentliche Bildinhalt, sondern die abstrakten Momente der Gegenständlichkeit (um nicht zu sagen der gegenständliche Drang der Abstraktion) sowie die mysteriöse DNA der formalen Entsprechungen zwischen einem Bild und dem nächsten im Mittelpunkt ihres Werks standen.

Ob es sich um Rosen oder Dreiecke, um Berggipfel oder Sechsecke handelt, einzelne Motive sitzen gestern wie heute schön im Bildrahmen, während von anderen chromatischen Landschaften nur ein perfekter Ausschnitt bleibt. Manche glänzen als exquisite Preziosen, andere sind in übergreifende Taxonomien eingebunden. Im Vergleich zu den Mosaik-Stilleben und Zeitlupen-Monochromien früherer Tage gehen Shahbazis neuere Arbeiten weitaus exakter auf spezifische materielle Zustände ein – sie halten einer mikropanoramischen Situation nach der anderen geduldig einen Spiegel vor.

Noch deutlicher zeigt sich der neue Ansatz in der Präsentation. Werke jüngeren Datums können sich in Zehnergruppen an einer einzigen Wand drängen – ein Blizzard von Variationen. Wobei nicht das, was zu sehen ist, variiert, sondern die Zeit, die man damit verbringt (je nachdem, wie lange man vor den Bildern steht, tauchen neue Variationen auf und andere verschwimmen unversehens miteinander).

Der kunsthistorische Kontext hat sich ebenfalls verändert. Wie von anderer Seite bereits angemerkt wurde, bezieht sich Shahbazi neuestens auch auf die Frühzeit der Photographie – bis zurück auf die 1840er-Jahre und William Henry Fox Talbot –, die sich schon vor der Malerei mit der Abstraktion auseinandersetzte. Trotz aller methodischen und konzeptuellen Differenzen spuken zudem die grandiosen Geometrien Max Bills durch ihre Werke. Dem Schweizer Architekten, Designer und Künstler gelang (wie Shahbazi an einem guten Tag) eine Union des Erhabenen mit dem Didaktischen, des Reinen mit dem Pedantischen.

Man könnte diese Tendenz als architektonisch bezeichnen, da sie den Galerieraum akzentuiert, komplementiert und optimiert. Man fühlt sich an Gerhard Richters Glasfenster im Kölner Dom erinnert.

Wenn man dachte, es kann gar nicht mehr heiliger werden, bringt jemand eine auratische Note hinein, von der vorher niemand ahnte, dass sie fehlt.

Etymologisch kommt Abstraktion von lateinisch *abstrahere*, wegziehen, fortschleppen. Einige Künstler und Kuratoren haben daraus ein Wegziehen aus der Welt abgeleitet – Abstraktion als Abgeschiedenheit. In Shahbazis Praxis vollzieht sich in der Tat eine Verinnerlichung, ein Rückzug ins Atelier. Stadtlandschaften wichen zuerst Studioporträts und später üppigen Stilleben, lackierten Flächen aus Holz und Aluminium, Überblendungen von Schattenspielen und Farbgeometrien, flach, lasierend oder beides.

Man ist versucht, dies als mangelnde Abenteuerlust zu interpretieren, doch ich weiss nicht, ob das zutrifft. Zum einen war Shahbazi nie eine durch Minenfelder und Leprakolonien trampende Rucksacktouristin.

Zum anderen ist auch das Atelier ein Ort der Abenteuer, wo sich die vage Epistemologie der Kunstproduktion am klarsten entfalten kann, wo man durch Versuch und Irrtum, durch praktische Erkenntnisse und materialistische Mentalitäten, die typisch sind für Künstler im Allgemeinen und für zeitgenössische Photographen im Besonderen, Resultate erlangt. Überdies ist das Atelier der Ort, wo die Professionalisierung der Kunst mit der Heraufkunft postfordistischer Arbeitsbedingungen kollidiert. Kein Elfenbeinturm, sondern ein Schnittpunkt, wo geschlechtsspezifisches Multitasking, Büroverwaltung, Kontaktpflege und andere Prekaritäten zusammenfliessen.¹⁾

Wenn sich in Shahbazis Atelier eine fundamentale Neuorientierung vollzieht, dann eine jener Art, die Susan Sontag als «Heroismus des Sehens» bezeichnete – ein Heroismus, der anstatt des realen Produktionsprozesses mit der (heroischen) Rolle des Autors, die in das Werk einsickert, in Verbindung steht. Anders ausgedrückt, je weiter wir in Shahbazis Werkgeschichte zurückgehen, desto vehementer tritt die Kamera als (mehr oder weniger heroischer) Zeuge auf und verdeckt dadurch die Funktion des Ateliers, die erst in jüngster Zeit in ihrem Schaffen fassbar wird.

Viele werden an dieser Stelle einwenden: Was die Kamera bezeugte, war nicht die Welt, sondern *eine*

Welt, transformiert und gefiltert mittels strategischer Ästhetisierungen, Reflexivitäten von Genre und Medium und so weiter, und dass Shahbazi's Kunst nie den geringsten Versuch unternahm, heroisch zu sein – sie ganz im Gegenteil ständig die, wenn ich so sagen darf, redaktionelle Funktion innerhalb der Konstruktion jedes Fensters in die Welt hervorhebt. Nichtsdestotrotz ist es weitaus effektiver, über den «Nahen Osten», die «Schweiz» oder «Russland» zu sprechen, als über Russland an sich. Insofern wir es uns dadurch einfacher machen (indem wir als Betrachter voraussetzen, dass jemand anderer uns das kritische Denken abgenommen hat), ist «Russland» eine unvergleichlich durchschlagskräftigere Idee als Russland je sein wird. Keine postauthentische Positur wird den Betrachter daran hindern, die als lesbar hingestellte Version Russlands freudig zu konsumieren.

Wenn es abgesehen von der Abstraktion je einen Dauerbrenner im Diskurs der Photographie gab, dann jenen der Melancholie der Repräsentation. Die Photographie gilt ewig als Monument ihres eigenen Unvermögens, die Wirklichkeit abzubilden. Noch in der heutigen Zeit, in der die Fiktion auf ständig neue Art und Weise übertrumpft wird – von Selfies bis zu Handy-Photoreportagen und darüber hinaus – bleibt die Diskussion in denselben alten Klischees von Wahrheit und Täuschung und deren Vorzügen und Tücken stecken.

Die Frage, ob die Abstraktion von Anfang an einen Platz in Shahbazi's Œuvre hatte, ist weniger wichtig als die Tatsache, dass es sich um einen Begriff handelt – wie unbeholfen und unpassend er zum Teil auch sein mag –, der adäquat charakterisiert, wie die Künstlerin die Parameter des erwähnten Diskurses verschiebt. Man könnte sagen, dass sie sich von der Antinomie «Russland»/Russland abwendet und stattdessen Dreiecken, Sechsecken, Farbflächen und so weiter zuwendet. Aber man könnte mit ebenso gutem Recht sagen, dass sie den Diskurs verändert, indem sie ihn schlichtweg an sein Ende bringt.

Die Abstraktion sperrt sich gegen das Wort. Ein Vergleich unterschiedlicher Werkphasen zeigt, dass Shahbazi's ältere Bilder wortreicher waren, erzählfreudiger, zugänglicher, eigenwilliger, als wollten sie zu viel. Die neueren Arbeiten geben sich reserviert. Sie erklären nichts, sie beklagen sich nicht.

Mit anderen Worten, der Heroismus des Sehens bei Shahbazi hat im dokumentarischen Sinne des Begriffs merklich nachgelassen. Dennoch spielt die Autorin/Heldin in anderer Maske weiter. Gemeint ist das Selbstbewusstsein ihrer Bilder, die «Wall Power» im Auktionsjargon. Heroismus der Könnerschaft. Die Lust, die Shahbazi's Werke stimulieren, ist auch die Lust des Betrachters, sich ganz in die Hand der Künstlerin zu begeben, sich rückhaltlos ihrer kühlen Exaktheit zu unterwerfen.

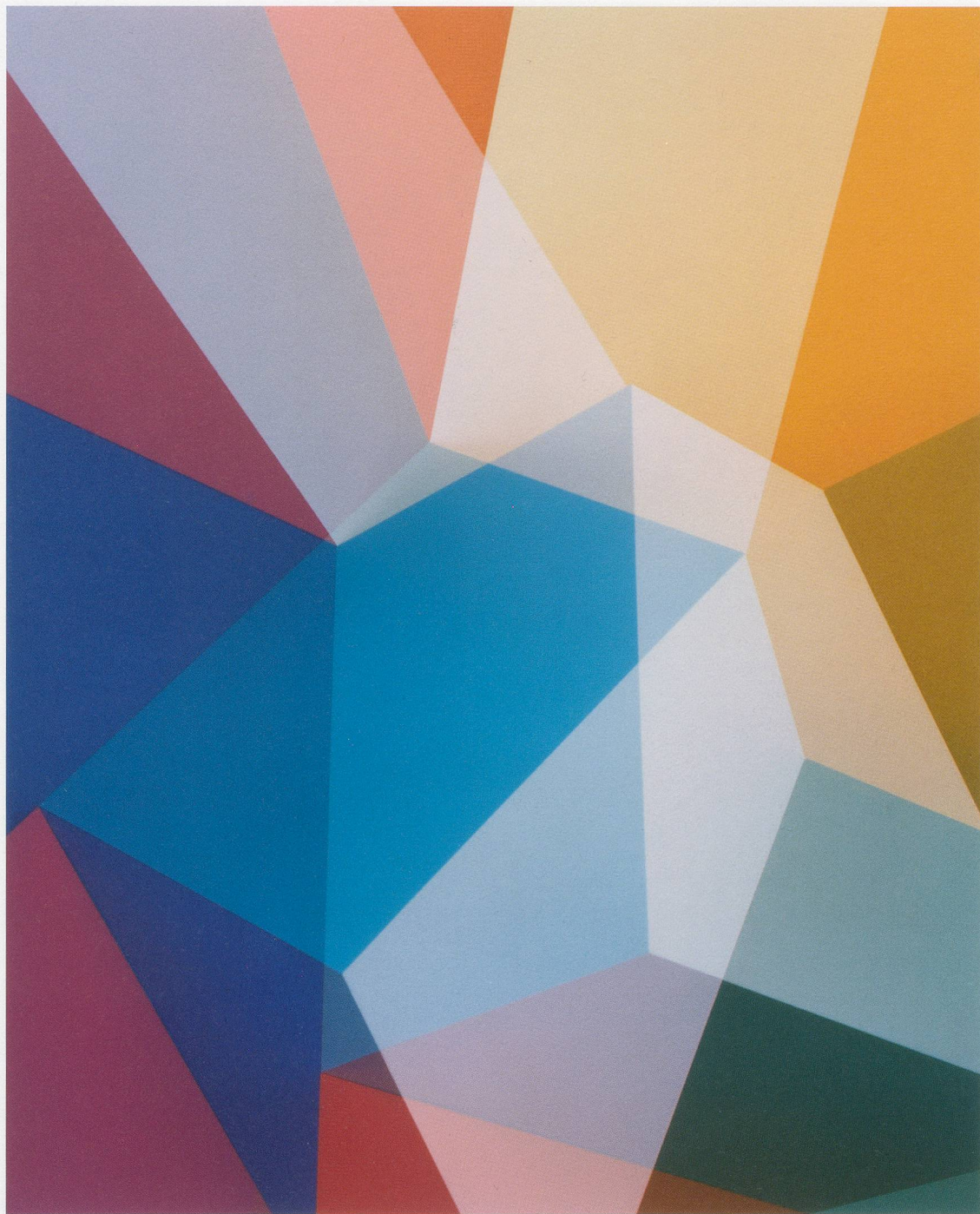
Ebendiese *Exaktheit* ist etymologisch mit *ab-strahere* verwandt. Eine Cousine des französischen *exiger*, stammt die *Exaktheit* vom lateinischen *ab-strahere* «fordern, heraustreiben» ab. Eine Forderung kann die Form eines Ent- oder Wegziehens annehmen. «Unrechtmässige Abstraktion» ist im englischen Recht ein Wort für Diebstahl. Sowohl Abstraktion als auch Exaktheit stellen einen hohen Anspruch an ein Objekt, an eine Darstellung oder an die Künstlerin selbst.

Wie Roland Barthes ausführte, ist Exaktheit oder «Objektivität» keine Frage des Realismus, sondern der Wahrhaftigkeit als Stil.²⁾ Exaktheit als Grundhaltung, nicht als referenzielle Präzision. In Shahbazi's Fall wird die Exaktheit des Stils laufend gesteigert. Selbst wenn in ihren Bildern Spuren der Populärkultur eingeschlossen sind, Spezialeffekte und bang bang vroom vroom, bleiben sie populär ohne Pop, Affekt, der sich nicht vom Lärm übertönen lässt – ja vielleicht sogar Zeugnis jenseits des Heroismus und zeitgenössische Kunst ohne den üblichen Hokusfokus aus offenen Enden und ungeschliffenen Kanten. Ein verhaltener, unaufdringlicher Genuss, frei von unnötigen Ablenkungen. Jede Shahbazi-Ausstellung ist trotz ihrer viszeralen Intensität exakt, herausfordernd und betont gelassen. Eine Orgie beherrschter Ruhe. Eine Pornografie für Tüftler.

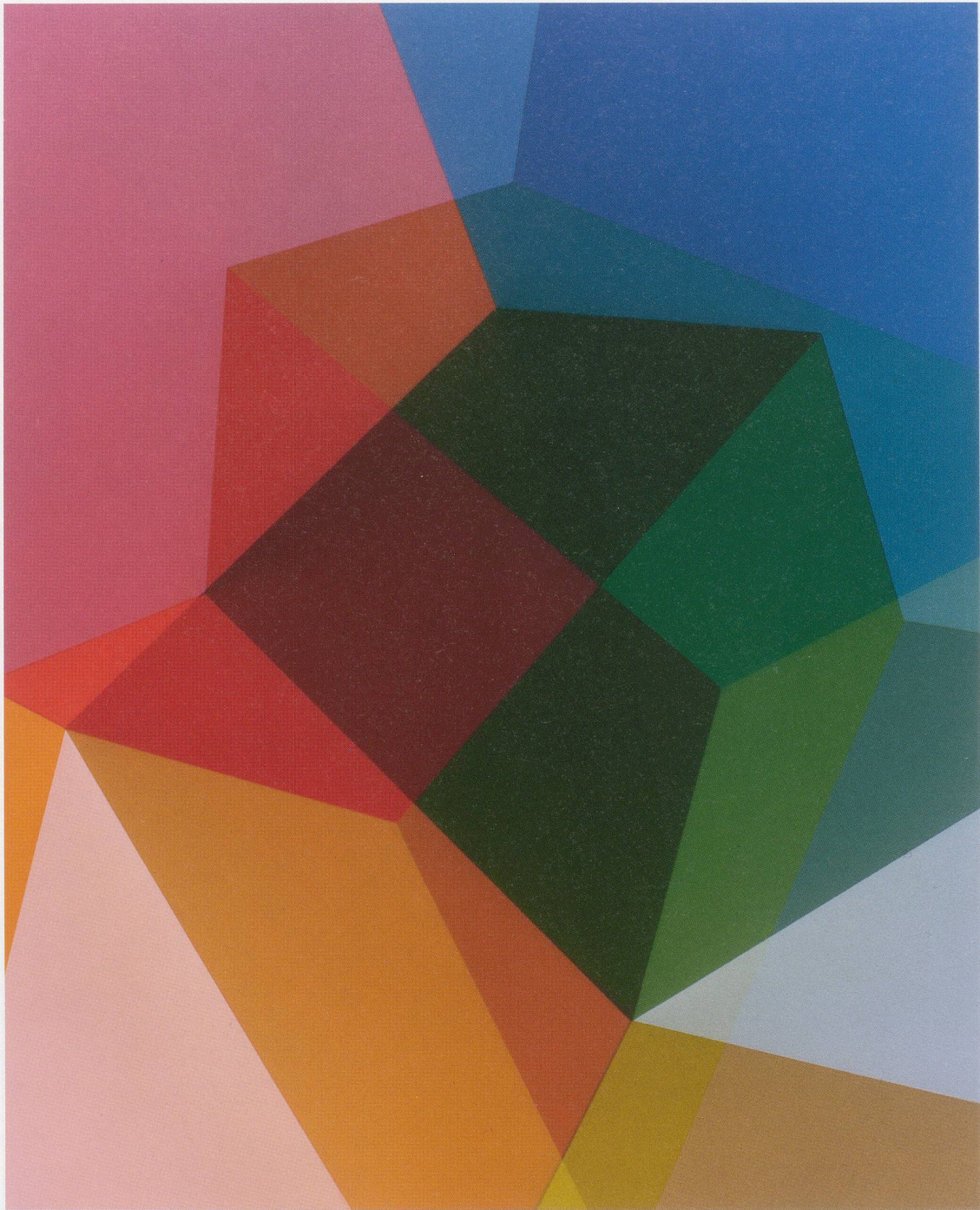
(Übersetzung: Bernhard Geyer)

1) Vgl. *The Fall of the Studio: Artists at Work*, hrsg. von Wouter Davidts und Kim Paice, Valiz, Amsterdam 2009.

2) Dies gilt laut Barthes für alle Bilder ausser Pressephotos. Vgl. Roland Barthes, «Die Fotografie als Botschaft», in *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Kritische Essays III, Suhrkamp-Verlag, Frankfurt/M. 1990, S. 13–14.



SHIRANA SHAHBAZI, [KOMPOSITION-87-2012], *Composition*, C-print on aluminum / C-Print auf Aluminium.



SHIRANA SHAHBAZI, [KOMPOSITION-46-2012], *Composition*, C-print on aluminum / C-Print auf Aluminium.



SHIRANA SHAHBAZI, [NURI-04-2005], gelatin silver print on aluminum / Silbergelatine-Abzug auf Aluminium.

Die Leere

Zu einigen Bildern von Shirana Shahbazi

Falls man einem Blinden das Bild [VOEGEL-09-2009] von Shirana Shahbazi beschreiben möchte, könnte man behaupten, es zeige einen Vogel im Flug, und zwar von hinten. Die Schwingen und die Schwanzfedern seien aufgefächert und der Körper des Tieres sei in einer S-Form gebogen. Man könnte anführen, der Blickpunkt des Betrachters liege zentral in der Mitte des Rückens, eine für die Vogelbetrachtung sehr ungewöhnliche Position. Man hat selten oder nie Gelegenheit zu dieser Perspektive. Ferner könnte man von der Distanz sprechen – das Tier liege in Griffnähe, man könnte, würde man die Hand in das Bild strecken, die Federn packen, was dem Vogel gewiss nicht gefallen würde, denn augenscheinlich

LUKAS BÄRFUSS ist Dramatiker und Prosaautor. Er lebt in Zürich.

bewältigt er gerade ein kompliziertes Manöver. Er scheint sich in acht nehmen zu müssen vor etwas, auf das er zufliegt und uns, den Betrachtern, verborgen bleibt, weil es erstens vom Vogel selbst verdeckt und zweitens vom Schwarz verschluckt wird, das den ganzen Bildhintergrund ausfüllt.

Dieses monochrome Schwarz, in das er hineinsegelt, gibt dem Vogel etwas Präpariertes, als habe man ihn ausgebreitet, um seine Anatomie zu studieren. Und man könnte sich, diesen Gedanken weiter spinnend, zur Aussage versteigen, dass dieses Bild, obwohl es eine Momentaufnahme sei und einen bewegten Augenblick zeige, eine Ahnung des Todes verbreite und man sich vorstellen könne, der Vogel fürchte sich vor dieser Schwärze, in die er da gerade hineinsegelt, in jenes metaphorische Vergessen, das sich vor ihm auftut.

Man könnte weiter behaupten, dieser Vogel erinnere durch seine Form und die Zeichnung an einen Eichelhäher, jener Vogel, den man bis vor wenigen Jahrzehnten rücksichtslos bejagt und beinahe ausgerottet hat und der heute in unseren Wäldern nach zahlreichen Schutzkampagnen wieder häufig anzutreffen ist. Sein Ruf mag einen bisweilen auf einem Spaziergang erschrecken, aber wenn man den Eichelhäher schliesslich entdeckt hat, so ist man gleich wieder beruhigt, denn sein Flugverhalten ist zu ungeschickt, als dass sich jemand von ihm bedroht fühlen könnte.

Ein schlechter Flieger, ja, aber der Vater unserer Wälder, so heisst es, weil er nämlich fleissig Eicheln



SHIRANA SHAHBAZI, [VOEGEL-09-2009],

*Birds, C-print on aluminum /**C-Print auf Aluminium.*

und Bucheckern versteckt, aber die Hälfte dieser Vorräte später nicht mehr wiederfindet. Aus diesen Häherseen wachsen neue Bäume. Durch das Vergessen und den Hunger verjüngt sich der Wald, sie sind die Grundlage für die folgenden Generationen, der Eichelhäher sät, was er niemals wird ernten können und erst seine weit entfernten Nachkommen in sechzig, siebzig, in zweihundert Jahren fressen werden, wenn die Eichen und Buchen ausgewachsen sind und selbst wieder Früchte tragen. Falls die Natur so etwas wie Dankbarkeit kennen würde, sie würde diesem Vogel ein Denkmal errichten, doch wenn man will, kann man jeden Baum, den ganzen Wald als Monument zu Ehren dieses Tieres begreifen.

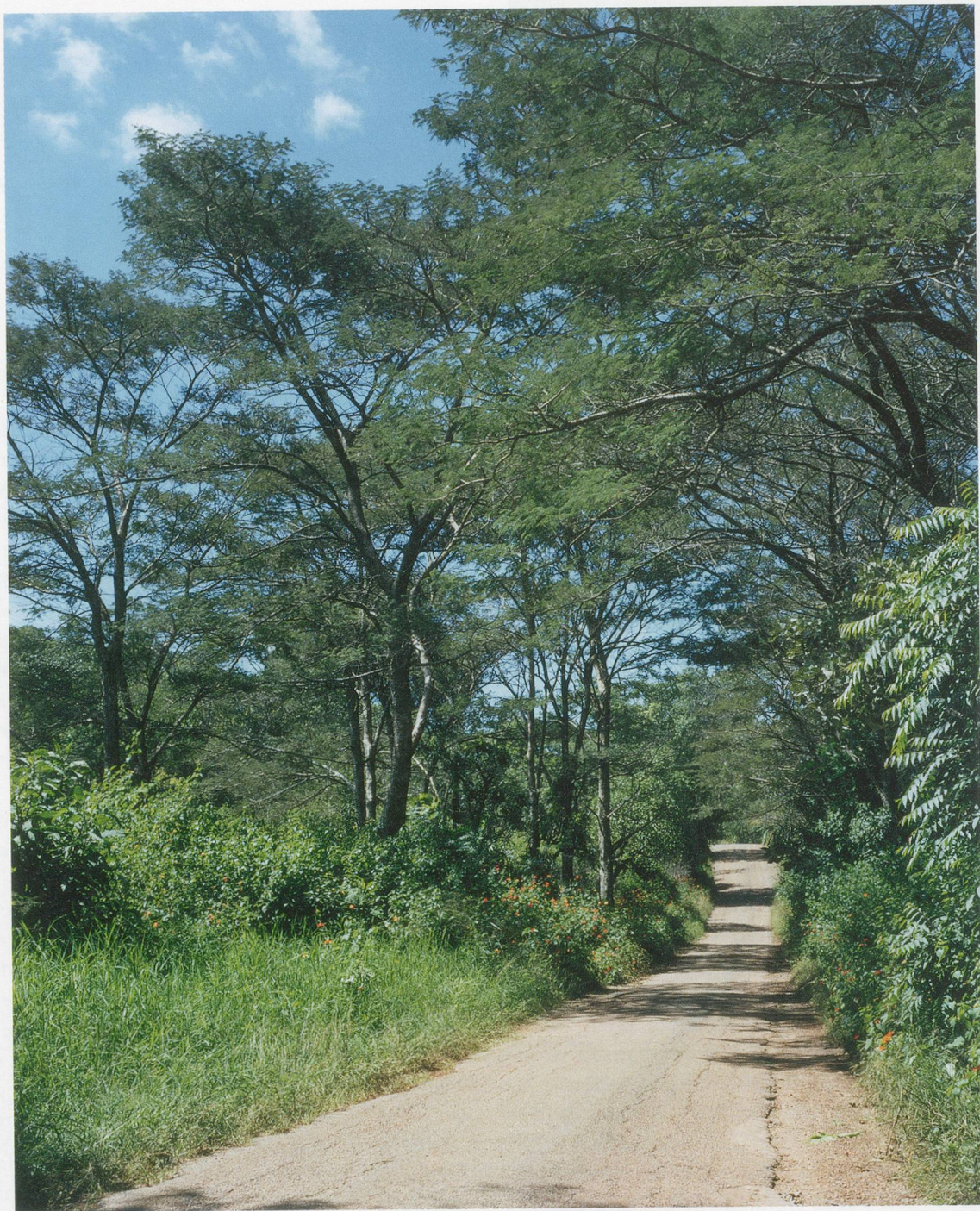
Abgesehen davon, ob man die Vogelart sicher bestimmen kann oder nicht: Eine solche Beschreibung würde nicht davon handeln, was auf dem Bild zu sehen ist. Sie würde vielmehr in Begriffe fassen, was der Betrachter zu wissen glaubt: Dass es nämlich eine äussere Wirklichkeit gibt, in der es so etwas wie Vögel gibt, gefiederte Tiere, die man untereinander unterscheidet und von denen man gewisse eben als

Eichelhäher bezeichnet. Man würde voraussetzen, dass auch der blinde Mensch, also jemand, der noch nie einen Vogel gesehen hat, eine Ahnung besitzt, was mit diesem Begriff gemeint ist, weil er das Tier vielleicht hat singen hören, weil er sein Gefieder berührt hat, eine Beziehung zu seiner Erscheinung hat, zu seinem Phänomen, das auf diesem Bild eine visuelle Darstellung findet. Man würde also nicht das Bild, sondern die gemeinsame Erfahrung erzählen.

Was das mit den Bildern von Shirana Shahbazi zu tun hat? Sehr viel, weil jeder, der sie betrachtet, das Gefühl nicht los wird, selbst blind zu sein, ob er nun sein Augenlicht besitzt oder nicht.

Denn wer genau sein und also beschreiben möchte, was auf diesem Bild tatsächlich zu erkennen ist, der dürfte nicht über einen Vogel reden. Statt der Begriffe «Flügel» oder «Federn» müsste er von verschiedenen Flächen sprechen. Der Weissen, die das Papier bildet, der Schwarzen, die das Bild markiert, den anderen Flächen, die jene auf einen bestimmte Weise durchbrechen, eine Weise, die dazu führt, dass ein sehender Mensch glaubt, darin einen Vogel oder sogar einen Eichelhäher zu erkennen, also etwas, was auf diesem Bild, streng genommen, überhaupt nicht zu sehen ist. Nur Licht und Nicht-Licht ist da, das Schwarz, Grau und Weiss in einer bestimmten Anordnung.

In seinen «Bemerkungen über die Farbe» schreibt der Philosoph Ludwig Wittgenstein: «Wenn Menschen gewöhnt wären, immer nur grüne Quadrate und rote Kreise zu sehen, so könnten sie einen grünen



SHIRANA SHAHBAZI, [SANGO-04-2003], C-print on aluminum / C-Print auf Aluminium.

Kreis mit Misstrauen wie eine Missgeburt betrachten und zum Beispiel sogar sagen, es sei eigentlich ein Rotkreis, habe aber etwas von einem¹⁾...»

Der Satz bricht an jener Stelle unvermittelt ab, Wittgenstein verschweigt, womit jene Menschen diesen Rotkreis vergleichen würden. Der Philosoph weist damit auf die Fragwürdigkeit der Begriffe, mit denen wir die Farben bezeichnen. Denn wovon wir keine Erfahrung haben, das können wir uns nicht vorstellen, auch wenn es einen Begriff geben mag, der nicht gegen die sprachliche Konvention verstösst. So können wir uns weder ein bläuliches Orange und auch kein rötliches Grün vorstellen. Wir zwingen die Erfahrung in Begriffe – und auch das Umgekehrte ist der Fall: Die Begriffe verweisen auf eine Erfahrung.

Wenn wir die Darstellung des Bildes [VOEGEL-09-2009] als «Vogel» bezeichnen, beschreiben wir nicht das, was wir sehen. Wir beschreiben vielmehr etwas, das wir bereits gesehen haben. Wir vergleichen dieses Bild mit einem anderen Bild, und es ist dieser Vergleich, den wir in die Begriffe zu fassen versuchen. Man kann sagen, dass der Sehende so wenig sieht wie der Blinde. Statt zu sehen, vergleicht er, und er vergleicht mit den Dingen, die er oder ein anderer schon einmal gesehen und in einen Begriff gepackt hat. Und deshalb wird jeder Mensch, da er nicht nur eine kulturelle, sondern auch eine individuelle Erfahrung besitzt, in diesem Bild etwas anderes erkennen.

So legt meine Erfahrung etwa einen Waldweg in das Bild [SANGO-04-2003], einen Waldweg, dessen Breite fast den ganzen unteren Bildrand einnimmt und sich gegen hinten verjüngt. Ich weiss, dass meine Begriffe unzutreffend sind: Es gibt weder einen Waldweg noch einen Hintergrund, was in der Entfernung zu sein scheint, befindet sich tatsächlich bloss weiter oben, in einer Fläche, und wo ich Tiefe zu sehen glaube, ist nichts als eine plane Anordnung verschiedener Farbflecken. Meine Erfahrung täuscht mir nicht vorhandene Wirklichkeiten vor, und da ich schon einmal an einem Ort stand, der jenem, den ich auf diesem Bild zu sehen glaube und den ich damals mit Waldweg bezeichnete, ähnlich sieht, so bezeichne ich das Dargestellte als «Waldweg».

Und man mag bei diesen Sprachspielen verweilen und darauf stossen, wie ausgeliefert man den unge-

nauen Begriffen ist, aber wer weitergehen will, wird über die Deutlichkeit erstaunt sein, mit der uns bei der Betrachtung dieses wie eines jeden Bildes eine bestimmte Empfindung packt. Ich werde in eine konkrete Sensation geführt, die ihren Katalysator zwar in diesem Bild findet, aber weiter nichts mit ihm zu tun hat, eine Empfindung, von der ich im ersten Augenblick nicht sagen kann, ob sie mit einer Erinnerung, einem Traum oder der Imagination in Verbindung steht. Gewiss stand ich schon einmal auf einem Waldweg, ja, aber es ist nicht die übliche Waldwegempfindung, die mich jetzt angreift. Im Gegenteil: Bei der Betrachtung dieses Bildes werde ich auf das Meer hinausgetragen, jedenfalls ohne ich Wasser und Meer, Wind und einen Flug über die Dünen – und mehr noch: Ich werde an einen Ort geführt, der in einem gewissen Sinne das Gegenteil des Ozeans bezeichnet, nämlich in ein Schulzimmer. Und zu diesem Schulzimmer gehört ein Wort, und dieses Wort heisst «süss».

Ich kann das Zuckerstück auf meiner Zunge fühlen, aber es wäre absurd zu behaupten, dass dieses Bild ein Zuckerstück zeigt. Woher also die Empfindung? Die Suche danach führt mich zu einer bestimmten Farbe, oder besser gesagt, dem Fehlen einer Farbe, noch genauer: Am Ursprung meiner Empfindung steht das Weiss im Grün des Laubes, das in einigen Sträuchern, besonders in jenen im rechten Vordergrund, zu erkennen ist. Es gibt dafür ein Wort: schimmern. Das Laub schimmert weisslich.

Diese Wendung habe ich von einem Dichter gelernt, von Gottfried Keller, ich kenne sie aus seinem Gedicht «Waldlied». Keller beschreibt darin in sieben Strophen einen Sturm, der in einen Eichenwald fährt. Zuerst fängt in der leichten Brise ein junges Bäumchen an sich zu wiegen, dann schwillt das Sausen zu breiten Wogen an, wie Keller schreibt, bis es schliesslich graulich in den Kronen pfeift. Bald knarrt und dröhnt es zwischen den Wurzelgrüften. In der zweitletzten Strophe schliesslich schreibt Keller: «Einer wilden Meeresbrandung//hat das schöne Spiel geglichen; //alles Laub war weisslich schimmernd//nach Nordosten hingestrichen²⁾.»

Daher also meine Meeresempfindung. Der Wind zeigt die Unterseite mancher Blätter, was ich mit dem Gedicht von Keller verbinde, in dem das Wal-

desrauschen mit der Brandung verglichen wird. Aber warum das Klassenzimmer, warum das Wort «süss»? Weil ich das Gedicht in der sechsten Klasse allmorgendlich mit meinen Kameraden am Schulbeginn im Chor aufsagen musste, auf Geheiss unseres Lehrers, einem bereits angejahrten Mann, gekleidet in einen ewigen braunen Cordanzug, aus dem er bisweilen ein Taschenmesser mit einem hölzernen Griff zog, um seinen Bleistift anzuspitzen. Das Waldlied war Teil eines lyrischen Repertoires – zu dem ferner der «Säerspruch» von Conrad Ferdinand Meyer gehörte. In diesem kurzen Gedicht wird von verschiedenen Körnern gesprochen, die ihr jeweiliges Schicksal finden. Eines geht verloren, ein anderes bricht durch die Scholle. Sowohl die Ruhe, in die das eine fällt,

wie auch vom Licht, in das ein anderes bricht, bezeichnet Meyer als süß: «Dort fällt ein Korn, das stirbt und ruht.//Die Ruh ist süß, es hat es gut.//Hier eins, das durch die Scholle bricht.//Es hat es gut. Süß ist das Licht³⁾.»

Ich sehe nicht das Bild, ich sehe Geister, und es sind nicht nur die Geister meiner eigenen Geschichte, es sind mindestens so sehr die Geister meiner Kultur, die diese Bilder wecken. Die Bilder von Shirana Shahbazi verweisen immer wieder auf diese Kultur und auf ihre Konventionen. Wir sehen keine Gesichter, wir sehen Porträts, wir sehen nicht nur Totenköpfe und Früchte, wir sehen Stillleben, wir sehen nicht nur Wälder und Felsen, wir sehen Landschaftsbilder. Und noch bevor wir das Dargestellte sehen

SHIRANA SHAHBAZI, [STILLEBEN-31-2009], *Still Life*, C-print on aluminum / C-Print auf Aluminium.



können, empfinden wir schon das Abwesende, all die Porträts, die wir gesehen haben mögen in Museen und in Bildbänden, die Stilleben, deren Allegorien wir nicht entschlüsseln können. Wir setzen in das Bild [MANZAREH-28-11] vielleicht die Hegar, die auf dem Gemälde von Claude Lorrain gerade vertrieben wird. Und wir werden damit in eine Sprache geführt, die uns nicht gehört, deren Begriffe Bedeutungen transportieren, die wir nicht eindeutig entschlüsseln können, die andere Generationen definiert haben und deren Resonanz unsere Empfindungen auslöst. Und wir erkennen, dass wir nicht sehen können, was da ist, weil uns das Pfand der Tradition gereicht wird, das blind von einer in die andere Hand gelegt wird. Wir sehen nicht, weil wir nicht frei sind.

Aber ein Bild muss noch etwas anderes sein können als eine Allegorie. Es muss noch für etwas anderes stehen als für das Wissen, das jemand den Dingen eingeschrieben hat. Jener Hund, zum Beispiel, auf dem Bildnis ALLEGORIE DER WEISHEIT (1565) von Tizian ist noch etwas anderes als die Versinnbildlichung des Weges der himmlischen Wiedergeburt. Und eine Lilie ist mehr als das Attribut des Erzengels Gabriel, und jene betörenden Quitten auf dem Bild [STILLEBEN 31-2009] sind nicht bloss das Liebespfand in der Hand der Nemesis, die sich, nach Pausanias, in der Liebe als wirksam erwiesen habe.

Im dritten Teil seiner Trilogie *Die Schlafwandler*, dem Roman «Huguenau oder die Sachlichkeit», zeichnet Hermann Broch die Geschichte von Wilhelm Huguenau, vor dem Ersten Weltkrieg ein elsässischer Kaufmann, jetzt ein Deserteur, der sich von seiner Truppe weggemacht hat und ungebunden von einem Tag zum andern durch Deutschland treibt, von Pfarrhaus zu Gasthof. Und gelöst von allen Verpflichtungen, getrennt von seinem früheren Leben und ohne Ahnung, wie der nächste Tag aussehen wird, gehen ihm plötzlich die Augen auf. Er sieht das Land und die Kultur, wie er sie noch nie gesehen hat, und als er eines Tages in die alte Stadt Kurtrier kommt und das alte Rathaus und die Prangersäule sieht, wird er plötzlich «... von einem Gefühl erfasst, einem zwar unbekannten Gefühl, das er weder benennen noch von irgendeinem Ursprung hätte ableiten können und das ihn doch seltsam anheimelte: Wäre es ihm als ästhetisches Gefühl bezeichnet wor-

den oder als ein Gefühl, das seine Quelle in der Freiheit besitzt, er hätte ungläubig gelacht, gelacht wie einer, den noch nie Ahnung von der Schönheit der Welt berührt hat, und er hätte insoweit sogar Recht damit gehabt, als niemand entscheiden kann, ob die Freiheit es ist, in der die Seele sich der Schönheit erschliesst, oder ob es die Schönheit ist, die der Seele die Ahnung ihrer Freiheit verleiht⁴⁾...»

Die Schönheit und die Freiheit sind unauflöslich verbunden. Niemand kann sagen, welches das andere bedingt. Shirana Shahbazis Bilder beschwören die Schönheit, weil sie die Freiheit suchen, und sie sehnen sich nach der Freiheit, weil man nur frei die Schönheit erkennen kann. Ihre Bilder wecken die Sehnsucht, den Dingen vorbehaltlos zu begegnen, ihr Wesen zu erkennen, ohne ihnen ein Wissen zuschreiben zu müssen. Sie begeben sich in die Verwandtschaft mit den traditionellen Formen der Kunstgeschichte, aber sie verweisen auf die Leere, die sich hinter den Begriffen «Vogel», «Wald», «Quitte», «Stilleben» oder «Süsse» auftut. Diese Leere könnten wir vielleicht empfinden, wenn wir einmal davon lassen könnten, die Erscheinungen zu entschlüsseln, zu vergleichen und damit zu bewerten. Wenn wir weder den Informationen noch den Ideologien anheimfallen, nicht gefangen wären in den zweifelhaften Begrifflichkeiten, sondern den Dingen selbst begegnen könnten, dann könnten wir vielleicht wirklich sehen. Die Bilder von Shirana Shahbazi rufen mich auf, das Sehen zu lernen. Sie wecken in mir das Verlangen, in jene Leere sinken zu dürfen, die nicht fragt, was wir sind oder was wir wissen, die weder vergleicht noch bewertet, sondern einzigartig sein muss, jene Leere, in die uns die Freiheit stürzt, in der wir erst der Schönheit begegnen können, jene Schönheit, die uns alle befreien wird.

1) Ludwig Wittgenstein, «Bemerkungen über die Farben», in *Werkausgabe* Band 8, Suhrkamp-Verlag, Frankfurt am Main 1984, S. 72.

2) Gottfried Keller, «Waldlied», in *Gedichte*, Lehrmittelverlag des Kantons Zürich, Zürich 1975, S. 48.

3) Conrad Ferdinand Meyer, «Säerspruch», in *Gedichte*, Lehrmittelverlag des Kantons Zürich, Zürich 1975, S. 386.

4) Hermann Broch, *Die Schlafwandler*, Suhrkamp-Verlag, Frankfurt am Main 1978, S. 392.

The Void

On a Few Pictures by Shirana Shahbazi

Should we want to describe the picture [VOEGEL-09-2009] by Shirana Shahbazi to someone who is blind, we might assert that it shows a bird in flight, seen from behind. The wings and tail feathers are fanned out, and the animal's body is bent into an S shape. We might add that the viewer's line of sight is focused squarely in the middle of the back, an unusual position from which to watch a bird; rarely if ever do we have the opportunity to see it from this perspective. Further, we could speak about distance—the animal is close enough to grab; were we to reach into the picture with one hand, we could catch hold of the feathers, which would undoubtedly displease the bird for it is apparently executing a complex maneuver. It appears to be proceeding with caution, flying toward something that we, the viewers, cannot see

LUKAS BÄRFUSS is a playwright and novelist. He lives in Zürich.

because it is firstly hidden by the bird and secondly swallowed by the black that fills the entire ground of the picture.

This monochrome black into which the bird is soaring makes it look as if it were stuffed, as if it had been spread out so that we might study its anatomy. And should we elaborate on these thoughts, we might fantasize that, although the picture is a snapshot of a moment caught in motion, it forebodes death, and we could imagine that the bird fears the black into which it is soaring and the metaphorical forgetting that opens up before it.

We might further assert that the bird's shape and pattern resemble that of a jay, a bird so relentlessly hunted until a few decades ago that it was threatened with extinction, but is now, after numerous campaigns, frequently seen in our forests again. On taking a walk, we may be startled by its call, but once we descry the jay, we are instantly relieved for it is too inept in flight to be perceived as a menace.

A poor pilot, yes, but the father of our forests, they say, because it cannot find half the acorns and beechnuts it squirreled away for the winter. Saplings sprout from what the jay has sown. Forgetting and hunger rejuvenate the forest; they are the foundation of generations to follow: The jay sows what it will never be able to eat, what will only be eaten sixty, seventy, two hundred years later by its distant descendants, when these new oak trees and beech trees have fully matured and are themselves bearing fruit. If nature knew anything like gratitude, it would erect a mon-



SHIRANA SHAHBAZI, [STILLEBEN-35-2010], *Still Life*, C-print on aluminum / C-Print auf Aluminium.

ument to this bird; but, should we please, every single tree, the entire forest might be apprehended as a monument in honor of this animal.

Regardless of whether or not the species of bird can be unequivocally identified, a characterization of that nature would not describe what is seen in the picture. Rather, it would capture in words what the viewer thinks he or she knows: namely, that there is an external reality in which there is something like birds, feathered animals, which can be distinguished from each other, and some of which, as said, can be identified as jays. Moreover, it would assume that a blind person or someone who has never seen a bird also possesses a notion of what the term designates, having heard the animal singing, touched the feathers, and established a relationship to its appearance, to a phenomenon rendered in this picture as a visual representation. So we would not be narrating the picture but rather the shared experience.

What does this have to do with pictures by Shirana Shahbazi? A great deal, because anyone who looks at them cannot escape the sensation of blindness, although being blessed with eyesight. However, anyone who wants to be precise and describe what can actually be identified in this picture would not be able to talk about a bird. Instead of using such terms as *wings* or *feathers*, one would have to talk about different planes. The white plane that constitutes the paper, the black plane that marks the picture, the other planes that disrupt these in a certain way—a way that makes seeing people believe that they recognize a bird or even a jay; in other words something that, strictly speaking, cannot actually be seen in this picture at all. There is only light and not-light, black, gray, and white, in a certain order.

In his *Remarks on Colour*, Ludwig Wittgenstein writes: “If people were used to seeing nothing but green squares and red circles, they might regard a

green circle with the same kind of mistrust with which they would regard a freak, and, for instance, they might even say it is really a red circle, but has something of a ..."¹⁾ The sentence breaks off abruptly. Wittgenstein does not reveal to what people might compare this red circle. Instead, he draws attention to the implausibility of the words we use to designate colors. For whereof we have no experience, thereof we cannot envision, even were there to be a word that does not infringe on linguistic convention. Thus, we can envision neither a bluish orange nor a reddish green. We force experience into words, and the converse applies as well: Words refer to something experienced.

When we use the word *bird* to identify what is represented in the picture [VOEGEL-09-2009], we are not describing what we see; we are describing something we have already seen. We compare this picture with another picture, and it is this comparison that we attempt to capture in the terms that we use. One might say that an individual sees as little as a blind person. Instead of seeing, we make comparisons with things that we or others have once seen and packaged in words. And since we all possess not only cultural but also individual experience, we will each recognize something different in this picture.

Therefore, it is my experience that puts a forest path in the picture [SANGO-04-2003], a forest path that is almost as wide as the bottom edge of the picture and that tapers off toward the back. I know that the terms I use don't apply: There is neither a forest path nor a background; what appears to be in the distance is actually just farther up on a plane, and the depth that I think I am seeing is nothing but a flat composition of various patches of color. My experience does not pretend to establish existing realities, and because I once stood in a place that looks similar to the one I think I see in this picture and that I described as a forest path at the time, I now describe this representation as a "forest path."

We may linger for a while, playing with language, only to be pulled up short by the ineluctable ambiguity of its building blocks, but further pursuit reveals astonishingly unambiguous sensations that are elicited upon studying this or any other picture. I come away with a concrete feeling, whose catalyst is the pic-

ture in question although the picture has nothing to do with this feeling. Nor can I say at first whether this feeling is related to a memory, a dream, or my imagination. I have obviously been on a forest path before, yes, but it is not the usual "forest-path feeling" that now assails me. On the contrary: Looking at this picture, I am wafted out to sea; I clearly sense water and ocean, wind and a flight across the dunes. And there is more: I am taken to a place that might be said to designate the opposite of the ocean, namely to a schoolroom. And there is a word that belongs to the school, and that word is sweet.

I can feel the lump of sugar on my tongue, but it would be absurd to say that this picture shows a lump of sugar. Then where does the sensation come from? The query takes me to a specific color, or rather a lack of color. To be more precise: The origin of my sensation lies in the patches of white between the green of the foliage, seen in the vegetation especially in the foreground to the right. There is a word for it: *shimmering*. The foliage is shimmering whitely.

I learned this turn of phrase from a writer, Gottfried Keller, in "Waldlied," a poem in seven verses that describes a storm descending on an oak forest. It starts with a young tree that begins swaying in a gentle breeze, then the rushing wind surges into billowing waves and begins whistling grayish in the treetops. Soon it is creaking and thudding in the graven roots. Finally, Keller summons the thundering surf of the ocean as a metaphor for the foliage shimmering whitely.²⁾

This is why I feel the ocean. The wind turns up the underside of many leaves, and I associate them with Keller's poem, in which he compares the roaring forest to thundering surf. But why the classroom, why the word *sweet*? Because every morning in sixth grade, I had to recite the poem in unison with my schoolmates, at the behest of our teacher, a man already on in years, dressed in an eternally brown corduroy suit, out of which he periodically extracted a pocketknife with a wooden handle to sharpen his pencil. Keller's storm was part of our poetic repertoire, to which "Sowers' Song" by Conrad Ferdinand Meyer belonged as well. That short poem speaks of grains of wheat that succumb to their respective fates: One is lost, another breaks through the sod. For Meyer,

both the rest bestowed upon the former and the light bestowed upon the latter are sweet: "Yon seed that dies will bear no wheat, / Yet it fares well, for rest is sweet. / Another through the sod makes way, / It too fares well, for sweet is day."³⁾

I don't see the picture, I see ghosts, and they are not only the ghosts of my own history; the ghosts evoked by these pictures are equally the ghosts of my culture. Shahbazi's pictures consistently refer to this culture and its conventions. We do not see faces, we see portraits; we see not only skulls and fruit, we see still lifes; we see not only forests and boulders, we see landscapes. And even before we can see what has been represented, we feel the absence—of all the portraits we may have seen in museums and picture books, the still lifes whose allegories we were unable to decipher. In the picture [MANZAREH-28-11], we may place Hagar driven out by the angel in Claude Lorrain's painting. And we are taken to a language that does not belong to us, whose terms transport meanings that we cannot unequivocally decipher, defined by other generations, their resonance sparking our sensations. And we realize that we cannot see what is there for we are pledged to traditions that are blindly passed from one hand to the other. We do not see because we are not free.

It must be possible, though, for a picture to be more than an allegory. It must be possible for it to stand for more than the knowledge that someone has inscribed in things. For example, that dog in Titian's ALLEGORY OF PRUDENCE (1565) is different from the symbolism of the path of heavenly resurrection. And a lily is more than an attribute of the archangel Gabriel, and the intoxicating quinces in the picture [STILLEBEN 31-2009] are not just a token of love in the hand of Nemesis that proved, according to Pausanias, effective in love.

In the novel *The Realist*, the third part of his trilogy *The Sleepwalkers*, Hermann Broch recounts the tale of Wilhelm Huguenau, an Alsatian businessman before World War I, now a deserter, who went AWOL from his detachment and drifts through Germany from one day to the next, from vicarage to roadside inn. Entirely without obligations, cut off from his earlier life, and with no idea what the next day will bring, he suddenly sees the light. He sees country and cul-

ture as he has never seen them before, and when he arrives at Kurtrier one day and sees the old Town Hall and the pillory, he is suddenly "seized by a novel emotion which he could not have given a name to or traced to any known source, but which made him feel curiously at home in this town: If it had been described to him as an aesthetic emotion or as an emotion springing from a sense of freedom, he would have laughed incredulously, with the laughter of a man who has never had even an inkling of the beauty of the world, and he would have been right, in so far as nobody can determine whether it is freedom that opens the eyes of the soul to beauty, or beauty that gives the soul its vision of freedom."⁴⁾

Beauty and freedom are inseparably linked. No one can say which determines which. Shahbazi's pictures invoke beauty because they seek freedom, and they yearn for freedom because beauty can be distinguished only if we are free. Her pictures make one long to approach things unconditionally, to distinguish their essence without being compelled to assign a knowing to them. They show a relationship to traditional forms of art history, but they refer to the void that opens up behind the words *bird*, *forest*, *quince*, *still life*, and *sweet*. We could perhaps sense this void if ever we had the grace to give up decoding, comparing, and judging appearances. If we did not succumb to information or to ideology, if we weren't mired in dubious terminologies, but could encounter things ourselves, then we really might be able to see. Shahbazi's pictures beckon me to practice seeing. They arouse in me the longing to sink into that void, which asks neither what we are nor what we know, which neither compares nor judges, but which must be unique, a void into which freedom plunges us and through which we encounter beauty, the beauty that will liberate us all.

(Translation: Catherine Schelbert)

1) Ludwig Wittgenstein, *Remarks on Colour*, ed. by G. E. M. Anscombe, transl. by Linda L. McAllister and Margarete Schättle (Oxford University Press, 1977), no. 155.

2) "Einer wilden Meeresbrandung / hat das schöne Spiel geglichen; / alles Laub war weisslich schimmernd / nach Nordosten hingestrichen." Gottfried Keller, "Waldlied" in *Gedichte* (Zurich: Lehrmittelverlag des Kantons Zürich, 1975), p. 48.

3) Conrad Ferdinand Meyer, "Sowers' Song" in Kuno Francke, ed., *The German Classics*, vol. XIV (New York, 1914), p. 473.

4) Hermann Broch, *The Realist* (London: Penguin, 2000), p. 9.



SHIRANA SHAHBAZI, [TULPE-01-2009], *Tulip*, gelatin silver print on aluminum / Silbergelatine-Abzug auf Aluminium.



SHIRANA SHAHBAZI, [KOMPOSITION-40-2011], *Composition*, C-print on aluminum / C-Print auf Aluminium.

JÖRG HEISER



Shirana Shahbazi

I.

Shirana Shahbazi fotografiert. Seerosen. Schneesturm. Ein Mosaik von Ayatollah Khomeini. Weisse Katze, weisser Hintergrund. Turmspringer in Schwarz-Weiss. Abstrakt-geometrische Farbfelder. Rosa Schmetterling auf roter Fläche. Grisaille eines Alpenkamms vor milchig-grauem Himmel. Blumen-Obst-Farbfeld-Stilleben. Vogelflügel. Totenkopf. Nochmal Totenkopf. Junge Frau im Profil, ins Licht schauend. Äpfel. Birnen.

Grundsatzfrage: Was unterscheidet Photographen-Künstler von Photographen? Erst mal nichts als Prä-tention. Könnte man denken. Adelung: Man spricht zu, dass das Photographieren von Überlegungen und Techniken geleitet sei, die über ein gewöhnli-

ches Festhalten vorgefundener sozialer Momente (Reportage, Street Photography), Inszenieren von Posen (Mode, Pornographie) oder Registrieren von Licht- und Raumverhältnissen (Landschaft, Architektur, Objekt) hinausgehe. Worin dieses «Hinausgehen» besteht, wird zwischen Werk und Publikum verhandelt: Ist der Photographen-Künstler besonders transgressiv und hartnäckig in der Herbeiführung und Beobachtung bestimmter sozialer Momente und Posen (Larry Clark, Nan Goldin)? Oder wird das Registrieren bestimmter – etwa als soziale Momente lesbare – Licht- und Raum-, Farb- und Objektverhältnisse mit besonderer formaler und konzeptueller Stringenz verfolgt (Stephen Shore, Thomas Struth)?

Bei Shahbazi kommen wir mit dieser Zuordnung nicht recht weiter. Auf die Gründe dafür komme ich gleich zu sprechen, natürlich lässt sich an dieser

JÖRG HEISER ist Mitherausgeber der Kunstzeitschrift *Frieze* und lebt in Berlin.

SHIRANA SHAHBAZI, [DIVER-01-2011],
gelatin silver print on aluminum /
Kunstspringer, Silbergelatine-Abzug auf Aluminium.



SHIRANA SHAHBAZI, [SCHMETTERLING-32-2008],
Butterfly, C-print on aluminum / C-Print auf Aluminium.

SHIRANA SHAHBAZI, [HUA-01-2004],
C-print on aluminum / C-Print auf Aluminium.



Stelle einhaken und fragen: warum überhaupt zuordnen? Was soll das Ganze? Die Künstlerin selbst zwingt nichts dazu, sich explizit von der einen oder anderen Richtung abzugrenzen. Aber was aus der künstlerischen Praxis heraus selbstverständlich sein mag, ist vor allem in einer Hinsicht von entscheidender Bedeutung: bei der von Shahbazi durchdachten und konzipierten räumlichen Sequenz und Choreographie der Bilder, wo zum Medium Photographie das Medium Ausstellung hinzukommt. Was durch dieses Hinzukommen geschieht, lohnt sich noch genauer zu betrachten; aber im Hinblick auf die Bilder *an sich* – gewissermassen aus dem Zusammenhang gerissen – zeigt sich, dass diese bei aller ästhetisch-technischen Brillanz oder Schönheit oder Komposition unter dem Radar einer ausdrücklichen Künstlerhaftigkeit bleiben. Das liegt daran, dass sie keine ausdrücklichen Signale von Sinn und Komplexität – «Achtung Sinn», «Achtung Komplexität» – aussenden. Hier wird nichts sozial-performativ herbeigeführt, zwar wird hier im Medium Photokamera wahrgenommen, aber die Lesbarkeit als sozialer Moment nähert sich der Camouflage einer Gebrauchs- und Stock-Photographie, die sich verschiedenen Funktionalisierungen anbietet. Daran besteht aber genau ihre Qualität, das, was zuvor Hartnäckigkeit und Stringenz hiess. Shahbazi gibt nie der Versuchung nach, Bilder zu produzieren, die für sich allein narrativen Aufschluss darüber geben, wohin die Reise geht. Wozu auch gehört, dass sie scheinbar launisch zwischen verschiedenen Genres switcht beziehungsweise Sujets (Stillleben, Porträt, Landschaft, Abstraktion usw.) und Techniken (Schwarzweiss, Farbe, riesige und kleine Formate usw.).

Gebrauchsphotographie verharrt im Gebrauch: als Ereignisbeleg, Kaufreiz, Dekoration. Das Künstlerische würde demgegenüber, um zu einer nicht bloss zweckorientierten Anschauung zu gelangen, mit Hartnäckigkeit und Stringenz herausgearbeitet. Wobei dieses Herausarbeiten genau darin bestehen kann, dem Funktionalen durch kalkulierte Übertreibung oder obsessive Übersteigerung erst das Nichtfunktionalisierbare abzurufen. Bei Shahbazi ist das, was an ihrer Photographie das Künstlerische ausmacht, aber nicht so recht an solchen Kriterien festzumachen; auch nicht allein an gekonnter ästhe-



SHIRANA SHAHBAZI, "Much like Zero," 2011, installation view of the exhibition, Fotomuseum Winterthur / Installationsansicht.

(PHOTO: CHRISTIAN SCHWAGER)

tischer Gestaltung oder – konzeptuell noch zu begründender – Sujet- und Genre-Vielfalt. Da ist mehr.

II.

Shirana Shahbazi, so viel steht zweitens fest, fotografiert nicht nur. Sie lässt auch nach ihren Anweisungen und (photographischen) Vorlagen auf Leinwände malen, Teppiche knüpfen, Wände in abstrakt-geometrische und starke Farben tauchen oder gleich in photorealistischer Manier bemalen.

Zweite Grundsatzfrage also: Was unterscheidet Shirana Shahbazi und ihr Werk von der Berufsbezeichnung Photographen-Künstler? Eine mögliche Antwort, könnte man denken, liesse sich zunächst mit einer Sentenz des Konzeptualisten Pierre Bismuth geben: «Everybody is an artist, but only the artist knows it.» (Jeder ist ein Künstler, aber nur der Künstler weiss es, 1999.) Nicht Künstlersein ist ent-

scheidend, sondern das Bewusstsein darum. Entsprechend wäre der Umgang mit Photographie bei Shahbazi eine Frage des Bewusstseins, aus dem sich eine Haltung ergibt, aus der sich wiederum eine Methode ergibt. Bewusstsein, Haltung, Methode. Photographie wäre das Terrain, auf dem dieser Dreischritt stattfindet. Ein im Grunde aber austauschbares Terrain. Sie wäre «einfach» Künstlerin, die eben vornehmlich, aber nicht nur mit dem Medium Photographie arbeitet. Die Frage nach der Unterscheidung von Photographen-Künstler und Photographen wäre zugleich mit einem Mal weggewischt und ersetzt durch das, was Thierry de Duve als das «whatever» bezeichnet hat, demzufolge die Künstler dieses machen oder jenes benutzen – eben «was auch immer» – und damit allein sich selbst und der Kunstwelt verpflichtet sind (mit allen Fallstricken, die dies mit sich bringt).

So ist es aber bei Shahbazi gerade nicht. Mit einem willkürlich narzisstischen, dabei scheinsouve-

ränen «Was auch immer» gibt sie sich nicht zufrieden. Sie hält hartnäckig und stringent am Medium Photographie fest. «Mich hat es immer gewundert», schreibt sie mir in einer E-Mail, «dass es vielen Photographen/Künstlern meiner Generation schwer fällt, den Anspruch zu wahren, Kunst zu machen und dabei allein bei der Photographie mit all ihren Eigenschaften und Macken zu bleiben. Es kommt schnell mal ein Video, ein Film, eine Installation, eine Skulptur dazu. Was ja auch ok ist.» Was ja auch ok ist, allerdings nur, wenn man nicht Shirana Shahbazi ist. Wichtig ist hier das Wort «Macken»: an der Photographie festhalten nicht zuletzt auch aufgrund ihrer Beschränkungen. Sie nicht einfach für das nächstbeste Medium verlassen, bloss weil sie Charakter und Charakterschwächen zeigt. Denn das ist entscheidend: Ja, bereits früh in ihrem Werk hat Shahbazi mit iranischen Plakatmalern oder Teppichknüpfern gearbeitet, die in ihrem Auftrag (sich also einreihend in delegierte Kunst von Moholy-Nagy bis Kippenberger) Bilder in Billboards oder Wandteppiche übersetzten; aber Vorlage und Grundlage blieb stets die von Shahbazi gemachte Photographie. Nicht so sehr wegen eines trotzigen Festhaltens an unmittelbarer Urheberschaft als vielmehr als sportliches Annehmen der Herausforderung, innerhalb der von der Photographie bestimmten Beschränkung zu arbeiten – und das aufgenommene Bild dann aber dem Experiment seiner Übertragung und Verfremdung in einen radikal anderen Bildträger (und im Falle der gemalten Billboards, eines brachial viel grösseren Formats) auszusetzen: Wird es das aushalten? Und wenn ja, wie?

Dieses Wird-es-das-aushalten, dieser *road test* der Photographie fängt allerdings schon damit an, dass Shahbazis Photographien wie gesagt zu sehr unter dem Radar von Künstlerhaftigkeit bleiben, mit dem Understatement unaufgeregter Beobachtung daherkommen, um überhaupt schon sofort als Sehprüfung verstanden zu werden: Bild eines Bonsai-Baums? Obstschale auf lila Fläche vor roter Wand? Ja? Da würde jede Interpretation, welche die Bedeutung der Obstschale im soziologischen und kunsthistorischen Raum einzutakten suchte und sich damit selbst genügen würde, zur Farce. Selbst beim Totenkopf wird man scheitern: Denn auch dieser ist ja schon lange

ein konventionelles, wenn nicht klischiertes Motiv, von Vanitas bis Biker-Gang. Wenn nun jemand brav kunsthistorisch herbeten würde, wofür der Totenkopf symbolisch steht, würde der Sinn dieser Arbeiten mutmasslich verfehlt, so, wie das auch bei einem Warholschen Totenkopf der Fall wäre; eine Pop-Art-Strategie also.

So wird man bei Shahbazi erst einmal zurückgeworfen auf die Benennung eines Ethos des dokumentarisch registrierenden, oft im Studio inszenierten/konstruierten, allerdings nie computermanipulierten Bildes. Diese Methodik rührt nicht aus Anti-Technik-Trotz, sondern – wieder – aus dem Reiz analog-räumlicher Macken. Natürlich hätte Shahbazi jene abstrakten Farbkompositionen, die sie seit einigen Jahren macht, einfach – wie das einige andere getan haben – am Bildschirm oder in der Dunkelkammer schaffen können. Stattdessen sind sie mit real-physischen geometrischen Farbkörpern im Studio komponiert und abphotographiert – und sie findet Wege, die daraus sich ergebenden «Macken» zum Vorteil der Bilder einzusetzen.

Wie mit einem kleinen Eingriff Fläche in Raum, kühle Abstraktion in stumme Komik umschlägt, zeigt jenes Bild, das wir als zweidimensionale, geometrisch reduzierte Komposition einer grauen, einer gelben und einer roten Fläche gelesen hätten – wenn nicht eine kecke Schnecke über den Rand der roten auf die graue Seite dessen lugte, was durch ihre Präsenz sich erst als Würfel im Raum entpuppt [SCHNECKE-01-2011]. Die Schnecke scheint ein später Nachkomme jener Artgenossin zu sein, die auf dem Rahmen der 1469er VERKÜNDIGUNG Francesco del Cossas (verschiedentlich Pollaiuolo zugeschrieben) sitzt, als hingemaltes *Trompe-l'œil*, welches Bild und Rahmen voneinander distanziert und doch zugleich die Grenze verschwimmen lässt; ein konvertierter Nachkomme allerdings, denn hier ist es ja nun eine «echte» Schnecke, die umgekehrt das *Trompe-l'œil* einer flächigen Abstraktion ins tatsächlich Räumliche stürzen lässt (das aber doch ein photographischer Abzug bleibt).

So wird nebenbei offenbar, dass Shahbazi an Malerei weniger das Haptisch-Malerische (Farbauftrag, Push-and-Pull etc.) als das Bildproblem als distanziert-visuelles interessiert, das Einschränken und

Öffnen, Überlagern und Isolieren von Seh-Perspektiven. Das, was an Malerei immer schon proto-photographisch war. Und das, was zwischen den Bildern passiert.

III.

Shirana Shahbazi, so viel steht drittens fest, fotografiert nicht nur und lässt nicht nur nach ihren Vorlagen und Anweisungen in anderen Medien Bilder entstehen, sie bestimmt auch auf erkennbar durchgestaltete Art und Weise Hängung und Display. Zum Medium Photographie sowie zum Medium der delegierten Bildgenerierung auf Leinwand, Teppich oder Wand kommt ein weiteres, entscheidendes hinzu: das Medium Ausstellung (und: das Medium Buch). Schauen wir uns einige Ausstellungsansichten an: So platzierte Shahbazi beispielsweise 2011 im Fotomuseum Winterthur drei gerahmte, geometrisch-abstrakte Studiophotographien auf eine babyblaue Wand, an die über Eck eine Wand grenzt, die in ein grünes und ein gelbes Farbdreieck aufgeteilt war und auf der zwei Schwarz-Weiss-Abbildungen karstiger Berg- und Schneelandschaften hingen. Hier geschehen, während man die Szene entweder aus grösserer Entfernung als Ganzes erfasst oder aber näher tritt und Tennisplatz-artig den Kopf hin und her bewegt, mehrere Dinge gleichzeitig. Man mag zunächst denken, dass durch die Gegenüberstellung ein vergleichender Blick auf natürliche abstrakte Linien in der Landschaft mit künstlichen abstrakten Linien im Studio nahegelegt wird, also Familienähnlichkeit suggeriert wird. Zugleich wird diese Suggestion aber durch andere Effekte wieder aufgehoben oder entmutigt, etwa dadurch, dass die zwei Schwarz-Weiss-Bilder ein leicht grösseres Format haben; oder dadurch, dass das, was hinter oder unter ihnen passiert (die gelb-grüne Wand) viel deutlicher und klarer korrespondiert mit den farbigen Abstraktionen. Die Komposition verlagert sich zugleich aus dem Bild auf die Wand und umgekehrt.

Ähnlich, aber in eine andere Richtung variiert, ging Shahbazi bei ihrer Ausstellung 2012 in Aarau vor: Hier wurden beispielsweise mehr als ein Dutzend gerahmter Bilder unterschiedlicher Formate und Genres auf Wände platziert, die von einem weiss-

grauen, prismatisch wirkenden Muster überzogen waren. Nun wurden offensichtliche Parallelen zwischen abstrakten Kompositionen, zwei Turmspringern in Schwarz-Weiss oder Schneelandschafts- und Fels-Formationen wie auf einer grossen gemusterten Decke ausgebreitet. Dies geschah aber weniger, um diese (offensichtlichen) Ähnlichkeiten herauszustellen, als sie in etwas Grösserem aufgehen zu lassen. Der Raum wird zu einem begehbaren Layout, das seine Herkunft aus den Printmedien (Magazin, Buch) nicht verleugnet. Entscheidend ist die Verteilung auf der Fläche und die Sequenz des Blätterns beziehungsweise Durchschreitens; Shahbazis Katalog zur Winterthurer Ausstellung übersetzt denn auch diesen Prozess ins Buch, in dem jedem Bild textfrei eine eigene Seite und jeweils eine leere oder aber eine Seite einem Bild zugeordnet ist – im Spiel zwischen Kontrast und Abwandlung, Variation und Wechsel. Darin besteht im Übrigen eine Parallele zu Wolfgang Tillmans, der zwar andere Sujets und andere Bildträger favorisiert, aber ähnlich wie Shahbazi die eigenen Bilder als eine Art Spielkartenset behandelt, das immer wieder in variabler, aber an Spannungsverhältnissen interessierter Weise ausgespielt wird. Es entstehen bei beiden Künstlern konstellative und sequenzierte Hängungen, bei denen Spannungsverhältnisse zwischen den Bildern Pointen erzeugen, die eben auch nur auf diese Weise erzeugt werden können. Bei Tillmans funktioniert das zuweilen – nicht immer – über einen Kontrast zwischen «harmlosen» Stilleben und sexuell und/oder sozial stark aufgeladenen Motiven; bei Shahbazi eher über ein fortwährendes Unterlaufen der Vorstellung von Kontrast und Ähnlichkeit, von figürlicher Räumlichkeit und geometrischer Abstraktion, von Banalität und Entrücktheit.

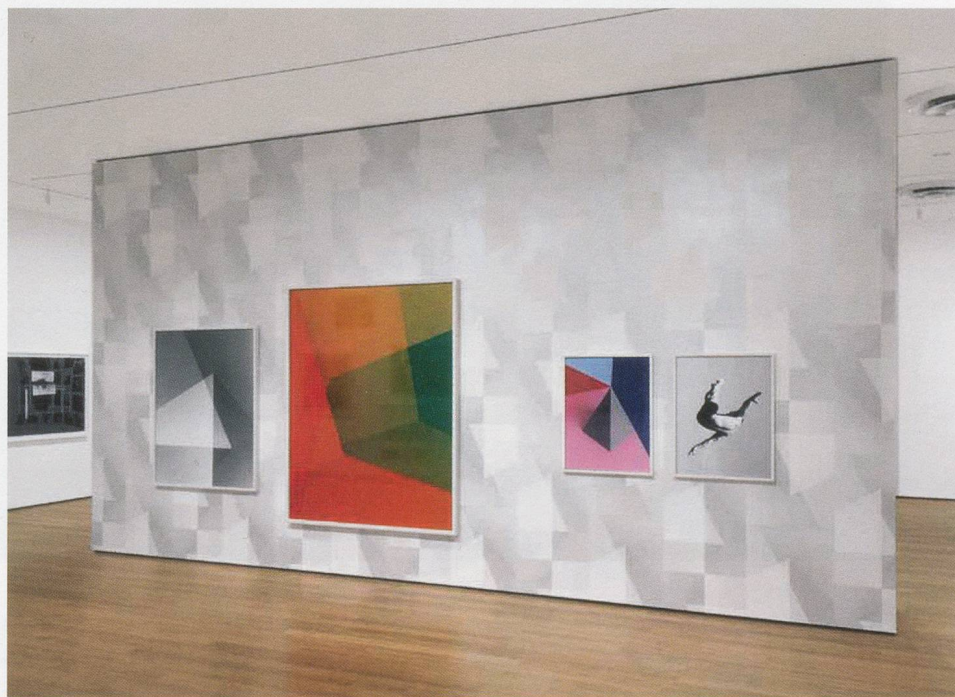
Für ihre Ausstellung 2008 in The Curve der Barbican Gallery in London übersetzte Shahbazi, der Halbrunde des Raumes angemessen, das Prinzip einer begehbaren, sequenzierten Bildfolge in die Sprache der Billboards und Tapeten. Aber auch hier bekommen wir keine formalen Gruppierungen, sondern im Gegenteil eher zunächst unverbunden wirkende Konstellationen von Frauenporträts; Schmetterlingen; Stilleben mit Blumen, Obst und Totenkopf. Billboard-Riesenformate kontrastieren

mit domestischen Grössen, allesamt getaucht in das Schwarz der Hintergrundfarbe, als begehbares Kino, als begehbarer Traum, der – eben wie im Traum – keine Grenzen von Kitsch und Gebrauch respektiert. Sigmund Freud schreibt in *Totem und Tabu*, «dass die beiden Prinzipien der Assoziation – Ähnlichkeit und Kontiguität – in der höheren Einheit der *Berührung* zusammentreffen»¹⁾. Der eher ungeläufige Begriff der Kontiguität, der schlicht das unmittelbare räumlich-topographische Aneinandergrenzen von Dingen benennt, war für Freud besonders wichtig, weil im Traum Kontiguität, also Assoziation durch unmittelbares Aneinandergrenzen zwischen Dingen erzeugt wird, die scheinbar nichts miteinander zu tun haben. Dieser Begriff ist zum Verständnis der Konstellationen, die Shahbazi installativ zwischen ihren Bildern schafft, wichtiger als die Vorstellung eines Wechselspiels zwischen Intuition und Konzept, das auf beinahe jede künstlerische Tätigkeit zutrifft. Vor allem aber ist «Kontiguität» vielleicht entscheidender als «Familienähnlichkeit», welche besonders durch die Diskussion um Stock- und Gebrauchsphotographie in den Vordergrund getreten ist. Bei ihren früheren Installationen Anfang der

2000er-Jahre spielte Shahbazi diese Frage der Kontiguität noch vergleichsweise zurückhaltend als eine Fries-artige Installation der Bilder aus; das Spielkartenset blieb noch hübsch sortiert entlang der Horizontalen, mal in eins, zwei oder drei Reihen. Dennoch trafen auch damals schon Bilder auf eine Weise aufeinander, als wären sie klüftige Ausschnitte aus einem Film von Sergej Eisenstein: entsprechend also dem, was Eisenstein als intellektuelle Montage bezeichnet hat, die dialektisch über ein Spiel aus Kontrasten und Ähnlichkeit zwischen ansonsten scheinbar narrativ unverbundenen Bildsequenzen ein Drittes erzeugt, was in keinem der gezeigten Bilder alleine enthalten ist. Shahbazi arbeitet also schon lange mit Bilderfolgen, deren Bedeutung sich erst durch die Lücken zwischen ihnen ergibt, zwischen Kinderporträt, Stadtlandschaft und Brautmodenträgerin. Shahbazi vollzieht ihre Arbeit an der Kontiguität im Raum mit einem photographischen Blick auf die Welt, der mit den Jahren zunehmend aufgefächerter, nicht eingegrenzter geworden ist.

1) Sigmund Freud, *Totem und Tabu*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1956, S. 97.

SHIRANA SHAHBAZI, "New Photography 2012,"
installation view, The Museum of Modern Art, New York /
Installationsansicht.
(PHOTO: THOMAS GRIESEL / THE MUSEUM OF MODERN ART)





SHIRANA SHAHBAZI, [KOMPOSITION-69-2013],
Composition, gelatin silver print on aluminum / Silbergelatine-Abzug auf Aluminium.



SHIRANA SHAHBAZI, [STILLEBEN-33-2009], *Still Life*, C-print on aluminum / C-Print auf Aluminium.

JÖRG HEISER

Shirana Shahbazi

I.

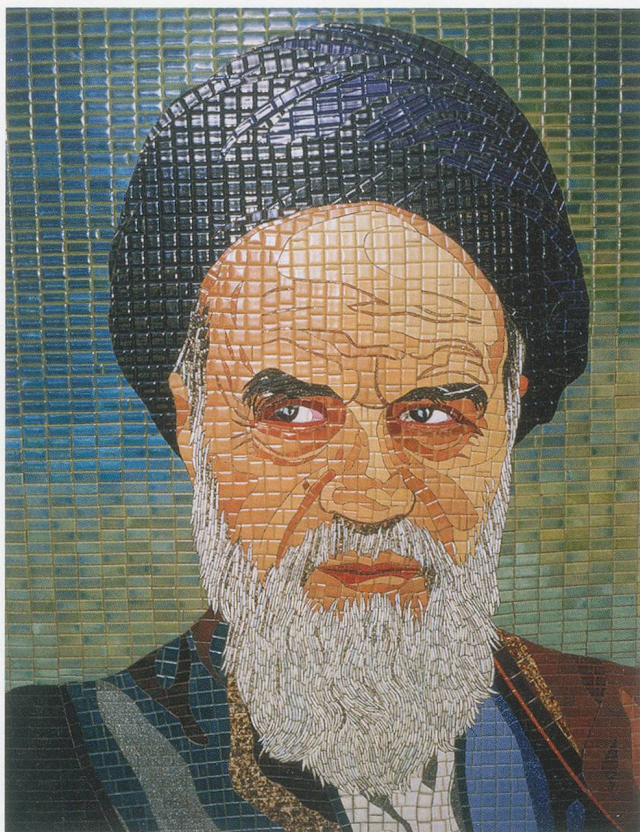
Shirana Shahbazi takes photographs. Waterlilies. A snowstorm. A mosaic of Ayatollah Khomeini. A white cat against a white background. Divers in black-and-white. Abstract-geometric color fields. A pink butterfly on a red surface. Grisaille Alpine crests against a milky gray sky. Flowers-fruit-colorfield still lifes. Bird wings. A skull. Another skull. A young woman in profile, gazing into the light. Apples. Pears.

Fundamental question: What distinguishes an art photographer from a photographer? First and foremost, intent alone. Or so one might think. Ennoblement: ascribing underlying deliberations and techniques to the act of photographing that go beyond the straightforward documentation of found social situations (reportage, street photography), the staging of posed scenes (fashion, pornography), or the registration of light and space (landscape, architecture, object). What constitutes this “beyond” is a matter of arbitration between the work and the viewer. Is the artist-photographer especially transgressive and stubborn in the pursuit and observation of certain social situations and poses (Larry Clark, Nan Gol-

din)? Or is the registration of certain relationships between light and space, color and object—which may be read as social situations—undertaken with particular formal and conceptual stringency (Stephen Shore, Thomas Struth)?

In the case of Shahbazi, such classifications do not really get us anywhere. I’ll come to the reasons for that in a moment. But of course, we do have to ask: Why make such classifications at all? What’s the point? The artist herself is not bound in any way to define herself explicitly in either direction. Yet there is something, no matter how self-evident it may seem in terms of artistic praxis, that is of crucial significance in one specific regard: the point at which, in Shahbazi’s carefully orchestrated spatial sequence and choreography of images, the medium of photography meets the medium of the exhibition. What happens in this encounter merits a closer look, but in terms of the images themselves—wrenched out of context, as it were—it is clear that, for all their aesthetic or technical brilliance, their beauty or composition, there is a certain artistry that remains just under the radar. That’s because they don’t send out clear signals along the lines of “Look at this meaning!” or “Look at this complexity!” There is no socio-perfor-

JÖRG HEISER is co-editor of the art journal *Frieze* and lives in Berlin.



SHIRANA SHAHBAZI, [KHOMEINI-01-2000],
C-print on Dibond / C-Print auf Dibond.

SHIRANA SHAHBAZI, [HEYVAN-01-2002],
C-print on Dibond / C-Print auf Dibond.





SHIRANA SHAHBAZI, [FARSH-01-2004],
hand-knotted rug, wool on silk, 27 ¹/₂ x 19 ³/₄" /
handgeknüpfter Teppich, Wolle auf Seide, 70 x 50 cm.

mative posturing going on here. The medium of the camera is acknowledged, but its legibility as a social commentary is more along the lines of being camouflaged as utilitarian stock photography catering to a variety of functions. Therein lies its true quality: in what I have described above as stubborn or stringent. Shahbazi never succumbs to the temptation of producing images that openly trumpet some narrative about where they are heading. Which also means that they seem to switch arbitrarily between genre or subject (still life, portrait, landscape, abstraction, etc.) and technique (black-and-white, color, large-format, small-format, etc.).

Industrial or commissioned photography is set in its ways. It documents events, invites consumption, stages scenes. The artistic aspect, by contrast, has been insistently and rigorously slanted toward ensuring that the purely utilitarian aspect is not too obvious. This slant can take the form of calculatedly exag-

gerating or obsessively enhancing the non-functional aspect of the functional. However, what determines the artistic aspect of Shahbazi's work cannot really be pinned down according to such criteria. It isn't even a question of cleverly devised aesthetic design or a conceptually formulated plurality of subject and genre. There's more to it than that.

II.

Shirana Shahbazi does not just take photographs. She also commissions paintings on canvas, based on (photographic) models and in accordance with her instructions; she commissions hand-knotted rugs; and she has walls painted in bright colors, in abstract-geometric patterns, or as photorealist motifs.

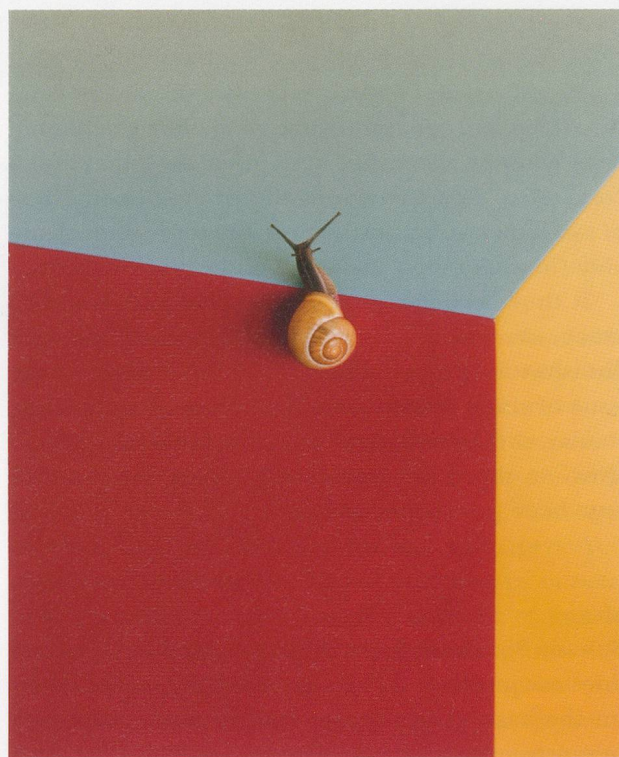
This begs a second fundamental question: What distinguishes Shirana Shahbazi and her work from the designation artist-photographer? One possible

answer to that might lie in the words of conceptual artist Pierre Bismuth: "Everybody is an artist, but only the artist knows it." (1999) In this vein, Shahbazi's approach to photography would be a question of consciousness as the basis for an attitude that, in turn, spawns a method. Consciousness, attitude, method. Photography would be the terrain on which these three steps are taken. That terrain, however, is exchangeable. She could be "merely" an artist who works primarily, but not solely, in the medium of photography. The question as to the distinction between artist-photographer and photographer would then be wiped from the slate and replaced by what Thierry de Duve has described as "whatever"—indicating that the artist can do or use anything and thus be devoted only to herself and the world of art (with all the pitfalls that brings).

But that does not apply to Shahbazi. She is not satisfied with an arbitrarily narcissistic or overarching "whatever." She stubbornly and stringently holds to the medium of photography. "I have always been surprised," she wrote to me in an e-mail, "that a lot of photographers/artists of my generation find it difficult to uphold the claim of making art while sticking to photography with all its qualities and flaws. There's soon a video, a film, an installation, a sculpture . . . Which is fine." Which is fine, that is, unless you are Shirana Shahbazi. The important word here is *flaws*: clinging to photography for all its shortcomings. Not just abandoning it for the next best medium, simply because it shows character, and character weaknesses. Because that is the decisive factor: Early on in her career, Shahbazi commissioned Iranian sign painters and carpet makers to transpose her photographs into billboards or tapestries (linking herself to a tradition of delegating artworks, from Moholy-Nagy to Kippenberger)—but the model and template was always her own photography. Not so much because of an insistence on direct authorship but rather as a means of rising to the challenge of working within the constraints inherent in photography itself—and subjecting the resulting image to the experiment of alienation by transposing it to a radically different carrier (and, in the case of the painted billboards, an immensely larger format): Would it withstand the test? And, if so, how?

This photographic road test already begins with the fact, as I mentioned earlier, that the artistry in Shahbazi's photographs remains very much under the radar. The images are too quietly understated, too calmly observed, to strike the viewer immediately as a perceptual challenge: a picture of a bonsai tree? A fruit bowl on a lilac surface against a red wall? What about them? Any attempt at an interpretation that seeks to shoehorn the meaning of the fruit bowl into some sociological or art-historical trope would verge on the farcical. It doesn't even work in the case of the skull: After all, that has long been such a conventional, even clichéd motif, from *vanitas* images to biker gangs. So if anyone were to make the laudable effort to conjure up some art-historical context, they would probably be missing the point of the work, just as they would in the case of a Warhol skull—in short, a Pop art strategy.

SHIRANA SHAHBAZI, [SCHNECKE-01-2011],
Snail, C-print on aluminum / C-Print auf Aluminium.



This means that, in the case of Shahbazi, what we are left with is the concept of an ethos of documenting and registering images, many of them staged or constructed in the studio, but never computer-manipulated. This approach has less to do with any stubborn anti-technology mindset than, as mentioned before, with the appeal of analog and spatial flaws. Of course, Shahbazi could easily have created the abstract color compositions, which she has been producing for years, at a computer screen or in the darkroom as many others have done. Instead, however, she composes and photographs using real, physical, geometric color solids in the studio, and she finds ways of turning the resulting “flaws” to the advantage of the images.

[SCHNECKE-01-2011] demonstrates how a minor intervention can turn the planar into the spatial, or cool abstraction into silent comedy. We would read the image as a two-dimensional, geometrically reduced composition of gray, yellow and red surfaces instead of a cube—were it not for the snail in the center of the image cheekily peeping over the edge of the red area towards the gray. The snail appears to be a present-day descendent of the creature sitting on the frame of the 1469 ANNUNCIATION by Francesco del Cossa (sometimes attributed to Pollaiuolo), a painted *trompe l'œil* that separates the image from the frame and yet at the same time blurs the boundaries between them. But here it has morphed into a “real” snail that transforms the *trompe l'œil* effect of two-dimensional abstraction into three-dimensionality (in what is and remains a photographic print).

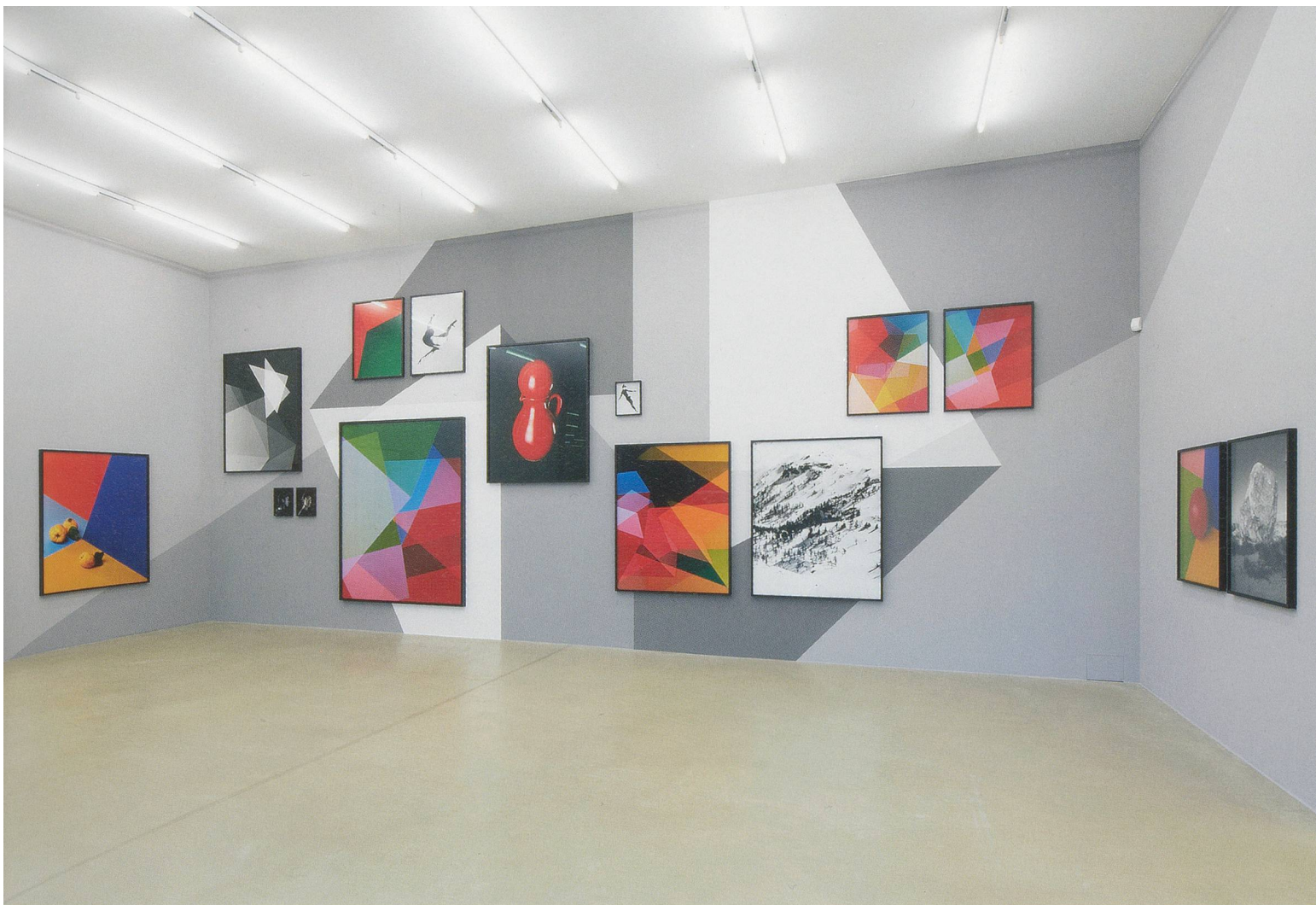
It thus becomes evident that Shahbazi is not so much interested in the tactile aspect of painting (brushwork, push-and-pull, etc.) but rather in the issue of visual detachment, the limitation and delimitation, overlaying and isolation of visual perspectives—in short, the aspects of painting that have always been proto-photographic.

III.

Shirana Shahbazi does not just take photographs and does not just have them transposed into other media on the basis of her images and in accordance with her instructions; she also determines, with a painstakingly

rigorous compositional approach, how they are hung and displayed. An all-important third medium is thus added to the medium of photography and the medium of delegated image generation on canvas: the medium of the exhibition (plus the medium of the book). For instance, in 2011, at Fotomuseum Winterthur, Switzerland, Shahbazi placed three framed, geometric studio photographs on a baby-blue wall, abutting a wall divided into one green and one yellow triangle, on which two black-and-white images of rugged, snowy mountain landscapes were hung. Looking at this scene, either viewed in its entirety from a distance, or by stepping closer and glancing back and forth like a spectator at a tennis match, we find several things going on at once. At first, one might think that the juxtaposition is meant to invite comparison of the “family resemblance” between natural abstract lines in the landscape and artificial abstract lines in the studio. At the same time, however, this suggestion of an affinity is canceled out or undermined by other effects, such as the fact that the two black-and-white images have a slightly larger format, or the fact that what is happening behind or beneath them (the yellow and green wall) corresponds much more clearly with the color abstractions. Thus, the composition shifts from the image to the wall, and vice versa.

In her 2012 contribution to “La Jeunesse est un Art” in Aarau, Shahbazi took a similar approach, albeit with a different slant. Here, for example, more than a dozen framed pictures in different formats and genres were placed on walls covered in a gray prismatic pattern. Abstract compositions, two divers in black-and-white, snowscapes, and rock formations were arrayed on this large patterned ground in a display intended not merely to highlight the images’ (obvious) similarities but to subsume them into something bigger. The space became a layout to walk around in, openly acknowledging its origins in print media (magazine, book). The crucial factor here was the way the images were distributed on the plane and the way the visitor could leaf through them, as it were, by walking among them. Shahbazi’s catalogue for the Winterthur exhibition translated this process into book form by either allocating a separate page and an empty page to each image, or by juxtaposing

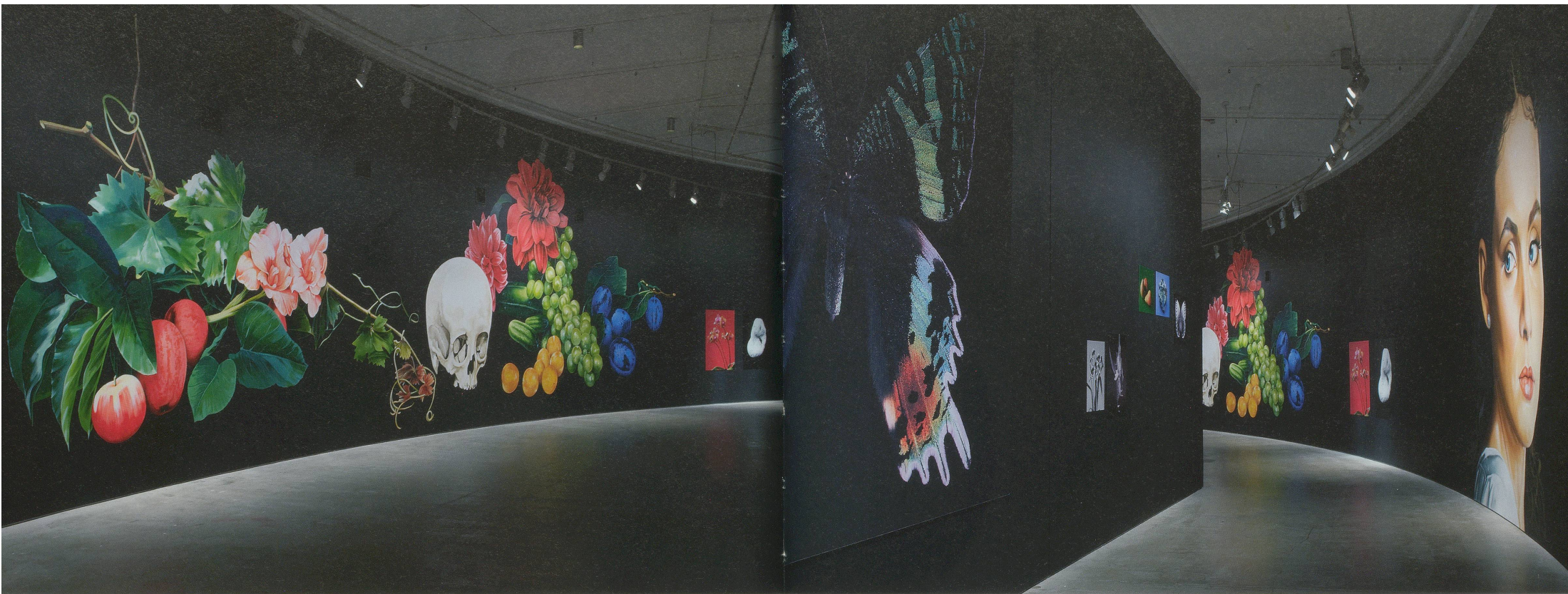


SHIRANA SHAHBAZI, "La Jeunesse est un art. Manor Kunstpreis, 2012," installation view, Aargauer Kunsthau, Aarau /
Installationsansicht. (FOTO: DAVID AEBI)

two images on a double-page spread without any text, in a play of contrast and transformation, variation and change. There is, incidentally, a similarity here with the work of Wolfgang Tillmans, who, although he may favor other subjects and other carriers, also treats his own images like a deck of playing cards that can be shuffled and dealt out in ever-changing, interesting variations. Both artists also use constellative, sequenced forms of display to create unparalleled points of tension between the images. In Tillmans's case, this functions occasionally—but not always—through the contrast between relatively anodyne still lifes and highly charged sexual or social motifs, while

Shahbazi consistently undermines such dichotomies as contrast and similarity, figurative spatiality and geometric abstraction, or banality and rapture.

For her 2008 exhibition in the Curve at London's Barbican, Shahbazi played astutely to the available space by translating a walk-in sequence of images into the language of billboards and wallpapers. Yet, even here, there was no formal grouping of images, only a seemingly unconnected alignment of female portraits, butterflies, still lifes with flowers, fruit, and a skull. Huge billboard formats were set against domestic dimensions, all set against a black background, creating a walk-in cinematic experience or dream



SHIRANA SHAHBAZI, "Shirana Shahbazi," 2008, exhibition view, *The Curve*, Barbican Art Gallery, London / Ausstellungsansicht.

situation that respected the boundaries of neither convention nor kitsch. As Sigmund Freud wrote in *Totem and Taboo*, "the two principles of association, similarity and contiguity, meet in the higher unity of contact."¹⁾ The somewhat unusual concept of contiguity, by which direct spatial-topographical juxtaposition establishes an association between seemingly unrelated things, was of considerable importance to Freud because it is especially applicable to dreams. Contiguity is more relevant to an understanding of

the associations Shahbazi creates in the installation of her images than any notion of the interaction between intuition and concept that forms the basis of almost every artistic endeavor. Above all, however, contiguity is perhaps even more relevant than the notion of similarity or "family resemblance" that has come to the fore in the debate about stock photography and industrial photography. In her installations at the beginning of the last decade, Shahbazi took a relatively soft approach to this question of contiguity, creating

frieze-like arrangements of images; the deck of cards, as it were, was dealt out in fairly orderly fashion along the horizontal in one, two, or sometimes three rows. Yet even then, images would clash like jarring clips from a Sergei Eisenstein film, corresponding to what the director described as "intellectual montage": a dialectical interplay of contrasts and similarities between otherwise apparently unconnected narrative scenes, creating a third aspect that is not actually contained in any one of the images. Shahbazi has long worked

with visual sequences whose meaning emerges only through the gaps between the images; between the portrait of a child, an urban landscape, bridal fashion. Shahbazi accomplishes her work on contiguity with a photographic view of the world that, over the years, has become increasingly varied and extensive rather than limited or condensed.

(Translation: Ishbel Flett)

1) Sigmund Freud, *Totem and Taboo*, trans. by A. A. Brill (New York: Moffat, Yard & Co., 1918), p. 141.

EDITION FOR PARKETT 94

SHIRANA SHAHBAZI

COMPOSITION WITH MOUNTAIN, 2014

6-color lithograph on gelatin silver baryta print.

22 ³/₈ x 18 ¹/₈", printed by Steindruckerei Wolfensberger, Zürich
and Tricolor Photoprint, Zürich.

Ed. 35/XX, signed and numbered.

KOMPOSITION MIT BERG, 2014

6-Farben-Lithographie auf Silbergelatine-Barytabzug.

56 x 46 cm, gedruckt bei Steindruckerei Wolfensberger, Zürich
und Tricolor Photoprint, Zürich.

Auflage 35/XX, signiert und nummeriert.



The background of the entire page is an abstract, colorful composition. It features a large, vibrant rainbow-like arc that curves across the upper right portion of the image. Below this arc, there are various shades of blue, green, and pink, creating a sense of depth and movement. The colors are soft and blended, giving the impression of a dreamlike or ethereal atmosphere. The overall effect is one of artistic and emotional expression.

CYPRIEN GAILLARD

CYPRIEN GAILLARD, ARTEFACTS, 2011, film, HD transferred to 35 mm film, continuous, sound /
ARTEFAKTE, Film, HD übertragen auf 35mm-Film, fortlaufend, Klang.

Controlled Explosion

*What has been so poorly constructed must
be more quickly demolished.*

—Guy Debord, 1994¹⁾

Architecture in the work of Cyprien Gaillard generally appears only in its undoing, in its collapse. His videos, photographs, and sculptures constitute a veritable catalogue of implosions and their aftermaths, as the haunting, vaporous mists of his early *REAL REMNANTS OF FICTIVE WARS* videos (2003–8) become the billowing dust clouds and debris of *DESNIAISKY RAION* (2007), whose middle sequence consists of the spectacular demolition of a postwar housing block in the Parisian banlieues. This theme is explored with near obsession over the following two years in successive films, most notably *COLOR LIKE NO OTHER* (2007), a short video of a block of Glasgow flats just prior to their destruction, and *PRUITT-IGOE FALLS* (2009), which depicts the demolition of another block in the Scottish city. Architectural destruction also features in *CITIES OF GOLD AND MIRRORS* (2009), in a brief, beautiful sequence of a crumpling mirror-glass office building, its facade shuddering in anticipation of its imminent collapse; in sculptural interventions composed of concrete recycled from these events (*LA GRANDE ALLÉE DU CHÂTEAU*

D'OIRON and *CENOTAPH TO 12 RIVERFORD ROAD, POLLOKSHAW, GLASGOW* 2008, both 2008); and in photographs of piles of rubble (CAIRNS, 2008).

Describing these works, Gaillard has frequently invoked the eighteenth century's fascination with the ruin, and spoken of a "definition of a new urban form of Romanticism."²⁾ He even proposed the creation of a contemporary version of that era's predilection for the architectural folly, a park where tower blocks slated for demolition would be gathered and allowed to picturesquely decay—an actualization, perhaps, of the scenes imagined in his 2005 series of etchings, "Belief in the Age of Disbelief," in which he inserted various high-rise modernist structures into landscapes governed by the aesthetics of seventeenth-century Dutch art. Gaillard has also regularly cited two names as sources of inspiration, so frequently, in fact, that he collapsed them into one person: "Hubert Robert Smithson," an amalgamation of the eighteenth-century French painter of ruins and the American pioneer of Land art and poet of entropy.³⁾

Gaillard's interest in forsaken periurban territories dates at least from his time at art school in Lausanne, Switzerland, where he rejected studio practice and found himself drawn to the landscape of postwar development, which he had already been exploring

TOM McDONOUGH is a critic, art historian, and writer based in upstate New York and Toronto. His most recent book is the anthology *The Situationists and the City* (Verso, 2009).



CYPRIEN GAILLARD, *CITIES OF GOLD AND MIRRORS*, 2009, film still, 16 mm film, color, sound, 8 min, 52 sec / STÄDTE AUS GOLD UND SPIEGELN, Filmstill, 16-mm-Film, Farbe, Ton, 8 Min. 52 Sek.

Cyprien Gaillard

CYPRIEN GAILLARD, PRUITT-IGOE FALLS,
2009, film still, video, 6 min 55 sec /
PRUITT-IGOE-FÄLLE, Filmstill, Video,
6 Min. 55 Sek.



around his native Paris. He toured a small audience of architects, artists, and journalists in a rented bus around the modernist housing developments west of Bern—satellite cities built in the late 1950s and 1960s, including blocks based on Le Corbusier's famous *unités d'habitation*. It was, Gaillard remarks, his "first 'piece' about the suburbs."⁴⁾ For "Swiss Ruins," his diploma exhibition in 2005, he commissioned a professional landscape painter to work en plein air, rendering these towers and slabs in oil on canvas. At the opening, before the school's furious director, Gaillard was already talking about Robert and the allure of ruins for the eighteenth century, setting the agenda for his future work.⁵⁾

But what is a ruin, in fact? German sociologist and philosopher Georg Simmel—whose reflections would inspire that other great twentieth-century thinker of ruin, Walter Benjamin—provided one answer in his 1923 book on *Philosophische Kultur*: "The charm of the ruin," he wrote, "resides in the fact that it presents a work of man while giving the impression of

being a work of nature... The upward thrust, the erection of the building, was the result of the human will, while its present appearance results from the mechanical forces of nature, whose power of decay draws things downwards."⁶⁾ Here Simmel echoes Denis Diderot's remarks, contemporaneous with the paintings of Robert: The ruin expresses a form of union between humanity and nature, via the intermediary of our resignation to death. The verticality of art meets with the impersonal forces of descent and inertia—in other words, entropy, as Smithson would have said. Human intentions come to naught in the fullness of time, obliterated by the inexorable advance of weeds and moss. To paraphrase Simmel, "the poetry of ruins is always a reverie before the encroachment of oblivion."⁷⁾ Oblivion is certainly one of the ruling passions of Gaillard's work, but it is an oblivion of a rather different sort than that proposed by these thinkers.

The Simmelian ruin, like that of the painters of the eighteenth century, is predicated on the anony-

CYPRIEN GAILLARD, DESNIANSKY RAION, 2007, film still, DVD, 30 min / Filmstill, DVD, 30 Min.

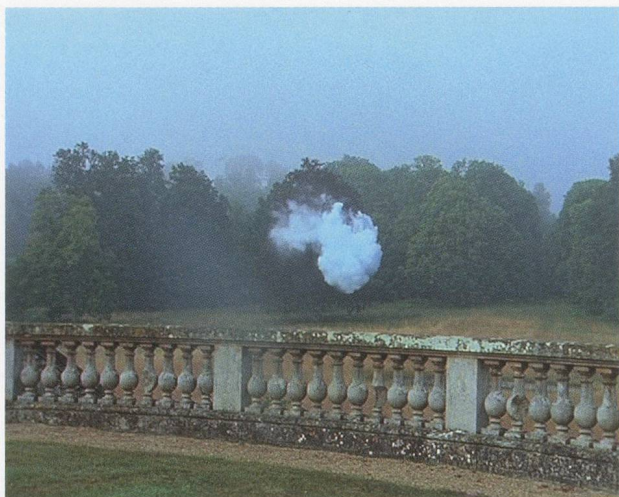




CYPRIEN GAILLARD, *DESNIAISKY RAION*, 2007, film still, DVD, 30 min / Filmstill, DVD, 30 Min.

mous power of nature, which “has used man’s work of art as the material for its own creation, just as art had previously taken nature as its raw material.”⁸⁾ Gaillard’s buildings, however, are not worn down by the passage of time; they are not even, properly speaking, ruins at all. They are demolished in a sudden spasm of violence, imploded in seconds by carefully planted explosive charges, leaving nothing behind but a pile of debris. The artist’s commentators have replied that their state of ruin predates their demolition—that these high-rise housing estates represent modernity itself, and its architectural expression, as ruin. This was certainly a fashionable position at the time Gaillard was undertaking these works—epito-

mized by the question posed in 2007 by Documenta 12’s curators, “Is modernity our antiquity?”—and the artist comes close to echoing it in some of his statements. When he remarks on his interest in “the question of modern utopias and the architectural ruins they produce,” Gaillard recalls some of the most clichéd tropes of the postmodernism debates in architecture, debates explicitly referenced in the title of *PRUITT-IGOE FALLS*.⁹⁾ The Pruitt-Igoe project, designed by Minoru Yamasaki for St. Louis, Missouri, was famously demolished in 1972, only a short decade and a half after its construction, an event that architect Charles Jencks would proclaim marked the “death of modernism.” Gaillard transposes the



scene from the American Midwest to the Scottish metropolis, but he seems, on the whole, to reproduce this argument, while mapping it onto an imagery of the sublime by rhyming the dust cloud of a building's implosion with the spray from Niagara Falls. An analogous logic is at work in his coupling of modernity and prehistory, as when mounds of rubble are rechristened "cairns," after the piles of rock used to mark Stone Age burial sites, in the eponymous cycle of photographs, or when the circle of tall Soviet-era housing blocks east of Kiev featured in DESNIANSKY RAION is compared to Stonehenge. Such Neolithic monuments, whose origins seem lost in the mists of time, provided our forebears with some of their most sublime experiences of the landscape; the cultures that built this form of collective housing, Gaillard suggests, appear no less distant today.

Yet as architectural historian Manfredo Tafuri once asked, in regard to the eighteenth century, "What, on the ideological plane, does reducing the city to a natural phenomenon signify?"¹⁰ Tafuri's own answer was that, by naturalizing the historical, the actual economic and social processes of accumulation governing urbanism are mythologized, conjured away. Something similar is at work today in Gaillard's treatment of the contemporary cityscape. When the artist comments that "my favorite time is really the last twenty minutes of a building's life," he effectively removes the structure from the circuits of production and exchange that objectively govern its exis-



CYPRIEN GAILLARD, *REAL REMNANTS OF FICTIVE WARS V*, 2004, film still, 35 mm film and 35 mm film transferred to DVD, 7 min 15 sec /
ECHTE ÜBERRESTE FIKTIVER KRIEGE, Filmstill, 35-mm-Film und 35-mm-Film übertragen auf DVD, 7 Min. 15 Sek.
 (ALL IMAGES COURTESY OF THE ARTIST, SPRÜTH MAGERS, BERLIN & LONDON; GLADSTONE GALLERY, NEW YORK; BUGADA & CARGNEL, PARIS; AND LAURA BARTLETT GALLERY, LONDON)

tence.¹¹) Take, for example, the housing estate that became the subject of PRUITT-IGOE FALLS. Sighthill, built over the second half of the 1960s on a disused industrial site to the north of Glasgow's city center, came to encompass numerous tall tower blocks along with several lower structures. The product of a post-war welfare state, this social housing was deemed unviable by the municipality early this century and plans for its demolition were made. If its history had already been inscribed at its origin within the cycle of deindustrialization and economic restructuring that would fundamentally reshape manufacturing cities across Great Britain, its fate would ultimately be determined by the neoliberal dictates of gentrification and privatization—"priority regeneration," according to planners' euphemisms. Two towers had already been imploded in 2008 before Gaillard arrived in late fall 2009 to film this one, viewed dramatically across the graves of Sighthill cemetery. These transformations did not go uncontested, however: The local community council, following the demolitions of 2009, forced a promise from the city to save and refurbish the remaining units. That promise was later reneged, as Glasgow decided to demolish what was left of the estate in order to redevelop it, largely under private hands, as a component of its bid for the 2018 Youth Olympics; affordable public housing, of course, would be all but eliminated.¹²)

That history cannot be told during the last twenty minutes of a building's existence. To say Gaillard inhabits the ideological discourse of neoliberal regeneration does not mean, however, that he simply reproduces it. Images of controlled explosions are first and foremost signs of capital's fundamental fluidity, its retreat from fixed form the moment profitability dictates a shift in geographic locale—and even the most durable of concrete structures can be forsaken as the economy dictates their obsolescence. But envisioning this process might also contain a utopian moment. We are all familiar with the profound fascination that the collapse of buildings evokes. We are drawn to such scenes of destruction, drawn to the spectacle of annihilation they image. The sound-and-light show accompanying the implosion of a French project in DESNIANSKY RAION represents the State's acknowledgement of this fact. Gaillard asks us to con-

sider the nature of this fascination, which he aligns with something like a collective death drive, a nihilistic hurtling toward oblivion. Nevertheless, within that nihilism he locates a kind of possibility, the recognition that even in this seemingly frozen world, all is not static. We might recall Guy Debord's last film, in which the dynamiting of discredited public-housing developments allegorizes a broader social disintegration. Seeing these buildings drawn downward reminds us that all regimes are historical, that none is eternal. Today the world is being remade in the image of an inhuman economic system, but the future may hold other transformations. Tomorrow's explosions may be far less controlled.

1) Guy Debord, "Guy Debord, son art et son temps, scénario inédit, octobre 1994" in *Oeuvres*, ed. Jean-Louis Rançon (Paris: Gallimard, Coll. Quarto, 2006), p. 1872. English translation by author.

2) Cyprien Gaillard, quoted in Edoardo Bonaspetti, "Cyprien Gaillard" *Mousse* 9 (Summer 2007), p. 29.

3) See, for example, Gaillard, quoted in Lillian Davies, "Nothing Is Really Real: An Interview with Cyprien Gaillard" *Uovo* 13 (April–June 2007), p. 228.

4) Gaillard, quoted in *ibid.*, p. 230.

5) See the artist's description of this project in Elodie Evers and Matthias Sohr, "Cyprien Gaillard: Dust Lines" *mono.kultur* 24 (Summer 2010), pp. 21–24.

6) Georg Simmel, quoted in Jean Starobinski, *The Invention of Liberty, 1700–1789*, trans. Bernard C. Swift (Geneva: Skira, 1964), p. 180.

7) *Ibid.*

8) Simmel, quoted in *ibid.*

9) Gaillard, quoted in Bonaspetti, p. 29. On Pruitt-Igoe's role as an icon of modern architecture's presumed failures in social reform, see Reinhold Martin, *Utopia's Ghost: Architecture and Post-modernism, Again* (Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2010), pp. 14–19.

10) Manfredo Tafuri, *Architecture and Utopia*, trans. Barbara Luigia La Penta (Cambridge, MA and London: MIT Press, 1976), p. 7.

11) Gaillard, quoted in Francesca Picchi, "Modern Ruins," *Domus* 926 (June 2009), p. 96.

12) See "Sighthill revamp planned for Glasgow 2018 Youth Games bid," BBC News, September 7, 2012: <http://www.bbc.co.uk/news/uk-scotland-glasgow-west-19517338> (accessed April 2, 2014). Glasgow was not chosen to host the Youth Olympics, but the redevelopment of Sighthill will still go ahead as planned. See "Exclusive first look at the future of Sighthill," Evening Times (Glasgow), July 6, 2013: <http://www.eveningtimes.co.uk/news/exclusive-first-look-at-the-future-of-sighthill-12975n.21536274> (accessed April 2, 2014). On these processes generally, see Owen Hatherley, *A Guide to the New Ruins of Great Britain* (London and New York: Verso, 2010).

TOM McDONOUGH

Kontrollierte Explosion

*Was so schlecht gebaut wurde, muss
schneller zerstört werden.*

—Guy Debord, 1994¹⁾



CYPRIEN GAILLARD, LA GRANDE ALLÉE DU CHÂTEAU
D'OIRON (THE GRAND ALLEY OF CHÂTEAU D'OIRON), 2008,
recycled concrete, installation view / DIE GROSSE ALLEE VON
SCHLOSS OIRON, recycelter Beton, Installationsansicht.

Architektur taucht im Werk von Cyprien Gaillard grundsätzlich erst im Moment ihres Untergangs auf, ihres Zusammenbruchs. Seine Videos, Photographien und Skulpturen geben einen veritablen Katalog von Sprengungen und ihren Nachwirkungen ab. Aus den gespenstischen Rauchschwaden der frühen Videoserie REAL REMNANTS OF FICTIVE WARS (Echte Überreste fiktiver Kriege, 2003–2008) werden im Mittelteil von DESNIANSKY RAION (2007) die dichten Staubwolken und Trümmer der spektakulären Sprengung eines Nachkriegswohnblocks in der Pariser Banlieue. Beinahe mit Besessenheit setzt sich das Motiv über die nächsten zwei Jahre in immer neuen Filmen fort, vor allem in dem kurzen Video COLOR LIKE NO OTHER (Farbe wie keine andere, 2007), das einen Glasgower Wohnsilo direkt vor seiner Zerstörung zeigt, und in PRUITT-IGOE FALLS (Pruitt-Igoe-Fälle, 2009), dem Zeugnis einer weiteren Hochhaussprengung in der schottischen Stadt. Aber auch andere Projekte machen die Vernichtung

TOM McDONOUGH lebt als Kritiker, Kunsthistoriker und Autor im US-Bundesstaat New York und in Toronto. Sein letztes Buch war die Anthologie *The Situationists and the City* (London: Verso, 2009).



CYPRIEN GAILLARD, *COLOR LIKE NO OTHER*, 2007, film still, video, 2 min 56 sec /
FARBE WIE KEINE ANDERE, Filmstill, Video, 2 Min. 56 Sek.

von Architektur zum Thema: In einem kurzen, betörend schönen Ausschnitt von *CITIES OF GOLD AND MIRRORS* (Städte aus Gold und Spiegeln, 2009) erzitiert die verspiegelte Fassade eines gleich zusammensackenden Bürohauses in Erwartung des unmittelbar bevorstehenden Einsturzes; aus dem recycelten Beton solcher Ereignisse entstehen skulpturale Interventionen wie *LA GRANDE ALLÉE DU CHÂTEAU D'OIRON* (Die grosse Allee des Château d'Oiron) oder *CENOTAPH TO 12 RIVERFORD ROAD, POLLOKSHAWS, GLASGOW*, 2008 (Kenotaph für die Riverford Road Nr. 12, Pollokshaws, Glasgow 2008, beide 2008); und

Photographien wie die Serie *CAIRNS* (Steinhügel, 2008) zeigen Aufnahmen von Schutthaufen.

Wenn Gaillard diese Arbeiten beschreibt, beruft er sich oft auf die Begeisterung des 18. Jahrhunderts für Ruinen und spricht von der «Definition einer neuen urbanen Form der Romantik»²⁾. Er hat sogar vorgeschlagen, eine zeitgenössische Variante der damaligen Vorliebe für Staffagebauten zu schaffen, einen Park, in dem man zum Abriss freigegebene Hochhäuser versammeln und dem malerischen Verfall überlassen könnte – eine Verwirklichung, vielleicht, der Phantasieansichten aus seiner Radierfolge



«Belief in the Age of Disbelief» (Glaube in Zeiten des Zweifels, 2005), für die er modernistische Hochhausbauten in Landschaftsdarstellungen eingefügt hat, die der niederländischen Kunstästhetik des 17. Jahrhunderts entsprechen. Darüber hinaus zitiert Gaillard regelmässig zwei Namen als Quellen der Inspiration – und zwar so häufig, dass bei ihm daraus schliesslich eine Person wird: In «Hubert Robert Smithson» verschmilzt der französische Ruinenmaler aus dem 18. Jahrhundert mit dem amerikanischen Land-Art-Pionier und Dichter der Entropie³⁾.

Gaillards Interesse an verlassenen periurbanen Gebieten erwachte spätestens während seines Studiums an der Kunstschule in Lausanne, wo er die Arbeit im Atelier ablehnte und sich von der Baulandschaft der Nachkriegszeit angezogen fühlte, die er bereits im Umkreis seiner Heimatstadt Paris erkundet hatte.

In einem gemieteten Bus chauffierte er eine kleine Gruppe von Architekten, Künstlern und Journalisten durch die modernistischen Wohnsiedlungen westlich von Bern – Satellitenstädte aus den späten 1950er- und 1960er-Jahren mit Wohnblocks nach dem Konzept von Le Corbusiers berühmter *Unité d'Habitation*. Diese Aktion, so Gaillard, war sein «erstes «Stück» über die Vororte»⁴⁾. Für seine Diplomausstellung «Swiss Ruins» (Schweizer Ruinen, 2005) beauftragte er einen professionellen Landschaftsmaler, diese Wohntürme und Plattenbauten unter freiem Himmel in Öl auf Leinwand festzuhalten. Schon bei der damaligen Ausstellungseröffnung sprach Gaillard unter den Augen eines wütenden Kunstschuldirektors über Robert und die Verlockung der Ruinen für das 18. Jahrhundert und gab so die Richtung für seine künftige Arbeit vor⁵⁾.

CYPRIEN GAILLARD, *CAIRNS* (12 RIVERFORD ROAD, POLLOKSHAW, GLASGOW), 2008, c-print mounted to diasec, 67 x 83" / STEINHÜGEL (12 RIVERFORD ROAD, POLLOKSHAW, GLASGOW), C-Print auf Diasec, 170 x 211 cm.

Doch was ist eigentlich eine Ruine? Der deutsche Soziologe und Philosoph Georg Simmel – dessen Betrachtungen den zweiten grossen Ruinentheoretiker des 20. Jahrhunderts, Walter Benjamin, inspirieren sollten – lieferte in seinem Buch über die Philosophische Kultur eine mögliche Antwort: Es sei «der Reiz der Ruine, dass hier ein Menschenwerk schliesslich wie ein Naturprodukt empfunden wird . . . Was den Bau nach oben geführt hat, ist der menschliche Wille, was ihm sein jetziges Aussehen gibt, ist die mechanische, nach unten ziehende, zernagende und zertrümmernde Naturgewalt»⁶). Simmel wiederholt hier Gedanken von Denis Diderot, die aus derselben Zeit stammen wie Roberts Gemälde: Die Ruine drückt eine Form der Einheit zwischen Menschheit und Natur aus und macht sich dabei unsere Todesergebenheit als Mittlerin zunutze. Das vertikale Streben der Kunst trifft auf die unpersönlichen Kräfte des Falls und der Trägheit – das heisst, um mit Smithson zu sprechen, auf Entropie. Menschliche Absichten werden irgendwann zunichte gemacht, ausgelöscht durch das unerbittliche Vorrücken von Unkraut und Moos. Oder, frei nach Simmel: «Die Ruinenpoetik ist immer eine Träumerei vor dem Überhandnehmen des Vergessens»⁷). Gewiss ist das Vergessen eine der beherrschenden Leidenschaften in Gaillards Werk, doch hat es wenig mit dem Vergessen gemein, das diese Denker propagierten.

Die Simmel'sche Ruine basiert wie die Ruine der Maler des 18. Jahrhunderts auf den anonymen

Kräften der Natur, die «das Kunstwerk zum Material ihrer Formung gemacht [hat], wie vorher die Kunst sich der Natur als ihres Stoffes bedient hatte»⁸). Gaillards Gebäude hingegen verfallen nicht mit der Zeit; streng genommen sind sie noch nicht einmal echte Ruinen. Sie werden in einem plötzlichen Ausbruch von Gewalt niedergerissen, implodieren dank sorgfältig gesetzter Sprengladungen in Sekundenschnelle und lassen nichts als einen Haufen Trümmer zurück. Beobachter des Künstlers kontern, der Ruinenstatus der Gebäude setze schon vor ihrem Abriss ein, und die Hochhaussiedlungen repräsentierten als Ruinen die Moderne selbst und ihren architektonischen Ausdruck. Zu der Zeit, als Gaillard seine Abrissvideos drehte, war dieser Standpunkt sicherlich en vogue – konkretisiert durch die Frage, die 2007 die Kuratoren der documenta 12 stellten: «Ist die Moderne unsere Antike?» Und fast spricht aus einigen Bemerkungen des Künstlers dieselbe Haltung. Wenn er sein Interesse für «die Frage moderner Utopien und der von ihnen produzierten Architekturruinen» äussert, dann erinnert er an einige der grössten Klischees der Postmoderne-Debatten in der Architektur, Debatten, auf die sich der Titel PRUITT-IGOE FALLS ausdrücklich bezieht⁹). Die von Minoru Yamasaki für St. Louis im US-Bundesstaat Missouri entworfene Grosswohnsiedlung Pruitt-Igoe wurde 1972, nur eineinhalb kurze Jahrzehnte nach ihrem Bau, unter grosser medialer Aufmerksamkeit wieder abgerissen. Der

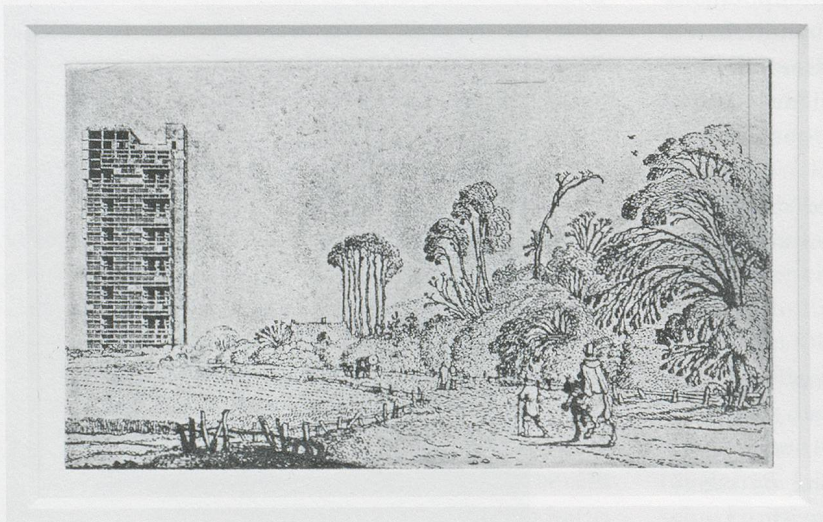
CYPRIEN GAILLARD, *CAIRNS* (131 ALLAN STREET, DALMARNOCK, GLASGOW), 2008, c-print mounted to diasec, 67 x 83" / STEINHÜGEL (131 ALLAN STREET, DALMARNOCK, GLASGOW), C-Print auf Diasec, 170 x 211 cm.



Architekt Charles Jencks erklärte später, das Ereignis habe den «Tod der Moderne» markiert. Gaillard verlegt die Szene aus dem Mittleren Westen der USA in die schottische Grossstadt, scheint jedoch Jencks' Argument im Grossen und Ganzen nachzuvollziehen – wenn auch übertragen auf eine Symbolik des Erhabenen, in der sich die Staubwolke einer Gebäudeimplosion auf die Gischt der Niagarafälle reimt. Einer ähnlichen Logik folgt seine Verknüpfung der Moderne mit der Urgeschichte, wenn etwa Schutthäufen umgetauft werden in «Cairns» – wie im gleichnamigen Photozyklus, der nach den Steinhügeln zur Kennzeichnung steinzeitlicher Grabstätten benannt ist – oder wenn der im Osten Kiews gelegene Ring von gigantischen Wohnblocks aus der Sowjetära, der in DESNIANSKY RAION zu sehen ist, mit Stonehenge verglichen wird. Solche neolithischen Monumente, deren Ursprünge im Nebel der Zeit verlorengegangen scheinen, verschafften unseren Urahnen einige ihrer erhabensten Landschaftserfahrungen; die Kulturen, die eine derartige Form von kollektivem Wohnungsbau hervorgebracht haben, so Gaillards These, erscheinen heute nicht weniger weit entfernt.

Die Frage aber ist, wie schon der Architekturhistoriker Manfredo Tafuri im Hinblick auf das 18. Jahrhundert wissen wollte: «Was bedeutet es nun im ideologischen Bereich, wenn die Stadt einem Naturobjekt gleichgesetzt wird¹⁰⁾?» Tafuris eigene Antwort war, dass durch einen «Naturalismus», der

das Historische vereinnahmt, die aktuellen ökonomischen und sozialen Akkumulationsmechanismen, die die Stadtentwicklung determinieren, mythologisiert und ausgeblendet werden. Ähnliche Kräfte wirken heute in Gaillards Behandlung der modernen Stadtlandschaft. Wenn der Künstler kommentiert: «Meine liebste Zeit sind wirklich die letzten 20 Minuten im Leben eines Gebäudes», dann löst er das Bauwerk wirkungsvoll aus den Produktions- und Tauschkreisläufen heraus, die objektiv sein Dasein bestimmen¹¹⁾. Nehmen wir zum Beispiel die Wohnsiedlung, die zum Motiv von PRUITT-IGOE FALLS wurde: Sighthill, in der zweiten Hälfte der 1960er-Jahre auf einem stillgelegten Industriegelände nördlich der Glasgower Innenstadt errichtet, umfasste am Ende zahlreiche Hochhaustürme und eine Reihe von flacheren Gebäuden. Die Stadtverwaltung hielt das soziale Wohnungsbauprojekt, ein Produkt des nachkriegszeitlichen Wohlfahrtsstaates, zu Beginn des 21. Jahrhunderts für nicht mehr überlebensfähig und machte Pläne für seinen Abriss. Hatte man der Siedlung ihre Geschichte im Kreislauf von Deindustrialisierung und ökonomischer Restrukturierung, der überall in Grossbritannien die Industriestädte grundlegend umgestalten sollte, bereits bei ihrer Entstehung eingeschrieben, so wurde ihr Schicksal durch die neoliberalen Diktate von Gentrifizierung und Privatisierung endgültig besiegelt. «Prioritäre Stadterneuerung» nennen das die Planer euphemis-



CYPRIEN GAILLARD, *BELIEF IN THE AGE OF DISBELIEF: HARLEM, 2005*, etching, $3 \frac{3}{8} \times 6$ / *GLAUBE IN ZEITEN DES UNGLAUBENS: HARLEM, Radierung, 8,5 x 15 cm.*

tisch. Zwei Wohntürme waren schon 2008 gesprengt worden, bevor Gaillard im Spätherbst 2009 eintraf, um die dritte Sprengung zu filmen – aus dramatischer Perspektive quer über die Gräber des Friedhofs von Sighthill hinweg. Doch es regte sich Widerstand gegen die Umgestaltung: Nach den Abrissen 2009 rang der örtliche Gemeinderat der Stadt das Versprechen ab, die verbliebenen Einheiten zu erhalten und zu sanieren. Dieses Versprechen wurde inzwischen gebrochen. Glasgow plante, den Rest der Siedlung ebenfalls abzureissen und das gesamte Areal, grösstenteils unter privater Federführung, als Teil seiner Bewerbung um die Olympischen Jugendspiele 2018 neu zu entwickeln. Preiswerte Sozialwohnungen wären damit natürlich so gut wie aus dem Rennen¹²⁾.

Diese Geschichte kann man nicht in den letzten 20 Minuten eines Gebäudelebens erzählen. Die Feststellung, dass Gaillard den ideologischen Diskurs der neoliberalen Stadterneuerung besetzt, bedeutet noch lange nicht, dass er ihn bloss abbildet. Aufnahmen von kontrollierten Explosionen sind zu allererst Symbole der grundlegenden Fluidität des Kapitals, seines Rückzugs aus starren Formen in dem Augenblick, in dem die Rentabilität einen Ortswechsel gebietet – und selbst die beständigste Betonkonstruktion ist entbehrlich, wenn die Wirtschaft ihre Überalterung befiehlt. Sich diesen Prozess aber zu vergegenwärtigen, kann auch einen utopischen Moment beinhalten. Wir alle kennen die tiefe Faszination, die der Einsturz eines Gebäudes hervorruft. Wir fühlen uns von solchen Zerstörungsszenarien angezogen, von dem Vernichtungsspektakel, das sie verkörpern. Die Sound- und Lightshow, mit der die Implosion des französischen Wohnblocks in DENIANSKY RAION untermalt wurde, symbolisiert die staatliche Anerkennung dieser Tatsache. Gaillard fordert uns auf, über das Wesen dieser Faszination nachzudenken, die er mit einer Art kollektivem Todestrieb vergleicht, einem nihilistischen Zurasen auf das Vergessen. Doch in diesem Nihilismus entdeckt er so etwas wie eine Möglichkeit: die Erkenntnis, dass selbst in dieser scheinbar eingefrorenen Welt nicht alles statisch ist. Wir sollten uns vielleicht den letzten Film von Guy Debord ins Gedächtnis rufen, in dem das Sprengen von in Verruf geratenen Sozialwohnungsbauten einen umfassenden gesellschaftlichen

Verfall versinnbildlicht. Der Anblick des Abrisses dieser Gebäude erinnert uns daran, dass alle Systeme irgendwann Geschichte sind und keines ewig währt. Heute wird die Welt nach dem Bild eines inhumanen Wirtschaftssystems umgebaut – die Zukunft aber mag andere Verwandlungen bereithalten. Die Explosionen von morgen könnten weit weniger kontrolliert ablaufen.

(Übersetzung: Kurt Rehkopf)

- 1) Guy Debord, «Guy Debord, son art et son temps, scenario inédit, octobre 1994», in ders., *Œuvres*, hrsg. von Jean-Louis Rancçon, Paris: Gallimard, 2006, S. 1872; deutsche Übersetzung des Drehbuchs zum posthum bei Canal+ ausgestrahlten Film von Debord und Brigitte Cornand unter dem Titel «Guy Debord. Seine Kunst und seine Zeit» online auf www.corpusweb.net/material-filmdebord-1-4.html (letzter Zugriff 4. April 2014).
- 2) Cyprien Gaillard zit. n. Edoardo Bonaspetti, «Cyprien Gaillard», in *Mousse*, Nr. 9 (Sommer 2007), S. 29.
- 3) Siehe zum Beispiel Cyprien Gaillard zit. n. Lillian Davies, «Nothing Is Really Real: An Interview with Cyprien Gaillard», in *Uovo*, Nr. 13 (April–Juni 2007), S. 228.
- 4) Ebd., S. 230.
- 5) Siehe die Beschreibung dieses Projekts durch den Künstler in Elodie Evers und Matthias Sohr, «Cyprien Gaillard: Dust Lines», in *mono.kultur*, Nr. 24 (Sommer 2010), S. 21–24.
- 6) Georg Simmel, «Die Ruine», in ders., *Philosophische Kultur: Gesammelte Essays*, Potsdam: Gustav-Kiepenheuer-Verlag, 1923, S. 137–138.
- 7) Jean Starobinski, *Die Erfindung der Freiheit, 1700–1789*, aus dem Französischen von Hans Staub, Frankfurt am Main: S.-Fischer-Verlag, 1988, S. 180.
- 8) Simmel, a. a. O., S. 138.
- 9) Gaillard zit. n. Bonaspetti, a. a. O., S. 29. Zur Rolle von Pruitt-Igoe als Ikone mutmasslichen Versagens der modernen Architektur im Rahmen von Sozialreformen siehe Reinhold Martin, *Utopia's Ghost: Architecture and Postmodernism, Again*, Minneapolis und London: University of Minnesota Press, 2010, S. 14–19.
- 10) Manfredo Tafuri, *Kapitalismus und Architektur: Von Corbusiers «Utopia» zur Trabantenstadt*, aus dem Italienischen von Thomas Bandholtz, Nikolaus Kuhnert und Juan Rodriguez-Lores, Hamburg und Westberlin: VSA, 1977, S. 14.
- 11) Cyprien Gaillard zit. n. Francesca Picchi, «Modern Ruins», in *Domus*, Nr. 926 (Juni 2009), S. 96.
- 12) Siehe «Sighthill revamp planned for Glasgow 2018 Youth Games bid», BBC News, 7. September 2012, <http://www.bbc.co.uk/news/uk-scotland-glasgow-west-19517338> (letzter Zugriff 6. Februar 2014). Glasgow wurde nicht Gastgeberstadt der Olympischen Jugendspiele, aber die Entwicklung von Sighthill wird trotzdem wie geplant fortgesetzt, siehe «Exclusive first look at the future of Sighthill», Evening Times (Glasgow), July 6, 2013: <http://www.eveningtimes.co.uk/news/exclusive-first-look-at-the-future-of-sighthill-12975n.21536274> (letzter Zugriff 4. April 2014). Zu diesen Prozessen im Allgemeinen siehe Owen Hatherley, *A Guide to the New Ruins of Great Britain*, London und New York: Verso, 2010.

CYPRIEN GAILLARD, *SAN CRISTÓBAL VERMILLION RAIL*, 2013, excavator head, banded calcite, 76 x 45 x 107"/*Baggerlöffel, gebänderter Calcit*, 193 x 114,3 x 271,8 cm.
(PHOTO DAVID REGEN)

Left in the Dark



It was strange to be reading at night, naked, by the fire in such a position as I found myself. Happily I had hold of an old book. So old it hadn't been printed in the usual way. Cracked-off pieces of the leathern binding stuck dustily on my thighs. Such a book as this! Thumbing the volume, I immediately sensed the excellency of the breezes it contained. The events around vanished hurriedly into a history of everything not visible in pictures, not hearable in sound. A tale opened set in seventeenth-century S___. I

hadn't known the situation had been so civilized there then. The story concerned a great banquet on a saint's day. Servants of Lord C___ in the Fort of D___ had been severing boar and pheasants for a week now to feed the never-ending tour that had been passing through his long-tabled hall. The most horrific suffering stalked the indigenous population beyond the ditches. Great fires raged through the Steppe; mud-thatched huts burst into air-corrupting flame. Crops failed; thousands starved. As the poor huddled together in large structures originally designed for the storage of perishables, nothing disturbed my Lord and his banquet. It was great amusement for the noblest visitors to poke the ribs of children with their

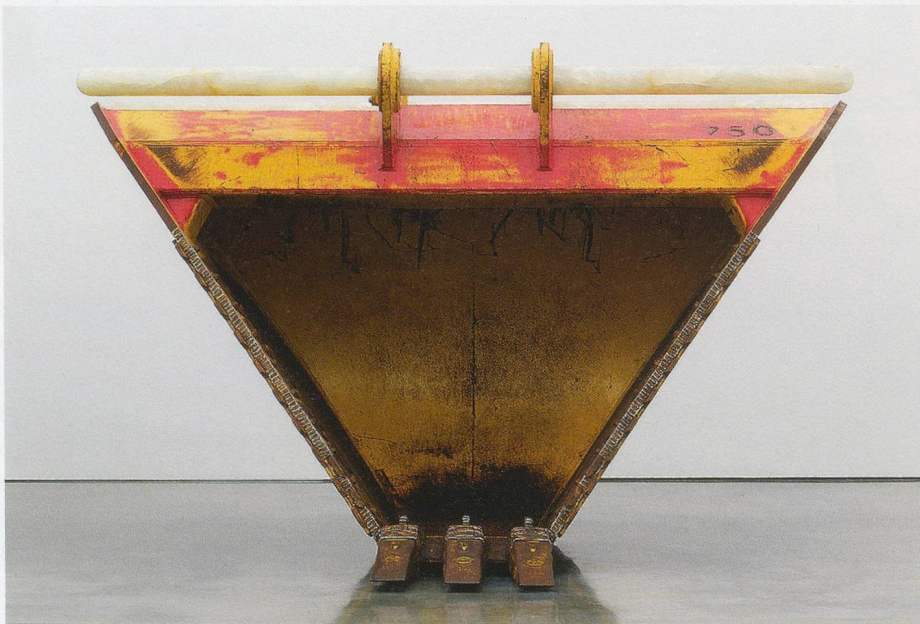
MARK VON SCHLEGELL is an American science fiction writer and cultural critic living in Cologne.



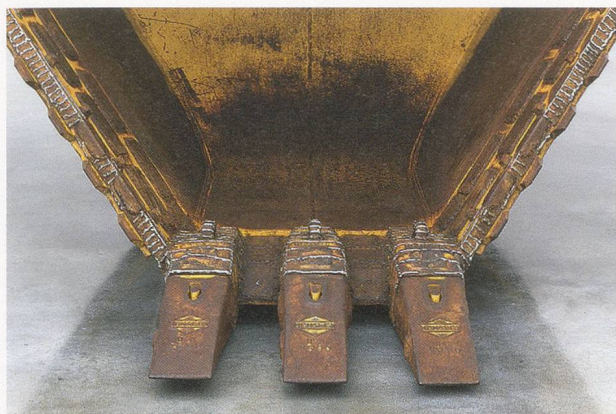
CYPRIEN GAILLARD, LESSER KOA MOORHEN, 2013, excavator head, banded calcite, 28 x 31 x 38" /

Baggerlöffel, gebänderter Calcit, 71,1 x 78,7 x 96,5 cm. (PHOTO DAVID REGEN)

canes. They made wagers upon ancients scrambling for crumbs. On the seventh day a stranger arrived at the feast. He walked awkwardly . . . Then, when his hooves were exposed, he bounded up upon the great table, striking down sixty-six wooden goblets. He strode roughly along that wooden stage, displacing soups and jellies and plates of meat, till with an explosion into the great fireplace he is reported to have disappeared. A crack remained in the stone, still visible today. *Who reported?* I wondered. One of those guests at the *feast*? . . . Charlie the Fat Cop tells me that *T___* magazine says kids today, my own generation, *watch* and refuse to *do*. Apparently we can be unified only under the heading of APATHY. How phony, and should be so deemed merely by its interruption into such a remarkable corporate organ for the smothering-of-all-there-will-be-to-be as *T___* magazine. In a world we can honestly call grown-up, any group of kids can be assembled beneath an apathetic noun like APATHY. Should we separate humanity according to other such markers? How about INTELLIGENCE? STUPIDITY? You had better hope not. Here comes the Advertisement. All those ever-greedy eyes want to suck out all the available light. Have you heard the radio? That holy creature is just right for the mass bludgeoning of generations. We were not the first who learned transcendence from psychoactive drugs. CIA LSD created the possibility of channeling all descent into flower-smelling TV spots about the time we were born. Reproducing freedom, they enslaved. A politico-dynamic principle of capitalist expression. How adept that generation who first introduced the generationocide of history has proved at crumbling the world to dust yet refusing itself to die. So apathy does not, cannot exist. *Nachher Mephistopheles?* As soon as we arrived at the William S. Boyd Terminal we saw the great Tree. The darkness had been its shadow. We realized immediately we were dead. The Laity shuffled into crooked interiors, pushing cleaning-equipment, disappearing, reappearing like ants. Old Jack couldn't have been more clear. From here it wasn't far to the scrawling of long meaningless symbols in blood on the walls of the abandoned city in which our woods now occurred. The Temple was



CYPRIEN GAILLARD, *LORD HOWE STUBTAIL*, 2013, excavator head, white onyx, 98 x 132 x 87" / Baggerlöffel, weisser Onyx, 248,9 x 335,3 x 221 cm. (PHOTO DAVID REGEN)



CYPRIEN GAILLARD, *LORD HOWE STUBTAIL*, 2013,
detail. (PHOTO DAVID REGEN)

at first indistinguishable from the other spots on the fractalized infinite exteriority of the local religion. The cult so understood the symbolic structures of suburban Vespuccia that it could, by repeated articulation and regularized signage, maintain a totalizing silence as to its own concerns. Everyone thought they were the

other place of worship. This amounted to the same thing as invisibility. This was back in the days of actual investigative reporting. Certainly after establishing its local beachhead and putting up the statue of the Child Left Alone in the Dark on the side of the road (the statue we would so savagely darken) the Temple did nothing but recede from view. More like Thomas Paine, oddly, than William Blake, the cult would have translated Jesus: *avoid thy neighbor* . . . As Everleth would say, what in fact distinguished the Temple, in the end, was that it came to us. X, in fact, marked the spot. We were playing at buried treasure and things worse with secret maps when it came. When it left—*when it left?* Would it leave? We discovered it had brought its own neighborhood when it came, intact quite as if it had removed it from somewhere else just like that. Entire realities, ideas of space and its occupation passed through these parts, apparently, as if they'd always been. Where our fine meadow had lain beside our fine wood, they now presumed an entire village of suburban tract-house garage and black paved drive could be. Except for boulders that could not be dislodged, all was artificial and installed, perhaps only a week earlier. Perhaps omni-neighborhoods exploited the absence of history all the time, we thought. This is the first we happened to see. We saw it all quite clearly later when Everleth showed us how. The world was changing vastly every second. Everleth was the chief Satanist honcho of this region. He came from the City, where he'd been unable to break into the mainstream. Among Interpol's wanted, they said. I first saw Everleth from a distance, at a full moon gathering in the woods. A small pale figure, although enormously and silkily bearded. The Crawfords (Jacob and Claudy anyhow) were sitting at his feet. Hannah proposed he was a demon and in our incantations we had summoned him. I proposed he was a time traveler. Hannah Crawford's forehead was darkened by that same Crawford brow that made her scrawny brothers look like such dangerous deadbeats when long of hair. It kept her tilted forward, always a step ahead of me. I followed. We were both not, as it were, as fully committed to Satan, or Stan, as I called him. Demon worshipping for us was simply something one did that summer. Did we know that Everleth was in some sense on the cutting edge? We had an inkling. That it all turned out to be real did not particularly surprise us. More surprising, perhaps was how close it brought us to ourselves, and to nature. I was already connected to the land, but hadn't realized it. Right there, without the drugs, in a parking lot. It was the BB Lieb meadow the Cult's property bordered on, that's how I first noticed their coming . . . "BB Lieb?" Jacob said it was an anagram of Bible. But it wasn't exactly . . . "Hannah?" . . . "I agree with Henry," she said simply, but warming my heart. Her name, after all, was a true palindrome. A new Temple? They were not at first impressed. Hadn't that

statue always been there? It had tricked us all, I said, by appearing to have been there always when it arrived. They don't do that anymore. Today they engineer their changes on scales so large millions of people are forced to pay attention. I noted there were seams in that thick grass of the meadow stretched up to that Andrew Wyeth-esque structure almost at its end. That grass that apparently needed tending had been rolled there literally overnight. Scrub and trees shaved, easier boulders turned and disappeared. In that parking lot once edging up to BB's meadow, a whole universe had repositioned itself, enormously, irrevocably present. That edge in time immediately burned. What did freedom mean now? From high in trees we could see the too wide and the too long, the too straight and the too grayly paved lane up and out to the antimodernist, pentagonally ended structure. It was 3D-printed by cash not machine, although we didn't know that word, faux front facing, chimneystone thrusting a moderate steeple that had within it a bell into everybody's history. Exactly what were they printing? . . . "Are we tripping?" . . . "We are not," Hannah testified, true and clear. "We are not tripping." But they might have been. When people rolled about encased in personally tailored environments propelled by the future, they sealed themselves off from the outside, they regressed to the Horn and left the Bell behind. Yet a bell there was, a bell to break the mind of any fairy, little person, or nearby demon. Everleth was outraged. "I take it as the most personal of insults. A bell! A bell! Well this certainly means war." And so that one began. Or so Jacob did claim, who told me most of Everleth's doings. It was a dark and sublime night. The bell was bricked up into a windowless nook of a steeple on the other end from *where the drive passed through the church*. Now that was odd. Was the Church even there? I was lighting a bottle rocket . . . "Are you gonna light that thing?" I had never had her so close to me before, so near the edge of risk. I felt her in all sorts of teenage ways. It shot up and arced backwards and scared the fuck out of Jacob. It exploded. Claudy fell, without the bell. Everleth the next day had left. Next day next I was thinking of that odd entryway, much too big for itself with painted lane divider. My brain always did tell me listen to yourself when it comes to design. The lane, in fact, proceeded through a covered garage like a person to turn and hide behind a grove of scrap oak. It would eventually lead out, over and beyond BB's meadow, to where we could see they had installed their prefab community, complete with houses, animals, trees, and, most horrible of all, children. "Perhaps they're time travelers," I offered. "Perhaps big tourist groups of time travels come back as religions to enjoy twentieth-century Vespuccia." "Perhaps not," Claudy said. "Idiot." Yet it was the next day Everleth reappeared as if out of the CIA or worse. It was in the library, and only a small mustache remained from that once Charles Manson of a beard. His hair was brushed off his forehead, triangulating downward to a point at his small chin. He was already researching. "You're not so dumb at all, are you, boy," he said to me. "I have been researching the enemy. It is an organization that has represented different interests at different times. It has suffered other names; it has swelled, massed, cut off its sick members for the good of the whole, and changed radically, if necessary. For many years it was a cooking school. It returned to religion, however, and took advantage of the conceptual privacy of suburbia to evacuate the local of anything but the most general meaning in various regions. First a colony of younger members is sent out. These prey on local rich families, going so far as to marry and take property. 'Spiritual happenings' are held; they've borrowed the term from the avant-garde." Is it a Temple at all? I wondered. It was a cult, and that's what mattered, so Everleth claimed. In one year it had proved itself an economic force and a political block enough to project its own invisibility. And the statue? I failed to ask. Who was the Child Left Alone in the Dark? I wonder these days, as I stare through an appa-



CYPRIEN GAILLARD, KING ISLAND
STUBTAIL, 2013, excavator head, white
onyx, 95 x 123 x 77" / Baggerlöffel,
weißer Onyx, 241,3 x 312,4 x 195,6 cm.
(PHOTO DAVID REGEN)

ratus loaded with only surveillance, listening only to Grimes. Was it BB Lieb, who killed himself perhaps by accident with his father's gun one day so long ago? Was it his father, whose actual head was shaped like the church? Was it you? On those nights the Crawfords went about the woods and you wondered what she was up to among all those insects and creeping things? The woods were thick with life then, prehistoric skunk cabbages, bubbling mud pits, the whole nine cubits. Who if not you was not there? You felt those nights were legion, as you sat before the bleeding screen. What terrible things was she doing out there, you wondered, as more terrible things emitted from the silver sitter. You watched. Despite *The Mysterious Island*. Some are drawn together by a bell. You were not even drawn by a girl. Not until Everleth came. I was now furious at myself. What these "rites" of theirs were I didn't quite know, but it was certainly drug-related and that was a fact. There was sex out there too. I was sure of it. Did Hannah participate? If so, how? In the name of some very horrible personages, most likely. Everleth was a poet, or so they said. From out of the hippy occult, he'd come from city to the country. He was a small man and gentle. He only wore black. His wife was dying then, of an illusion, he said. She was much younger. He grew his nails repellantly long. He wore no rings, had no tattoos nor any of the so-called Satanic signifiers that had already hit the market. "I would rather go to hell from *intent* than from ignorance," I heard him say exactly on the porch of the cottage he'd taken on a follower's land. He did not attend to her. An old woman there, perhaps her mother or his aunt, cared for her. The woman seemed somewhat genteel. "Evvie!" I heard her cry. And his paleness struck me as very fine through the dark of the evening, from the trees. Everleth looked every inch the gentleman, I thought. Yet he was incredibly, unbelievably, poor. "The region you're naming," he told us, "you call the woods. Yet on the map it appears to be a city." . . . Hear "Hotel California" from outside, rendered by a Nicaraguan who clearly does not understand English. Think how every object has a surface as



CYPRIEN GAILLARD, *WESTERN TURNER'S RAIL*, 2013,
detail, excavator head, banded calcite, 75 x 39 x 88" /
Detail, Baggerlöffel, gebänderter Calcit, 190,5 x 99,1 x 223,5 cm.
(PHOTO DAVID REGEN)

remarkable as the surface of the words of that song over whose sounds the singer delights. For us, knowing the English, and the surface through his ignorance—a fuller comprehension. Now think of a level deeper now still than this, with analogous scale. How deeper, after all, is that special, invisible depth awarded to us by the *third* plunge of magick. We're all just prisoners here, of our own device. I don't mean rock 'n' roll. "Soon the Berlin Wall will fall, doubtless because you refused to watch a popular singer sell you a sugared beverage." He said that. I remember. He told us that our views of the world were an *aberration*. BB Lieb was my only friend, he didn't know. I believed he knew everything. His father's head was shaped like the Temple of the Child Left Alone in the Dark, Everleth said. Although his story has no bearing on the one at hand, nevertheless the curious sameness of the meadow where it happened tantalizes me. We must be many astronomical units from that point in space where the deed was done. Yet here another was spinning back. "You're dead," he pointed. "You're just walking around. Get away!" He screamed and swatted at me, but the hand went right through. "Leave him be!" Hannah screamed. Bababooley. You see what a bag I was in? Not since that first day when Charlie left me in a diner while he went out to attend to an accident did I feel anything like it. I was so small then I believed it was somewhere far north of our settlement although it was only a mile and a half down that old stretch of 122 with the statue. It seemed to me there were real-life farmers all about. Farmers had moved back into that whole area I guessed. Ducks, cows, that sort of thing. There were even farmers in the Daisy Diner, gathered around several adjacent tables, discussing the accident and the rain. I must have just come up then from the city. One of the farmers was reading the paper quietly. I was positioned so that I could see his face. Gaze transfixed, his grimace held. If a head dropping from the guillotine really stayed conscious, eyes wide, knowing, divorced from everything presumably except the neck cut's pain (as BB put it when we read Dumas), that is exactly the expression one would expect to see. It was dusk when I heard the sirens. At the end of twenty minutes all the other farmers had left. Outside a man pointed at the sky. But this farmer, this thick, white-haired, red-necked downright peasant sat squinting at the same place on the page. The farmer maintained that *very same quality of expression*, even as Charlie's car peeled into the lot, siren blue and wailing.

MARK VON SCHLEGELL

Im Dunkeln zurückgelassen

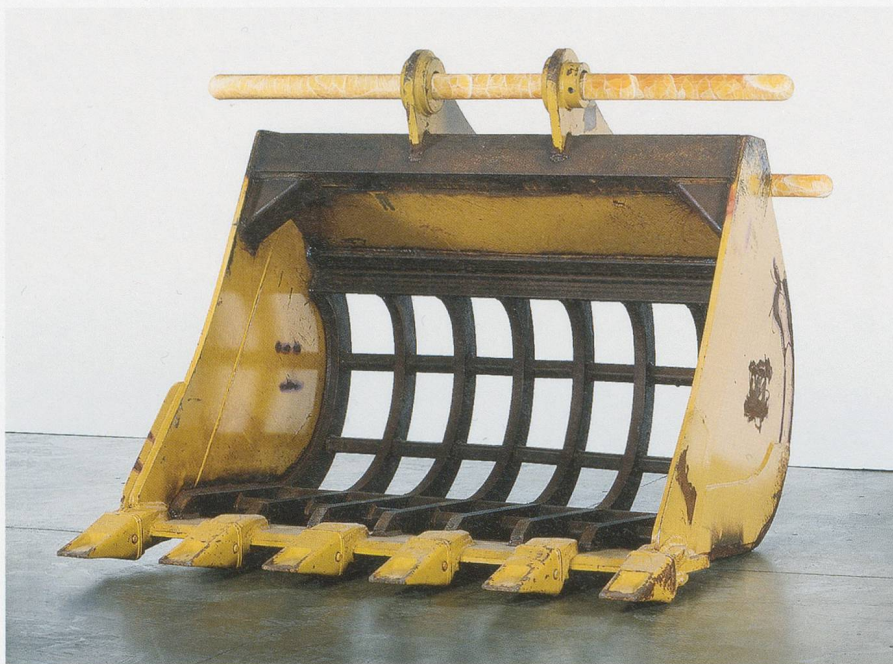


Des Nachts zu lesen war sonderbar, nackt, am Feuer und in der Position, in der ich mich befand. Glücklicherweise hatte ich ein altes Buch dabei. So alt, dass es nicht auf die übliche Weise gedruckt war. Splitter des Ledereinsbands klebten wie Staub auf meinen Oberschenkeln. So ein Buch also! Beim Durchblättern spürte ich augenblicklich die Grossartigkeit, die es atmete. Die Ereignisse ringsum lösten sich eilig zu einer Geschichte von allem auf, was in Bildern nicht sichtbar, in Klängen nicht hörbar ist. Eine Erzählung spielte im 17. Jahrhundert in S__.

Ich hatte nicht gewusst, dass die Lage dort damals so zivilisiert gewesen war. Die Geschichte handelte von einem grossen Festmahl am Namenstag eines Heiligen.

Diener von Lord C__ im Kastell von D__ zerlegten seit einer Woche Wildschweine und Fasane, um die nicht enden wollende Prozession zu beköstigen, die durch den mit langer Tafel bestückten Saal des Lords defilierte. Hinter den Wassergräben litt die einheimische Bevölkerung entsetzlichstes Leid. Über der Steppe wüteten Feuersbrünste, schlammgedeckte Hütten gingen in luftverzehrenden Flammen auf. Ernten fielen aus, Tausende hungerten. Während die Armen sich in grossen Gebäuden drängten, die ursprünglich für verderbliche Güter gedacht waren, blieben mein Herr und sein Bankett ungestört. Den vornehmsten Gästen bereitete es grosses Vergnügen, Kindern ihre Gehstöcke in die Rippen zu stossen. Sie schlossen Wetten auf Alte ab, die um Brosamen rangen. Am siebten Tag traf auf dem Fest ein Fremder ein. Sein Gang war ungelenk . . . Als aber seine Hufe entblösst wurden, sprang er mit einem Satz auf die grosse Tafel und streckte 66 hölzerne Kelche nieder. Rude schritt er über diese Bühne aus Holz und stiess Suppen, Gelees und Fleischplatten um, bevor er, so wird berichtet, mit einer Explosion im Kamin verschwand.

MARK VON SCHLEGELL ist ein amerikanischer Science-Fiction-Autor und Kulturkritiker, er lebt in Köln.



CYPRIEN GAILLARD, FIJI BAR-WINGED THRASHER, 2013, excavator head, banded calcite, 60 x 78 x 68" /
Baggerlöffel, gebänderter Calcit, 152,4 x 198,1 x 172,7 cm. (PHOTO DAVID REGEN)

Im Stein blieb ein Riss zurück, der bis heute sichtbar ist. «*Wer berichtete?*», fragte ich mich. Einer der *Festgäste*? ... Charlie, der dicke Polizist, erzählt mir, dass die Zeitschrift *T___* behauptet, die Kids von heute, meine eigene Generation, würden bloss *zusehen* und sich weigern, *etwas zu tun*. Wir könnten anscheinend nur unter der Überschrift APATHIE zusammengefasst werden. Wie verlogen! Und so sollte man es auch sehen, allein, weil ein so beachtenswertes Firmenorgan für die Unterdrückung-all-dessen-was-sein-wird-um-zu-sein wie die Zeitschrift *T___* sich davon gestört fühlt. In einer Welt, die wir aufrichtig als erwachsen bezeichnen können, lässt sich jede beliebige Gruppe von Kids unter einem apathischen Substantiv wie APATHIE versammeln. Sollten wir die Menschheit nach weiteren derartigen Markern unterteilen? Wie wär's mit INTELLIGENZ? Oder DUMMHEIT? Das sollte man besser nicht hoffen. Hier kommt die Werbung. All diese immer gierigen Blicke wollen das gesamte verfügbare Licht aufsaugen. Hast du Radio gehört? Diese heilige Kreatur kommt gerade recht für das massenhafte Niederknüppeln von Generationen. Wir waren nicht die Ersten, die von psychoaktiven Drogen Transzendenz gelernt haben. CIA-LSD schuf die Möglichkeit, jede Form des Abstiegs in blütenduftende Fernsehspots über die Zeit unserer Geburt zu kanalisieren. Als Abbilder der Freiheit machten sie uns zu Sklaven. Ein politisch-dynamisches Prinzip des kapitalistischen Ausdrucks. Wie geschickt die Generation, die als Erste den Generationozid der Geschichte einsetzte, sich darin erwiesen hat, die Welt zu Staub zu zerbröseln, zugleich aber ablehnt, selbst zu sterben. Darum existiert keine Apathie, kann sie nicht existieren. *Nachher Mephistopheles?* Sobald wir den William S. Boyd Terminal erreichten, sahen wir den grossen Baum. Die Dunkelheit war sein Schatten gewesen. Sofort wurde uns klar, dass

wir tot waren. Die Laien bewegten sich schlurfend auf schiefe Innenräume zu, schoben Putzgeräte vor sich her, verschwanden und tauchten wieder auf wie Ameisen. Der alte Jack hätte nicht deutlicher sein können. Von hier war es nur ein kleiner Schritt zu den langen, mit Blut hingeschmierten und bedeutungslosen Symbolen an den Wänden der verlassenen Stadt, die unser Wald jetzt eroberte. Der Tempel war zunächst von den anderen Punkten auf dem fraktalisierten endlosen Äusseren der dortigen Religion nicht zu unterscheiden. Die Sekte verstand die symbolhaften Bauwerke des vorstädtischen Vespuccia so, dass sie, mithilfe wiederholter Artikulation und geregelter Beschilderung, bezüglich ihrer eigenen Interessen ein totalisierendes Schweigen aufrechterhalten konnte. Jeder dachte, die Bauten wären die andere Kultstätte. Das lief auf nichts anderes als Unsichtbarkeit hinaus und ereignete sich noch zur Zeit der konkreten investigativen Berichterstattung. Nachdem er vor Ort seinen Brückenkopf errichtet und das Standbild des im Dunkeln zurückgelassenen Kindes am Strassenrand aufgestellt hatte (das Standbild, das wir so brutal verdunkeln würden), verschwand der Tempel sicherlich bloss aus dem Blickfeld. Mehr wie Thomas Paine, seltsamerweise, denn wie William Blake hätte die Sekte Jesus übersetzt: *Meide deinen Nächsten* . . . Wie Everleth sagen würde, war es die Tatsache, dass der Tempel zu uns kam, die ihn am Ende tatsächlich auszeichnete. Genau genommen hat X den Punkt markiert. Wir spielten Schatzsuche und Schlimmeres mit geheimen Landkarten, als er ankam. Als er fortging – *als er fortging?* Würde er fortgehen? Wir entdeckten, dass er sein eigenes Wohnviertel mitgebracht hatte, als er ankam, so intakt, als hätte er es kurzerhand irgendwo anders abgebaut. Ganze Realitäten, Konzepte von Raum und seiner Inbesitznahme, durchströmten allem Anschein nach, als hätten sie nie etwas anderes getan, diese Einzelteile. Wo einst neben unserem schönen Wald unsere schöne Wiese gelegen hatte, massten sie sich jetzt ein komplettes Dorf aus Vorstadt-reihenhäusern mit Garagen und schwarz asphaltierten Auffahrten an. Mit Ausnahme von Felsblöcken, die sich nicht entfernen liessen, war alles konstruiert und angelegt, vielleicht erst eine Woche zuvor. Wir überlegten, ob Omni-Wohnviertel möglicherweise schon immer die Abwesenheit von Geschichte ausgenutzt haben. Dieses war das Erste, das wir zu sehen bekamen. Später, als Everleth uns zeigte, wie, sahen wir es vollkommen klar. Mit jeder Sekunde verändert sich die Welt gewaltig. Everleth war der oberste Satanistenboss dieser Gegend. Er kam aus der Stadt, wo es ihm nicht gelungen war, im Mainstream Fuss zu fassen. Von Interpol gesucht, hiess es. Ich sah Everleth zuerst aus der Entfernung, bei einer Vollmondversammlung im Wald. Eine kleine, blasse Gestalt mit einem enormen seidigen Bart. Die Crawfords (Jacob und Claudy jedenfalls) sass zu seinen Füßen. Hannah schlug vor, er sei ein Dämon und wir hätten ihn mit unseren Zaubersprüchen herbeigerufen. Ich schlug vor, er sei ein Zeitreisender. Hannah Crawfords Stirn wurde von derselben Crawford-Braue verdunkelt, die ihre dünnen Brüder aussehen liess wie diese gefährlichen Schmarotzer, wenn sie lange Haare hatten. Die Braue hielt sie vorwärts geneigt, mir immer einen Schritt voraus. Ich folgte. Wie die Dinge lagen, waren wir beide dem Satan, oder Stan, wie ich ihn nannte, nicht so vollständig ergeben. Für uns war die Dämonenverehrung einfach eine Beschäftigung jenes Sommers. Wussten wir, dass Everleth in gewissem Sinne auf dem neuesten Stand war? Wir ahnten es. Dass sich all das als real erwies, hat uns nicht sonderlich überrascht. Überraschender war vielleicht, wie nah wir dadurch uns selbst kamen – und der Natur. Ich war bereits mit dem Land verbunden, aber hatte es nicht gemerkt. Genau dort, auf einem Parkplatz, ohne die Drogen. Es war die Wiese von BB Lieb, an die das Sektengrundstück grenzte, so habe ich auch ihr Kommen zuerst bemerkt . . . «BB Lieb?» Jacob meinte, das sei ein Anagramm von Bibel. Aber das war es nicht wirklich . . . «Hannah?» . . . «Ich stimme

Henry zu», sagte sie schlicht, aber für meine Ohren herzerwärmend. Ihr Name war immerhin ein echtes Palindrom. Ein neuer Tempel? Zuerst waren sie nicht beeindruckt. Hatte dieses Standbild nicht schon immer da gestanden? Es hat uns alle reingelegt, sagte ich, indem es bei seiner Errichtung so wirkte, als hätte es schon immer da gestanden. Das machen sie heute nicht mehr. Heute organisieren sie ihre Veränderungen in solchen Grössenordnungen, dass Millionen Menschen zur Aufmerksamkeit gezwungen sind. Im dichten Gras fielen mir die Nähte auf, die sich bis zu dem Bauwerk im Andrew-Wyeth-Stil erstreckten, das fast am Ende der Wiese stand. Dieses Gras, das ganz offensichtlich Pflege brauchte, war dort buchstäblich über Nacht ausgerollt worden. Büsche und Bäume rasiert, leichtere Felsbrocken umgewendet und verschwunden. Auf diesem Parkplatz, der einmal an BBs Wiese grenzte, hatte sich ein ganzes Universum neu positioniert, überaus und unwiderruflich präsent. Dieser Augenblick verbrannte unverzüglich. Was bedeutete Freiheit jetzt? Everleth trieb uns vorwärts. Von hoch oben in den Bäumen konnten wir die zu breite und zu lange, die zu gerade und zu gräulich gepflasterte Fahrbahn sehen, die hinauf und hinaus zu dem antimodernistischen Bau mit dem fünfeckigen Abschluss führte. Er war mit Bargeld, nicht mit Maschinen, in 3-D gedruckt, obwohl wir das Wort nicht kannten, die Fassade war künstlich verblendet, und der Schornstein, ein bescheidener Turm, barg in sich eine Glocke, die in jedermanns Geschichte hineinläutete. Was genau haben sie da gedruckt? . . . «Straucheln wir?» . . . «Nein», bescheinigte Hannah, wahrhaftig und klar. «Wir straucheln nicht.» Aber sie hätten es können. Als sich Menschen in persönlich zugeschnittenen, von der Zukunft angetriebenen Milieus an ihnen vorbeiwälzten, schotteten sie sich von der Aussenwelt ab, regredierte zum Horn und liessen die Glocke zurück. Doch eine Glocke gab es, eine Glocke, um den Verstand jeder Fee, jedes Kobolds und jedes Dämons in der nahen Umgebung zu brechen. Everleth war ausser sich. «Ich fasse das als die persönlichste aller Beleidigungen auf. Eine Glocke! Eine Glocke! Nun ja, das bedeutet freilich Krieg.» Und so begann der Krieg. Behauptete zumindest Jacob, von dem ich das meiste über Everleths Taten erfuhr. Die Nacht war dunkel und erhaben. Die Glocke wurde in einer fensterlosen Ecke eines Kirchturms am anderen Ende der Stelle eingemauert, *wo die Auffahrt durch die Kirche führte*. Das war nun merkwürdig. War die Kirche überhaupt da? Ich zündete eine Feuerwerksrakete . . . «Wirst du dieses Ding anzünden?» Ich hatte sie noch nie so nah bei mir gehabt, so nah an der Schwelle zum Risiko. Ich spürte sie auf jede nur denkbare jugendliche Weise. Die Rakete schoss empor, kehrte im Bogen zurück und erschreckte Jacob zu Tode. Sie explodierte. Claudy stürzte – ohne die Glocke. Am nächsten Tag war Everleth fort. Am übernächsten Tag dachte ich an diese eigenartige Zufahrt mit dem aufgemalten Mittelstreifen, die an sich viel zu gross war. Mein Verstand riet mir stets, in Sachen Design auf mich selbst zu hören. Wie ein Mensch durchquerte die Fahrbahn eine Garage, knickte dann ab, um sich hinter einem Hain aus Eichenresten zu verstecken, und führte schliesslich, über BBs Wiese hinweg, weiter hinaus, dorthin, wo sie für uns deutlich sichtbar ihre Fertiggemeinde errichtet hatten, komplett mit Häusern, Tieren, Bäumen und, am allergrässlichsten, Kindern. «Vielleicht sind das Zeitreisende», regte ich an. «Vielleicht kehren grosse Touristengruppen von Zeitreisenden als Religionen zurück, um das Vespuccia des 20. Jahrhunderts zu geniessen.» «Vielleicht aber auch nicht», entgegnete Claudy. «Idiot.» Doch am nächsten Tag tauchte Everleth wieder auf, so als käme er direkt aus der CIA oder Schlimmerem. Es geschah in der Bibliothek, und von dem einstigen Killerbart à la Charles Manson war nur noch ein kleiner Schnauzer übrig geblieben. Sein Haar war aus der Stirn gebürstet und fiel im Dreieck herab zu einem Punkt auf seinem schmalen Kinn. Er war bereits am Recherchieren. «Du bist überhaupt nicht so dumm, Junge, oder», sprach er mich an.

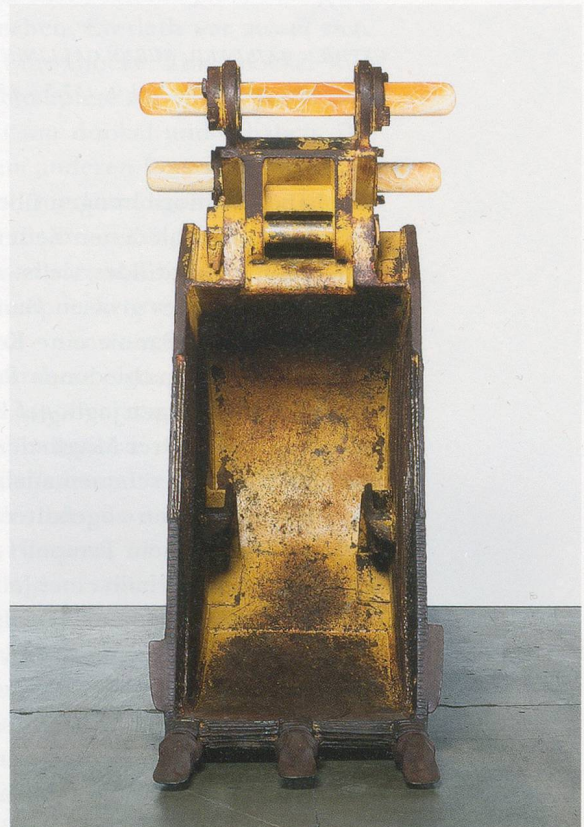


CYPRIEN GAILLARD, *CUBAN GALLINULE*, 2013, excavator head, banded calcite, 62 x 54 x 51" /
 Baggerlöffel, gebänderter Calcit, 157,5 x 137,2 x 129,5 cm. (PHOTO DAVID REGEN)

«Ich habe Nachforschungen über den Feind angestellt. Es handelt sich um eine Organisation, die zu verschiedenen Zeiten unterschiedliche Interessen vertreten hat. Sie hat andere Bezeichnungen erduldet; sie ist angeschwollen, zur Masse geworden, hat ihre kranken Glieder zum Wohle des grossen Ganzen abgeschnitten und sich, falls nötig, radikal verändert. Über viele Jahre war sie eine Kochschule. Doch dann kehrte sie zur Religion zurück und machte sich in verschiedenen Regionen die konzeptuelle Privatheit der Vorstadt zunutze, um die Ortsansässigen jeglicher Bedeutung bis auf die allgemeinste zu berauben. Zuerst wird eine Kolonie jüngerer Mitglieder losgeschickt. Diese suchen sich reiche einheimische Familien als Opfer und scheuen auch vor Heirat und Besitzaneignung nicht zurück. «Spirituelle Happenings» werden abgehalten; den Begriff haben sie sich bei der Avantgarde geborgt.» «Ist das überhaupt ein Tempel?», fragte ich mich. Es war eine Sekte, und das zählte, behauptete Everleth. Innerhalb eines Jahres hatte sie sich hinreichend als wirtschaftliche Macht und politischer Block erwiesen, um ihre eigene Unsichtbarkeit zu planen. «Und das Standbild?», versäumte ich zu fragen. «Wer war das im Dunkeln zurückgelassene Kind?», frage ich mich dieser Tage, während ich durch eine Apparatur starre, die nur mit Überwachung bestückt ist, und nur Grimes höre. War es BB Lieb, der sich eines Tages vor so langer Zeit möglicherweise aus Versehen mit der Pistole seines Vaters umgebracht hat? War es sein Vater, dessen Kopf tatsächlich wie die Kirche geformt war? Warst du es? An diesen Abenden zogen die Crawfords durch den Wald, und du hast dich gefragt, was sie zwischen all den Insekten und Krabbeltie-

ren wollte. Der Wald steckte damals voller Leben – prähistorischer Stinktirkohl, brodelnde Schlammgruben, das volle Programm. Wer, wenn nicht du, war nicht da? Du fühltest, dass diese Nächte Legion waren, während du vor dem blutenden Bildschirm sasst. Was für schreckliche Dinge tat sie da draussen, wolltest du wissen, während der silberne Sitter noch mehr schreckliche Dinge ausstieß. Du sahst zu. Trotz *der Geheimnisvollen Insel*. Manche werden vom Klang einer Glocke angezogen. Dich konnte noch nicht einmal ein Mädchen anziehen. Nicht bis Everleth kam. Inzwischen war ich wütend auf mich selbst. Die «Riten» dieser Leute waren mir nicht ganz klar, aber sie hatten bestimmt mit Drogen zu tun, und das war eine Tatsache. Sex war ebenfalls im Spiel. Davon war ich überzeugt. Hat Hannah mitgemacht? Wenn ja, wie? Höchstwahrscheinlich im Namen einiger absolut fürchterlicher Persönlichkeiten. Everleth war ein Poet, hiess es zumindest. Aus dem Dunstkreis des Hippie-Okkultismus war er aus der Stadt aufs Land gekommen. Er war ein kleiner und zarter Mann. Er trug ausschliesslich schwarz. Seine Frau starb damals gerade, an einem Wahn, wie er sagte. Sie war deutlich jünger. Seine Fingernägel waren abstossend lang. Er trug keine Ringe und hatte weder Tattoos noch irgendwelche sogenannten satanischen Zeichen an sich, die bereits den

CYPRIEN GAILLARD, *TRISTAN ISLAND RAIL*, 2013, excavator head, banded calcite, 95 x 46 x 86" /
Baggerlöffel, gebänderter Calcit, 241,3 x 116,8 x 218,4 cm. (PHOTO DAVID REGEN)



Markt erreicht hatten. «Ich würde lieber aus *Vorsatz* denn aus Ignoranz zur Hölle fahren», hörte ich ihn genau auf der Veranda der Hütte sagen, die er auf dem Land einer Gefolgsfrau in Beschlag genommen hatte. Er kümmerte sich nicht um sie. Eine alte Frau dort, vielleicht ihre Mutter oder seine Tante, sorgte für sie. Die Frau erschien irgendwie vornehm. «Evvie!», hörte ich sie schreien. Und durch das Dunkel der Nacht, von den Bäumen herab, kam mir seine Blässe besonders fein vor. Everleth sah haargenau aus wie ein Gentleman, dachte ich. Doch er war unvorstellbar, unfassbar arm. «Die Gegend, die ihr benennt», meinte er zu uns, «heisst bei euch Wald. Doch auf der Karte scheint sie eine Stadt zu sein.» ... Höre von draussen «Hotel California», vorgetragen von einem Nicaraguaner, der eindeutig kein Englisch versteht. Überlege, wie jeder Gegenstand eine Oberfläche hat, die genauso bemerkenswert ist wie die Oberfläche der Worte dieses Liedes, an deren Klang der Sänger sich erfreut. Für uns, die wir die englischen Worte kennen und auch die Oberfläche, die durch seine Unkenntnis entsteht, ein umfassenderes Verstehen. Denke jetzt an eine noch tiefere Ebene als diese, aber mit analogem Ausmass. Inwiefern tiefer ist am Ende diese besondere, unsichtbare Tiefe, die uns vom dritten Schuss Magie verliehen wird. Wir sind alle nur Gefangene hier, und das aus freien Stücken. Ich meine nicht Rock 'n' Roll. «Bald wird die Berliner Mauer fallen, zweifellos, weil du nicht zusehen wolltest, wie ein bekannter Sänger dir ein Süssgetränk verkauft.» Das hat er gesagt. Ich erinnere mich. Er teilte uns mit, unsere Weltbilder seien eine *Verirrung*. Dass BB Lieb mein einziger Freund war, wusste er nicht. Ich glaubte, er wisse alles. Der Kopf seines Vaters war geformt wie der Tempel des im Dunkeln zurückgelassenen Kindes, sagte Everleth. Auch wenn seine Geschichte für die hier vorliegende keine Bedeutung hat, lässt mir die seltsame Gleichheit der Wiese, auf der sie sich zutrug, keine Ruhe. Wir müssen viele astronomische Einheiten von dem Punkt im Weltraum entfernt sein, wo die Tat verübt wurde. Aber schon schnellte ein anderer herum. «Du bist tot», sagte er und zeigte auf mich. «Du läufst nur herum. Verschwinde!» Er schrie mich an und schlug nach mir, doch seine Hand schoss durch mich hindurch. «Lass ihn in Ruhe!», schrie Hannah. Bababooney. Siehst du, in welcher Lage ich war? Seit jenem ersten Tag, als Charlie mich in einem Diner zurückliess, während er draussen einen Unfall aufnahm, habe ich mich nicht mehr so gefühlt. Ich war so klein damals, dass ich glaubte, mich irgendwo weit im Norden unserer Siedlung zu befinden, obwohl es nur zweieinhalb Kilometer entlang der alten 122 mit dem Standbild waren. Mir schien es, als sähe ich rundherum Bauern aus dem wirklichen Leben. Bauern, nahm ich an, waren in die gesamte Gegend zurückgekehrt. Enten, Kühe und dergleichen. Sogar im Daisy Diner sassen Bauern um mehrere benachbarte Tische versammelt und diskutierten über den Unfall und den Regen. Ich muss damals wohl gerade aus der Stadt heraufgekommen sein. Einer der Bauern las still seine Zeitung. Ich sass so, dass ich sein Gesicht sehen konnte. Er starrte geradeaus und verzog keine Miene. Wenn ein Kopf, der aus der Guillotine fällt, wirklich bei Bewusstsein bleibt, mit aufgerissenen Augen, wissend, mutmasslich von allem losgelöst ausser vielleicht der schmerzenden Schnittwunde am Hals (wie BB es ausdrückte, als wir Dumas lasen), dann war das genau der Gesichtsausdruck, den man erwarten würde. Es dämmerte, als ich die Sirenen hörte. Zwanzig Minuten später waren alle anderen Bauern gegangen. Draussen zeigte ein Mann gen Himmel. Doch dieser Bauer, dieser dumme, weisshaarige, hinterwäldlerische, ausgemachte Bauer sass da und schielte weiter auf die gleiche Stelle seiner Zeitung. Der Bauer behielt genau *dieselbe Qualität des Ausdrucks* bei, selbst als Charlies Auto, das Martinshorn blau und heulend, auf den Parkplatz einscherte.

(Übersetzung: Kurt Rehkopf)



BRIDGET ALSDORF

BLOWING OFF STEAM

In *THE LAKE ARCHES* (2007), a video by Cyprien Gaillard, two young men dive into the reflecting pool of a postmodern housing project outside Paris. The water turns out to be shallower than anticipated, and one of the men rises in pain, his nose bloody from striking the concrete floor. The moment brings into focus several aspects of Gaillard's work: a sensitivity to the seductive beauty of surfaces and the hard realities their reflections hide; a fascination with how architecture structures social experience and embodiment historical time; and a recklessness that is both disturbing and exhilarating at once, tied to a broader notion of cultural decline.

Gaillard is among a number of contemporary artists looking back at the architecture of the previous

BRIDGET ALSDORF is an assistant professor in the department of art and archaeology at Princeton University, New Jersey.

century, but rather than abstracting or aestheticizing modernist buildings, showing them as depopulated relics of failed utopian dreams,¹⁾ he portrays their messy afterlife as actual habitations riven by conflict. In the video *DESNIAANSKY RAION* (2007), two gangs brawl in the parking lot of a large modernist housing block in St. Petersburg, Russia; in the next scene, a similar building outside Paris is imploded, its spectacular destruction dressed up as a garish light show. Gaillard's work presents "youth as part of the landscape,"²⁾ and the activities of these young people reflect the ruin around them: binge drinking, vandalism, and violence.

Gaillard's interest in violence and disregard for red tape evoke the Romantic idea of the artist as rebel, but his stated position is one of acceptance and embrace. Rather than position himself against the violence he represents or glorify it, he finds beauty



*CYPRIEN GAILLARD, DESNIANSKY
RAION, 2007, film still, DVD, 30 min /
Filmstill, DVD, 30 Min.*



CYPRIEN GAILLARD, NEON INDIAN HAUS DER STATISTIK, neon, steel, height $39\frac{3}{8}$ ", Alexanderplatz, Berlin, 2011 / INDIANER LEUCHTREKLAME HAUS DER STATISTIK, Neonröhren, Stahl, Höhe 100 cm. (PHOTO: KRYSZTOF ZIELINSKI)

in “different layers of things that are negative.”³⁾ Indeed, his practice deconstructs the Romantic myth of the artist by taking timeworn tropes of creative inspiration and turning them on their heads. Key aspects of his artistic ethos are certainly Romantic: the confrontation between man and nature; the artist as outsider and wanderer; an unabashed interest in beauty and violence; and an insistence that his approach to his subject matter is “always sincere.”⁴⁾ (*Sincérité* was the primary term of authenticity for artists and critics in eighteenth- and nineteenth-century France, and Gaillard’s use of it seems a deliberate refusal of the postmodern irony that defines his generation.) Yet while acknowledging his Romantic tendencies, Gaillard rejects the term’s more sentimental associations.⁵⁾ He avoids nostalgia and instead works from the belief that “it’s always about now.”⁶⁾ Furthermore, while his work gestures to the sublimity of nature, it never shows nature as a refuge from civilization: In *PRUITT-IGOE FALLS* (2009), the waters of Niagara Falls are artificially lit, and their downward rush is compared with the demolition of social housing; the graceful dolphins in *CITIES OF GOLD AND MIRRORS* (2009) swim alongside a massive concrete hotel.

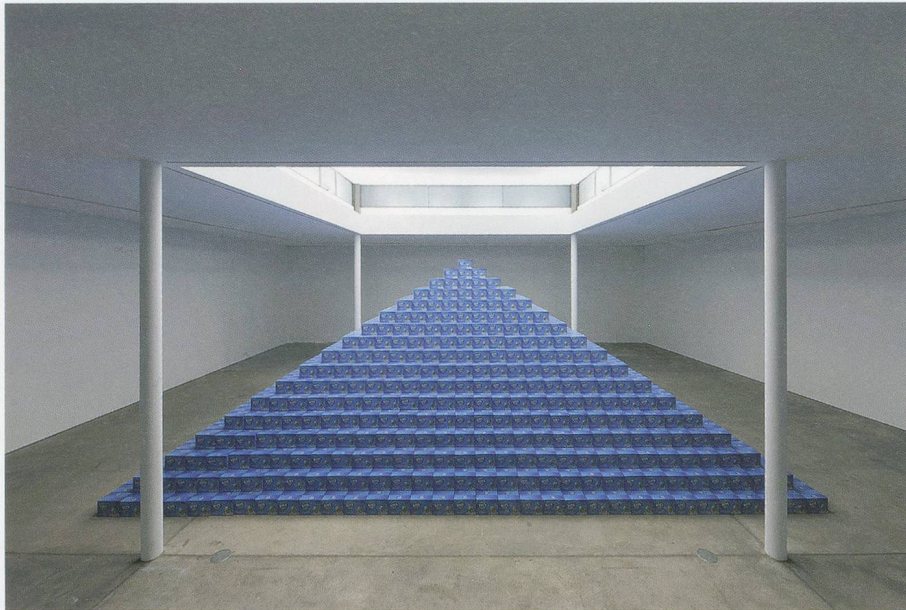
Gaillard also recasts “this idea of the Romantic artist drinking.”⁷⁾ Alcohol is a ubiquitous metaphor in his work, but unlike Baudelaire, who used intoxication as a medium and metaphor for artistic imagination, he is more interested in the morning after such euphoric transcendence, when social revelry gives way to solitary recovery and the foggy ache of a hangover slows and filters the mind.⁸⁾ A striking symbol of this shift in emphasis appears in one of Gaillard’s “GEOGRAPHICAL ANALOGIES” (2006–11): A melancholy portrait of Baudelaire painted onto the facade of a modern building appears in the center of the Polaroid collage, surrounded by sobering images of decaying sculpture, scaffolding, and slabs of concrete.

In Gaillard’s only cinematic work to feature intoxication explicitly, *CITIES OF GOLD AND MIRRORS*, it is alarmingly self-destructive. The opening sequence shows two American frat boys trying to chug a full bottle of tequila in front of cheering friends, gathered on a lawn in front of the Brutalist-style Dreams Resort in Cancun, a hulking edifice built to resemble the pyramids nearby. One of them pulls it off in a

matter of seconds with shocking ease, throwing the glass bottle into the air in triumph, while the other spits and heaves and shakes his head in self-rebuke, unable to swallow more than a few sips at a time. The rest of the video evokes the historical hangovers that attend such mindless dissipation, and in these scenes, it is the *absence* of people that resonates, their memory palpable in the architectural remains: The absence of the Mayans performing their bloody rituals amid the ruins of El Rey echoes alongside the absence of spring breakers in a rundown nightclub invaded by vines. A lone figure, dressed head-to-toe in red to mark his membership in the Bloods, dances in their stead in hypnotic slow motion in the middle of the ancient town.

Gaillard is interested in landscapes that are overdeveloped, damaged by and layered with human interventions, including his own. As he has said, it was not “only modernism that raised the big question of failure.”⁹⁾ Rather, history shows us one ideology replacing another, one civilization overcoming another, again and again. For a brief moment in *CITIES OF GOLD AND MIRRORS*, the camera points to the sky where a banner flies through the air. On it appears the logo for the Cleveland Indians baseball team, a racist caricature known as “Chief Wahoo.” Today, Cleveland is in economic decline, a postindustrial city blighted by urban decay. No doubt the Chief’s grin broadens as he sees the descendants of those who took his land and exterminated his people now laying waste to themselves. In 2011, Gaillard repeated this motif in *NEON INDIAN*, placing it atop the Haus der Statistik in Alexanderplatz, Berlin. By relocating Chief Wahoo to a former Stasi building slated for demolition, he brought together far-flung symbols of oppression, displacement, and cultural ruin.

The *RECOVERY OF DISCOVERY* (2011), Gaillard’s installation at KW Institute for Contemporary Art, Berlin—in which he arranged cartons of Efes brand beer in the shape of a pyramid and let the city ravage it over the course of two months—again suggests the artist’s interest in the ruin and recuperation that follow bouts of drinking. The participatory exhibition turned human sociality, debauchery, and waste into monumental sculpture, and the deterioration of the pyramid became a metaphor of cultural col-



lapse. Gaillard imported the 72,000 bottles of beer from Turkey, where the ancient Greek city of Ephesus—known as Efes in Turkish—is located today. Farther north along the Aegean coast lay Pergamon, the original home of the famous altar that now resides in Berlin's eponymous museum. *THE RECOVERY OF DISCOVERY* thus became a live re-enactment of the tequila-chugging scene in *CITIES OF GOLD AND MIRRORS*: A conquering people drinking themselves silly amid the spoils of war. "This is the essence of my work," Gaillard has said: "the possibility of being seduced . . . and the acceptance or not of the acts and consequences that generated it."¹⁰

Gaillard's most visually seductive works play with taboos of vandalism and pollution. In "Real Remnants of Fictive Wars," a series of short videos, explosions of thick white smoke unfurl in various landscapes at a mesmerizing, decelerated pace, contaminating an office park, a railway tunnel, picturesque farmland, a lush hillside, and the grounds of a French château. Few people appear in these works, but the sublime explosions in fact emanate from stolen industrial fire extinguishers, set off like signal flares of anarchist rage; used to opposite effect, they seem to start fires rather than put them out. The men and machinery

CYPRIEN GAILLARD, *THE RECOVERY OF DISCOVERY*, 2011, cardboard, glass, metal, beer, approx 39 ³/₈ x 26 ¹/₄ x 14' / *DIE ERHOLUNG DER ENTDECKUNG*, Pappe, Glas, Metall, Bier, ca. 12 x 8 x 4,25 m. (PHOTO: UWE WALTER)

behind the smoke are almost always invisible, hidden in the trees, and the targets of their anger are just as elusive. Who are these fictive wars waged against? Larger institutional powers that demolish, pollute, and destroy? The smoke's movement analogizes the act of erasing or ripping into the landscape, as Gaillard literally does in "THE NEW PICTURESQUE" (2010). In this series, fading photographs of Victorian buildings have been torn apart, disemboweled, effaced by wide swathes of empty white space. While his films and videos often feature the destruction of huge towers, this is the artist as demolition man on an intimate, two-dimensional scale.

Recalling Robert Morris's *STEAM* (1967), an early piece of Land art, "REAL REMNANTS OF FICTIVE WARS" explores the enduring symbolic power of that evanescent substance. In Morris's work, steam



rises from underground jets as if emerging organically from the earth, a formless symbol for the end of monolithic modernism in the late 1960s.¹¹⁾ In Gaillard's videos, the clouds of smoke are explosions detonated by people. The action makes Morris's anti-modernist gesture more violent and explicit while also recalling steam's association with the industrial revolution and the accompanying destruction of nature. The late '60s also saw the beginning of Robert Smithson's earthworks and non-sites, primary models for Gaillard's practice. In *REAL REMNANTS OF FICTIVE WARS VI*, the final work in the series, Gaillard visits Smithson's masterpiece, *SPIRAL JETTY* (1970), partially submerged in Utah's Great Salt Lake. He unleashes a fire extinguisher into the air above it like a bottle of champagne, polluting the landscape and Smithson's legacy in a kind of ritualistic dance. This is a rare instance in which the artist himself appears in his work, performing an act of artistic vandalism akin to Robert Rauschenberg's *ERASED DE KOONING DRAWING* (1953). Rauschenberg likewise rubbed out the work of an artistic idol, but he did so with the artist's permission. Smithson was long dead when Gaillard extinguished his work in 2007, but the erasure is only partial as well as ephemeral, like *SPIRAL JETTY* itself. Gaillard's intervention, like Rauschenberg's,

seems equal parts patricide and homage, mining his predecessor's ideas with a streak of irreverence and *détournement* and pointing to the primary force behind all ruins: "It's all human in the end."¹²⁾

1) See Claire Bishop, "Déjà-Vu: Quotation and Reformatting in Contemporary Art," in Christine Macel, ed., *A History: Art, Architecture and Design from the Eighties to the Present Day* (Paris: Centre Pompidou, 2014).

2) Cyprien Gaillard, quoted in Elodie Evers and Matthias Sohr, "Cyprien Gaillard: Dust Lines," *Mono.Kultur* 24 (Summer 2010): p. 17.

3) Gaillard, quoted in Sven Schumann, "Cyprien Gaillard: Architectural Hangover," *Purple* (Fall/Winter 2012): <http://purple.fr/magazine/f-w-2012-issue-18/224> (accessed April 12, 2014).

4) Gaillard, quoted in Jonathan Griffin, "New Romantic," *Frieze* 130 (April 2010): p. 87.

5) Gaillard, interview with Hans Ulrich Obrist, Berlin, July 17, 2011: <http://vimeo.com/26595859>.

6) Gaillard, quoted in Linda Yablonsky, "Beautiful Ruins," *T Magazine* (April 10/14, 2013): http://tmagazine.blogs.nytimes.com/2013/04/10/beautiful-ruins/?_php=true&_type=blogs&_r=0 (accessed April 12, 2014).

7) Gaillard, quoted in Susan Pfeffer, "Fragments," *Flash Art* (November/December 2011): p. 85.

8) See Gaillard's comments in *Mono.Kultur*, p. 31.

9) Gaillard, quoted in *ibid.*, p. 36.

10) Gaillard, quoted in Edoardo Bonaspetti, "Cyprien Gaillard," *Mousse* 9 (Summer 2007): p. 30.

11) T. J. Clark, "Modernism, Postmodernism, and Steam," *October* 100 (Spring 2002): p. 156.

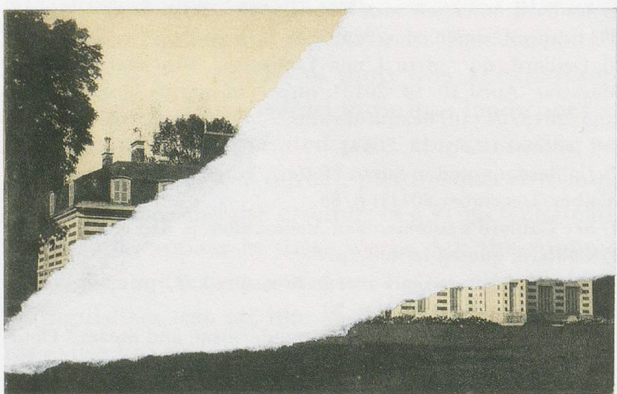
12) Gaillard, quoted in *Mono.Kultur*, p. 36.

BRIDGET ALSDORF

DAMPF ABLASSEN



CYPRIEN GAILLARD, *NEW PICTURESQUE*, 2011,
postcard, paper, 3 1/2 x 5 1/4" each / NEU PITTORESK,
Postkarte, Papier, je 9 x 13,5 cm.



In *THE LAKE ARCHES* (2007), einem Video von Cyprien Gaillard, springen zwei junge Männer in den spiegelnden See einer postmodernen Siedlung ausserhalb von Paris. Das Wasser ist seichter als erwartet und einer der Männer steht unter Schmerzen auf, die Nase blutend vom Aufschlag auf dem Betonboden. Diese Szene rückt verschiedene Aspekte von Gaillards Werk in den Blick: Eine Sensibilität für die verführerische Schönheit von Oberflächen und die harten Realitäten, die sich hinter ihren Spiegelungen verbergen; eine Faszination dafür, wie Architektur gesellschaftliche Erfahrung strukturiert und historische Zeit verkörpert, und eine Leichtsinnigkeit, die, mit einem breit gefassten Begriff des kulturellen Verfalls verknüpft, zugleich beunruhigend und erheiternd ist.

Gaillard zählt zu einer Reihe zeitgenössischer Künstler, die auf die Architektur des vorigen Jahrhunderts Bezug nehmen. Statt aber modernistische Bauten zu abstrahieren oder zu ästhetisieren oder sie als entvölkerte Relikte gescheiterter Utopien zu zeigen¹⁾, stellt er ihr schwieriges Nachleben als von Konflikten geprägte Behausungen dar. Das Video *DESNIANSKY RAION* (2007) zeigt eine Schlägerei zwischen zwei Banden auf dem Parkplatz eines grossen modernistischen Wohnblocks in St. Petersburg. In der nächsten Einstellung implodiert ein ähnliches Gebäude ausserhalb von Paris: eine spektakuläre, als

BRIDGET ALSDORF ist Assistant Professor am Department of Art and Archaeology der Princeton University, New Jersey.



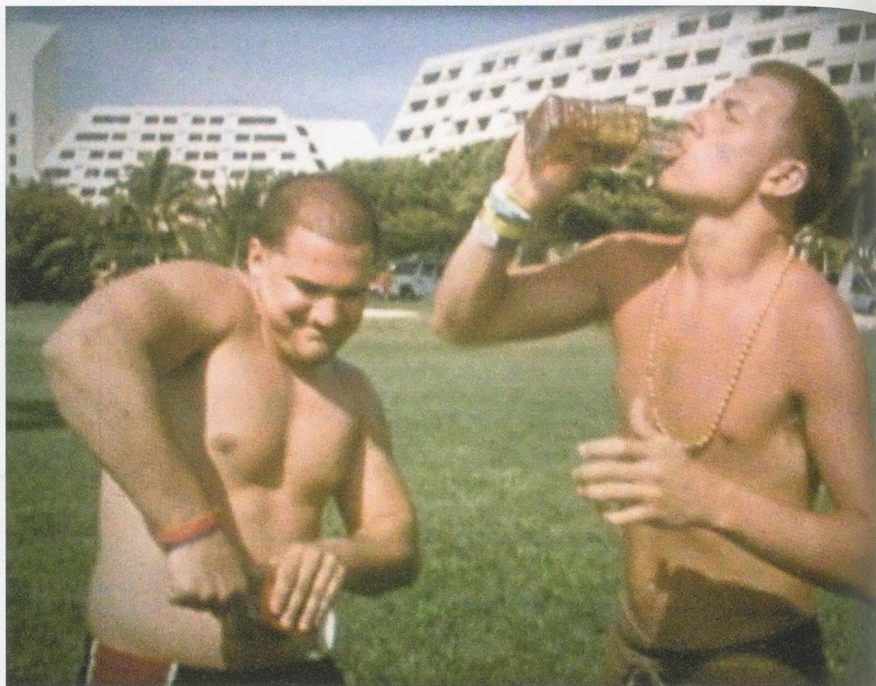
CYPRIEN GAILLARD, *THE LAKE ARCHES*, 2007, video, 1 min 39 sec / *DER SEE ARCHES*, Video, 1 Min. 39 Sek.

grelle Lightshow aufgemachte Zerstörung. Gaillards Werk zeigt die «Jugend als Teil der Landschaft»²⁾ und die Aktivitäten dieser jungen Leute widerspiegeln den Verfall, der sie umgibt: Alkoholexzesse, Vandalismus und Gewalt.

Gaillards Interesse für Gewalt und die Missachtung der Bürokratie erinnert an die romantische Vorstellung vom Künstler als Rebellen, seine erklärte Haltung ist jedoch eine der Akzeptanz und Teilnahme. Statt sich gegen die von ihm dargestellte Gewalt aufzulehnen oder sie zu verherrlichen, findet er

Schönheit in «verschiedenen Schichten von Dingen, die negativ sind»³⁾. Tatsächlich dekonstruiert seine Praxis den romantischen Künstlermythos, indem er angestaubte Topoi der schöpferischen Inspiration nimmt und sie auf den Kopf stellt. Wesentliche Aspekte seines künstlerischen Ethos sind gewiss romantisch: die Konfrontation von Mensch und Natur, der Künstler als Aussenseiter und Wanderer, ein unge- niertes Interesse für Schönheit und Gewalt und ein Beharren darauf, dass diese Herangehensweise an sein Thema «stets aufrichtig» sei⁴⁾. (*Sincérité* war ein

CYPRIEN GAILLARD, *CITIES OF GOLD AND MIRRORS*, 2009, filmstills,
16 mm film, color, sound, 8 min 52 sec /
STÄDTE AUS GOLD UND SPIEGELN,
Filmstills, 16 mm-Film, Farbe, Ton,
8 Min. 52 Sek.

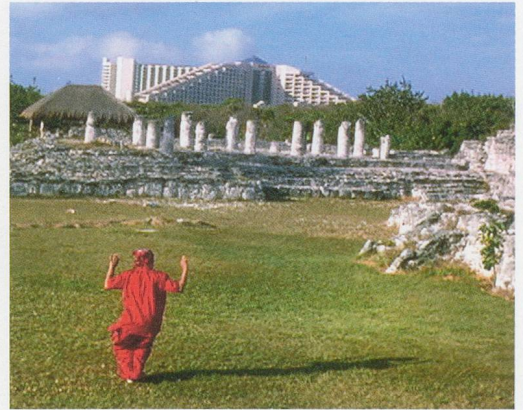


grundlegender Authentizitätsbegriff für Künstler und Kritiker im Frankreich des 18. und 19. Jahrhunderts und Gaillards Verwendung desselben wirkt wie eine bewusste Absage an die postmoderne Ironie, die für seine Generation bezeichnend ist.) Aber auch wenn er romantische Neigungen einräumt, verwirft Gaillard doch die eher sentimental Konnotationen des Begriffs⁵⁾. Er vermeidet Nostalgie und geht in seiner Arbeit stattdessen von der Überzeugung aus, dass «es immer um das Jetzt geht»⁶⁾. Zudem verweist sein Werk zwar auf die Erhabenheit der Natur, doch zeigt es diese nie als eine Zuflucht vor der Zivilisation: In *PRUITT-IGOE FALLS* (Pruit-Igoe Fälle, 2009) ist das Wasser der Niagarafälle künstlich beleuchtet und dessen Hinabstürzen wird mit dem Abriss von Sozialwohnbauten verglichen; die zierlichen Delphine in *CITIES OF GOLD AND MIRRORS* (Städte aus Gold und Spiegeln, 2009) schwimmen neben der massiven Betonarchitektur eines Hotels.

Bei Gaillard finden wir ebenso eine Wiederbelebung «jener Vorstellung vom romantischen Künstler, der trinkt»⁷⁾. Alkohol ist eine allgegenwärtige Metapher in seinen Arbeiten, aber anders als Baudelaire, der den Rausch als Mittel und Metapher der künstle-

rischen Vorstellungskraft verwendete, interessiert er sich mehr für den Morgen nach einer solch euphorischen Transzendenz, wenn auf das gesellige Zechgelage die einsame Genesung folgt und der diffuse Schmerz eines Katers den Geist verlangsamt und traktiert⁸⁾. Ein frappantes Sinnbild dieser Akzentverschiebung taucht in einer der *GEOGRAPHICAL ANALOGIES* (Geographische Analogien, 2006–11) Gaillards auf: Ein melancholisches Porträt Baudelaires, gemalt auf die Fassade eines modernen Gebäudes, erscheint in der Mitte der Polaroid-Collage; es ist umgeben von ernüchternden Bildern von verfallenden Plastiken, Gerüsten und Betonplatten.

In *CITIES OF GOLD AND MIRRORS*, dem einzigen filmischen Werk Gaillards, das den Rausch ausdrücklich thematisiert, ist dieser erschreckend selbstzerstörerisch. Die Eröffnungssequenz zeigt zwei amerikanische Frat Boys, die, von Freunden angefeuert, versuchen eine Flasche Tequila in einem Zug auszutrinken. Die Studenten haben sich auf dem Rasen vor dem im brutalistischen Stil errichteten Dreams Resort in Cancun versammelt, einem ungeschlachten, den nahe gelegenen Pyramiden nachempfundenen Bauwerk. Einer der beiden schafft es mit schockie-



render Leichtigkeit in Sekundenschnelle und wirft die Glasflasche triumphierend in die Luft, während der andere spuckt, würgt und den Kopf schüttelt, unfähig, mehr als nur wenige Schlucke zu trinken. Der Rest des Videos beschwört den historischen Katzenjammer, der auf derlei stumpfsinnige Ausschweifungen folgt, und in diesen Szenen ist es die *Abwesenheit* von Menschen, die nachhallt und deren Erinnerung in den baulichen Überresten greifbar wird: Die Abwesenheit der Maya, die ihre blutigen Rituale inmitten der Ruinen von El Rey durchführten, hallt ebenso nach wie die Abwesenheit der studentischen Urlauber in einem heruntergekommenen Nachtlokal, in das Kletterpflanzen eingedrungen sind. Eine einsame Figur, die zum Zeichen ihrer Mitgliedschaft

zur Gang der Bloods von Kopf bis Fuss in Rot gekleidet ist, tanzt in hypnotischem Zeitlupentempo mitten in der alten Stadt.

Gaillard interessiert sich für Landschaften, die zu dicht bebaut, beschädigt und von menschlichen Eingriffen, darunter seine eigenen, überlagert sind. Wie er erklärt, war es nicht «nur der Modernismus, der die grosse Frage des Scheiterns aufwarf»⁹⁾. Vielmehr zeigt uns die Geschichte, wie Ideologien einander ablösen und eine Zivilisation die andere überwand, wieder und wieder. Einen kurzen Augenblick lang zeigt die Kamera in *CITIES OF GOLD AND MIRRORS* ein am Himmel flatterndes Banner. Auf diesem ist das Logo der Baseballmannschaft der Cleveland Indians zu sehen, eine rassistische Karikatur namens «Chief Wahoo». Heutzutage befindet sich Cleveland im wirtschaftlichen Niedergang und die postindustrielle Stadt ist durch Verschandlung und Verfall gekennzeichnet. Ohne Zweifel wird das Grinsen des Häuptlings triumphierender, wenn er zusieht, wie die Nachkommen derer, die sein Land an sich nahmen und sein Volk ausrotteten, sich heute selbst ruinieren. Im Jahr 2011 griff Gaillard dieses Motiv in *NEON INDIAN* (Lichtreklame Indianer) erneut auf, indem er es auf das Haus der Statistik am Alexanderplatz in Berlin setzte. Durch die Verlagerung von Chief Wahoo auf ein zum Abbruch vorgesehenes ehemaliges Stasi-Gebäude brachte er entlegene Sym-



CYPRIEN GAILLARD, *REAL REMNANTS OF FICTIVE WARS VI*, 2007, 35 mm film transferred to DVD, 1 min 40 sec / *ECHTE ÜBERRESTE FIKTIVER KRIEGE*, 35-mm-Film übertragen auf DVD, 1 Min. 40 Sek.

bole der Unterdrückung, Vertreibung und des kulturellen Verfalls zusammen.

THE RECOVERY OF DISCOVERY (Die Erholung der Entdeckung, 2011), Gaillards Installation in den KW Institute for Contemporary Art in Berlin, bei der er Efes-Bierkartons in Form einer Pyramide aufbaute und die Besucher das Monument im Laufe zweier Monate zerstören liess, deutet erneut auf das Interesse des Künstlers für den Verfall und den Prozess der Erholung nach dem Saufgelage hin. Die partizipatorische Ausstellung verwandelte menschliche Geselligkeit, Schwelgerei und Verschwendung in eine monumentale Plastik, der kontinuierliche Verfall der Pyramide wurde zu einer Metapher des kulturellen Zusammenbruchs. Gaillard importierte die 72 000 Flaschen aus der Türkei, wo heute die altgriechische Stadt Ephesos liegt, die auf Türkisch Efes heisst. Weiter nördlich an der ägäischen Küste liegt Pergamon, die ursprüngliche Heimat des berühmten Altars, der heute in Berlins gleichnamigem Museum untergebracht ist. THE RECOVERY OF DISCOVERY wurde zu einer Live-Neuaufführung der Szene mit den Tequila trinkenden Studenten in CITIES OF GOLD AND MIRRORS: Ein Eroberervolk säuft sich dumm und dämlich inmitten der Spolien des Krieges. «Dies ist der Kern meines Werks», so Gaillard: «die Möglichkeit, ... verführt zu werden, und die Akzeptanz oder Nicht-

anerkennung der sie hervorrufenden Handlungen und Konsequenzen»¹⁰⁾.

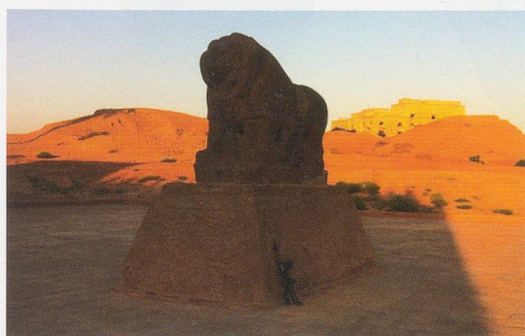
Gaillards visuell verführerische Arbeiten spielen mit Tabus von Vandalismus und Umweltverschmutzung. In REAL REMNANTS OF FICTIVE WARS (Echte Überreste fiktiver Kriege, 2007), einer Serie kurzer Videos, breiten sich Explosionen dicken weissen Rauchs in hypnotisierendem, verlangsamtem Tempo in unterschiedlichen Landschaften aus und kontaminieren einen Büropark, einen Eisenbahntunnel, pittoreskes Ackerland, einen üppig bewachsenen Hang und die Anlage eines französischen Châteaus. Nur wenige Menschen tauchen in diesen Arbeiten auf, die grandiosen Explosionen aber entspringen gestohlenen industriellen Feuerlöschern, die wie Signalfackeln anarchistischen Zorns gezündet werden; derart eingesetzt, scheinen sie eher Feuer zu speien als zu löschen. Die Männer und Maschinen hinter dem Rauch sind fast immer unsichtbar, versteckt in den Bäumen, und die Zielscheiben ihres Zorns sind ebenso schwer zu fassen. Gegen wen werden diese fiktiven Kriege geführt? Gegen grössere institutionelle Mächte, die abreissen, verschmutzen und zerstören? Die Bewegung des Rauchs entspricht dem Akt des Tilgens oder Fegens durch die Landschaft, den Gaillard in «THE NEW PICTURESQUE» (Das neue Pittoreske, 2010) buchstäblich begeht. Bei dieser

Serie wurden verblichene Photographien von viktorianischen Bauten zerrissen, ausgeweidet, ausgelöscht durch streifenartige weisse Abrisse. Während seine Filme und Videos häufig die Zerstörung riesiger Hochhäuser zeigen, sehen wir den Künstler hier als *Demolition Man* in einem intimen, zweidimensionalen Format.

Die Arbeit *REAL REMNANTS OF FICTIVE WARS*, die an Robert Morris' *STEAM* (Dampf, 1967) erinnert – einem frühen Werk der Land Art –, erkundet die symbolische Kraft jener flüchtigen Substanz. In Morris' Arbeit stieg Dampf aus Düsen unter der Erde auf, so, als trete er organisch aus der Erde: ein formloses Symbol für das Ende der monolithischen Moderne in den späten 1960er-Jahren¹¹⁾. In Gaillards Videos sind die Rauchwolken von Menschen gezündete Explosionen. Die Aktion gibt der gegen die Moderne gerichteten Morris' Geste eine gewalttätigere und explizite Wendung und zugleich erinnert der Dampf an die industrielle Revolution und der damit einhergehenden Zerstörung der Natur. In den späten 1960er-Jahren entstanden auch die ersten Earthworks und Nonsites von Robert Smithson, wichtige Vorbilder für Gaillards Praxis. In *REAL REMNANTS OF FICTIVE WARS VI*, der letzten Arbeit der Serie, besucht Gaillard Smithsons Meisterwerk, den teilweise unter

Wasser liegenden *SPIRAL JETTY* (1970) im Grossen Salzsee in Utah. Als würde er eine Flasche Champagner entkorken, löst Gaillard einen Feuerlöscher aus und lässt den Rauch emporzischen, woraufhin er die Landschaft und Smithsons Vermächtnis in einer Art von ritualistischem Tanz besudelt. Es ist dies ein seltener Fall, in dem der Künstler selbst in seinem Werk auftritt und einen Akt des künstlerischen Vandalismus ähnlich Robert Rauschenbergs *ERASED DE KOONING DRAWING* (Ausradierte Zeichnung de Koonings, 1953) begeht. Rauschenberg hatte das Werk eines künstlerischen Idols getilgt, nur tat er dies mit dessen Einverständnis. Smithson war längst tot, als Gaillard im Jahr 2007 sein Werk löschte, doch ist die Tilgung nur partiell und, wie der *SPIRAL JETTY* selbst, nur kurzlebig. Gaillards Eingriff wirkt wie jener Rauschenbergs zu gleichen Teilen wie Vatemord und Huldigung, schöpft er doch mit einem Anflug von Respektlosigkeit und *détournement* aus den Ideen seines Vorgängers und verweist auf die allen Ruinen zugrunde liegende Kraft: «Am Ende ist es alles menschlich¹²⁾.»

(Übersetzung: Bram Opstellen)



1) Siehe Claire Bishop, «Déjà-Vu: Quotation and Reforming in Contemporary Art», in Christine Macel (Hrsg.), *A History: Art, Architecture and Design from the Eighties to the Present Day*, Centre Pompidou, Paris, 2014.

2) Cyprien Gaillard, zit. bei Elodie Evers und Matthias Sohr, «Cyprien Gaillard: Dust Lines», in *Mono.Kultur*, Nr. 24 (Sommer 2010), S. 17.

3) Gaillard, zit. bei Sven Schumann, «Cyprien Gaillard: Architectural Hangover», in *Purple* (Herbst/Winter 2012): <http://purple.fr/magazine/f-w-2012-issue-18/224> (Zugriff am 12. April 2014).

4) Gaillard, zit. bei Jonathan Griffin, «New Romantic», in *Frieze*, Nr. 130 (April 2010), S. 87.

5) Gaillard, Interview mit Hans Ulrich Obrist, Berlin, 17. Juli 2011: <http://vimeo.com/26595859>

6) Gaillard, zit. bei Linda Yablonsky, «Beautiful Ruins», in *T Magazine* (April 10/14, 2013): http://tmagazine.blogs.nytimes.com/2013/04/10/beautiful-ruins/?_php=true&_type=blogs&_r=0 (Zugriff am 12. April 2014).

7) Gaillard, zit. bei Susan Pfeffer, «Fragments», in *Flash Art* (November/Dezember 2011), S. 85.

8) Siehe Gaillards Anmerkungen in *Mono.Kultur*, S. 31.

9) Gaillard, zit. ebenda, S. 36.

10) Gaillard, zit. bei Edoardo Bonaspetti, «Cyprien Gaillard», in *Mousse 9* (Sommer 2007), S. 30.

11) T. J. Clark, «Modernism, Postmodernism, and Steam», in *October*, Nr. 100 (Frühjahr 2002), S. 156.

12) Gaillard, zit. in *Mono.Kultur*, S. 36.

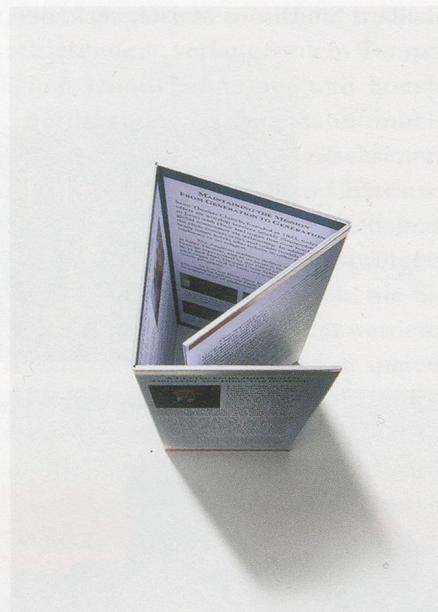
CYPRIEN GAILLARD

Edition for Parkett 94

AN URGENT MESSAGE ABOUT THE GREAT ORGAN, 2014

Aluminum sculpture with 7-color silkscreen print,
8 7/8 x 4 x 14 1/8", printed by Atelier für Siebdruck, Lorenz Boegli.
Ed. 35/XX, signed and numbered certificate.

Aluminium-Skulptur mit 7-Farben-Siebdruck.
22,5 x 10 x 36 cm, gedruckt von Atelier für Siebdruck, Lorenz Boegli.
Auflage 35/XX, signiertes und nummeriertes Zertifikat.



FOR MORE INFORMATION ON
THE ORGAN REPLACEMENT PROJECT

The Great Organ Replacement
www.SaintThomasChurch.org/

urch Ser-

AN URGENT MESSAGE
ABOUT THE GREAT ORGAN

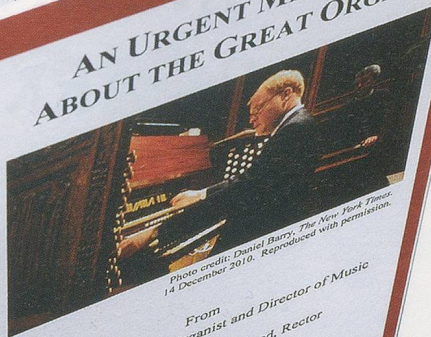


Photo credit: Daniel Barry, *The New York Times*,
14 December 2010. Reproduced with permission.

From
Dr. John Scott, LVO, Organist and Director of Music
and
The Reverend Andrew C. Mead, Rector

The "Great Organ is on the verge
of catastrophic failure" and
"could go silent at any moment."

SAINT THOMAS CHURCH FIFTH AVENUE
One West 53rd Street, New York, New York 10019
www.SaintThomasChurch.org

