

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2017)

Heft: 100-101: Expanded exchange

Artikel: Nairy Baghramian : occupational hazard = Berufsrisiko

Autor: Mac Giolla Léith, Caoimhín / Geyer, Bernhard

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-817202>

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: 15.01.2026

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

NAIRY BAGHRAMIAN



NAIRY BAGHRAMIAN, STAY OWNERS, 2016, installation view, S.M.A.K., Gent, 2016 / SITZENGBLIEBENE, Installationansicht, (ALL IMAGES COURTESY OF THE ARTIST, MARIAN GOODMAN GALLERY, NEW YORK, GALERIE BUCHHOLZ, COLOGNE, AND KURIMANZUTTO, MEXICO / PHOTO: TIMO OHLER)

CAOIMHÍN MAC GIOLLA LÉITH

Occupational Hazard

A few years ago, Nairy Baghramian was offered the chance to mount retrospectives of her work at SMAK, Ghent, and the Walker Art Center, Minneapolis—invitations she declined. Instead, the artist opted for an elaborate orchestration of brand new sculpture and photography, each example inspired by an earlier work or series. Contrary to convention, but in keeping with Baghramian's disruptive attitude toward received models of exhibition-making, the show surveyed the evolution of her art by indirection, via the rehearsal of an alternative history, or histories. Encompassing more than sixty individual pieces, all dated 2016, the result was an expansive presentation of roads not taken, ideas discarded, variations unrealized, and preparatory material ultimately superseded.¹⁾ Given that each new work was an indication of how a past work might easily have turned out otherwise, common assumptions about growth and development over the course of an art career were mischievously undermined.

The exhibition's title, "Déformation Professionnelle," reflects Baghramian's fondness for multilingual wordplay. A French phrase that resists easy trans-

CAOIMHÍN MAC GIOLLA LÉITH is a critic and curator; he teaches at University College Dublin, Ireland



NAIRY BAGHRAMIAN, *STAY DOWNERS (TRUANT)*, 2016,
polyurethane, $56 \frac{3}{4} \times 33 \frac{7}{8} \times 12 \frac{1}{4}$ ", installation view, S.M.A.K.,
Gent, 2016 / SITZENGEBLIEBENE (SCHWÄNZER), Polyurethan,
144 x 86 x 31 cm, Installationsansicht. (PHOTO: TIMO OHLER)

lation, it is a provocative choice for a Berlin-based artist born in Isfahan, Iran, especially for an exhibition that premiered in a Flemish city in Belgium and will be presented again this fall at the Walker (in a country whose historically vaunted accommodation of cultural difference has been sorely tested of late). As the title of a survey show, albeit an eccentrically conceived one, it also reverses any expectation of tracing the gradual development of a mature body of work—the most obviously implied other of *déformation professionnelle* is, after all, *formation personnelle*. A quick Internet search reveals a long-running thread discussing the ideal rendition of *déformation professionnelle* in English.²⁾ Initiated over ten years ago, this online debate remains inconclusive; its proliferating suggestions include “occupational hazard,” “professional bias,” “job conditioning,” and “vocational idiosyncrasy,” variously indicating a distortion of one’s view of the world due to one’s designated role within it. Baghramian’s teasing challenges to the process of translation—to the transfer of meaning from one context to another—are far from incidental to her work. On the contrary, this general tactic is one of its essential characteristics, the linguistic correlative of her plastic preoccupation with liminal spaces.

The latter is most evident in her sculpture’s frequently confounding negotiation of thresholds and passages, its obstructive effect on the translation of human bodies from one location to another. At SMAK, thwarted transits and uncontrollable incursions were contrastingly suggested by the pendant works JUPON SUSPENDU and JUPON RÉASSEMBLÉ, both modifications of JUPON DE CORPS (2015). While the former—a group of cast-wax mallets hung from the ceiling by metal hooks, evoking the cramped interior of a butcher’s shop—blocked a narrow doorway, the latter spread out across several galleries like an invasive spidery weed. Baghramian’s interest in borders, including national and institutional ones, was also signaled by the first work to greet visitors at SMAK: a third flag fluttering above the museum’s entrance, alongside those of Belgium and the institution itself, bearing an image of Baghramian’s WALKER.³⁾ Baghramian has often argued against both didactic art, on the one hand, and the adoption of social or political activity as a *substitute* for “art in pictorial or sculptural

form,” on the other.⁴⁾ Yet she has also scrupulously avoided the facile mapping of aesthetic form onto social context for which earlier avant-gardes can all too easily be chided in hindsight. Even so, it is tempting to view the signature stratagem just outlined, her sculptures’ proclivity for boundaries, as emblematic of so many regulatory interventions or blockages in the flow of people, resources, ideas, capital across the world’s borders, many of which are currently being refortified and increasingly policed after a sustained period of relative relaxation.

The Ghent exhibition was designed to uncoil centrifugally from an empty core. Physical access to the otherwise empty large gallery at the heart of the museum, the central showcase of many previous presentations, was barred by PEEPER. This newborn avatar of the earlier SPANNER (STRETCHER LOITERER) (2008) is, like its antecedent, an elongated sculpture made up of varying lengths of disparate materials—steel cable, lacquered aluminum, and concrete—stretched taut over forty-six feet from wall to wall, in an off-kilter line across the entrance to the room. Elsewhere among the galleries, strategically located (with calculated awkwardness) in prominent transitional spaces, stood five members of a family of sculptures in galvanized steel and polycarbonate. Their collective title, BIG VALVES, which simultaneously invokes the domains of anatomy and engineering, underscores the enduring significance to Baghramian’s work of the relationship between the organic and the machinic, *viscera* and *architectura*, the embodied individual and the constructed environment designed to envelop it. To the anthropomorphizing gaze, these sculptures also suggest a corps of diminutive, alien aircraft marshals with amorphous bodies, spindly metal arms, and transparent riot shields for hands, seemingly tasked with hugging corners and directing the circulation of viewers around the gallery spaces.

A second group of sculptures, the series “SITZEN-GEBLIEBENE” (STAY DOWNERS), also spread over several exhibition spaces. Generally bulbous in form, and mostly made of polyurethane foam in a range of candy colors, their comical demeanor is amplified by their infantilizing monikers: BABBLER, DRIPPER, SHILLY-SHALLY, FIDGETY PHILIP, GRUBBY URCHIN, CLASS CLOWN. These descendants of a more darkly

Nairy Baghramian, JUPON SUSPENDU, 2017, wax, steel, lacquered aluminum, installation view, Walker Art Center, Minneapolis, 2017 / Wachs, Stahl, lackiertes Aluminium, Installationsansicht. (PHOTO: GENE PITTMAN)



austere ensemble of gangly biomorphic sculptures, "KLASSENTREFFEN" (CLASS REUNION) (2008), share their ancestors' sense of barely maintained balance, exuding the air of precariousness and instability, of actual or potential displacement, common to many of Baghramian's works. The series of cast-aluminum sculptures called "MOORINGS" speaks again to questions of traffic and transport, of being tied to a location or free to move about at will. Three of these pseudo-industrial fixtures were hung high on each of the outside walls of the almost vacant central gallery, in one of several subtle mirrorings and inversions that punctuated the exhibition layout, while a floor-bound example sat in a nearby gallery.

This space was shared with two more sizable, although fragmentary, works, PORTRAIT (DER KOPF DES KONZEPTKÜNSTLERS RAUCHT, EINSTEHER (THE CONCEPT-ARTIST'S SMOKING HEAD, STAND-IN) and FLAT SPINE. Punning on the German expres-

sion *Mir raucht der Kopf*, which translates literally as "my head is smoking" but, more idiomatically, means something akin to "my brain is fried" or "spinning," PORTRAIT is a group of ten photographs, taken from various distances and perspectives, showing smoke billowing from the top of a twin chimney stack. The images come from the same photo shoot as their 2008 predecessor, a single image with the same title, minus the adjunct *Einstehher*, or "Stand-In." Corporeal rather than mental disintegration is evoked in FLAT SPINE, a fifteen-part orange-and-cream sculpture made of lacquered wood and resin, which looks something like an attempt to reassemble the disarticulated vertebrae of a monstrous cyborg. The photographs might be taken to offer a wry comment on the receding pipe dream of a radically dematerialized art via an image suggesting a cartoon-like physicalization of abstract mental turmoil. FLAT SPINE, on the other hand, which is a machinic mutation of the more organic FRENCH CURVE (2014), obliquely indicates Baghramian's debt to assorted theorizations of the body over the past century, from modernism's "body in fragments" through the posthuman or techno-human hybrids posited by various thinkers since the 1980s, not to mention the more devolved thingy speculations rife in recent years.

This idea of forceful damage on a larger-than-life-size scale is also reflected in various sculptures redolent of medical prostheses or remedial dentistry, including the multi-part works CHIN-UP (FIRST FITTING) and SCRUFF OF THE NECK (STOPGAP). While these works' equally oversize predecessors, such as RETAINER (2014), were already disconcerting, these latest, scaled-up mutations amplify further the conflicting associations of curative attention and sadistic torture that attend the disquieting sight of an array of needle-pointed devices in a dentist's office. At SMAK, the most physically commanding of these



NAIRY BAGHRAMIAN, BIG VALVE, 2016, zinked metal, painted polyurethane, polycarbonate, $65 \frac{3}{4} \times 54 \frac{1}{2} \times 13 \frac{3}{8}$ ", installation view, S.M.A.K., Gent, 2016 / GROSSES VENTIL, verzinktes Metall, bemaltes Polyurethan, Polycarbonat, $167 \times 138 \times 34$ cm,
Installationsansicht. (PHOTO: TIMO OHLER)



NAIRY BAGHRAMIAN, JUPON RÉASSEMBLÉ, 2016, epoxy resin, steel, wax, $39 \frac{3}{8} \times 363 \times 187 \frac{3}{4}$ ",
installation view, S.M.A.K., Gent, 2016 / Epoxidharz, Stahl, Wachs, 100 x 922 x 477 cm,
Installationsansicht. (PHOTO: TIMO OHLER)

pseudo-orthodontic sculptures was HEADGEAR. This Brobdingnagian brace, assembled from lengths of polished metals, fabric, rubber, and sundry synthetic materials, was prominently installed on a double-height wall that loomed above the museum's reception desk. Its menacing echo of a giant maw confirmed the suggestion in many of the other galleries that the entire exhibition be perceived as a corpus in both senses of the word: as a somehow definitive collection of artworks, however perversely constituted, as well as an aggregation of body parts, however loosely articulated, with a definite overall shape.

Of course, the very notion of "the definitive" is precisely what Baghramian opted to avoid by refus-

ing the offer of a conventional survey show in the first place (much as she has also confounded the model of the solo exhibition on various occasions in the past by generously incorporating the work of other artists). Her contributions to this summer's Skulptur Projekte Münster and documenta 14 are similar in temper. In Münster, she presented giant versions of her previously modest hybrids of drawing, sculpture, and painting, "BELIEBTE STELLEN" (PRIVILEGED POINTS, 2011-), one commandingly positioned—although seemingly not quite conclusively assembled—in the courtyard of the city's imposing Erbdrostenhof, and the other in disassembled pieces in the rear yard; for documenta's exhibition



NAIRY BAGHRAMIAN, *PRIVILEGED POINTS*, 2017, 2 parts, bronze, lacquer, zinked steel, rubber, front yard: approx. $78 \frac{3}{4} \times 275 \frac{1}{2} \times 197$, installation view, Skulptur Projekte Münster, 2017 / BEVORZUGTE STELLEN, 2 Teile, Bronze, Lack, verzinkter Stahl, Gummi, Vorplatz: ca. $200 \times 700 \times 500$ cm, Installationsansicht. (PHOTO: BENJAMIN WESTOBY)

in Athens, she installed DRAWING TABLE (HOMAGE TO JANE BOWLES) (2017), a sculpture that revisited a work made fifteen years before, IRON TABLE (HOMAGE TO JANE BOWLES) (2002), before traveling on to Kassel to install the earlier work there.

Tempting though it is to examine the relationship between the individual works in “Déformation Professionnelle” and their avowed antecedents for evidence of formal development, refinement, breaks, or even reversals, this ambition is hampered by the sheer variety of those relationships, some of which are quite oblique. For example, the substantial blocks of marble plaster titled PRIVILEGED POINTS (FELLOW) seem nothing like the thin hoops of metal, coated with resin and paint, to which they are ostensibly related—that is, until one notices the negative forms of those “BELIEBTE STELLEN” indented in their surfaces, suggesting, however impossibly, that these new works are the molds from which the earlier works were generated. Clearly, one of Baghramian’s prin-

pal concerns is to highlight an ongoing commitment to a ludic strain of institutional critique, in which the framing conditions of the artwork are often playfully perverted. This gambit of “surveying the survey,”⁵⁾ as the artist herself puts it, thus arguably offered more insight into her oeuvre than the mid-career retrospective originally requested.

1) To quote SMAK’s exhibition pamphlet: “Some [of the new] works incorporate rejected ideas and other working material. Other works show potential variations in form.” See <https://smak.be/en/exhibition/9114>.

2) See <https://forum.wordreference.com/threads/déformation-professionnelle.174172>.

3) This flag marks the third iteration in an ongoing series begun in 2008, which employs different acquired images of the same young man. The term walker refers to the kind of generically attractive male who can be acquired as company for an evening’s socializing. This photogenic cipher can also be classed among the proxies, placeholders, and “stand-ins”—a favorite term of the artist’s—that abound in Baghramian’s work.

4) Baghramian, quoted in Jörg Heiser, “Room to Live,” *Frieze* (May 2010), 109.

5) SMAK exhibition pamphlet.

CAOIMHÍN MAC GIOLLA LÉITH

Berufsrisiko

Nairy Baghramian erhielt vor einigen Jahren das Angebot, im Stedelijk Museum voor Actuele Kunst (SMAK), Gent, und im Walker Art Center, Minneapolis, eine Retrospektive ihrer Werke zu veranstalten. Sie lehnte ab und entschied sich stattdessen für eine orchestrierte Präsentation brandneuer Skulpturen und Photographien, wobei jedes Beispiel von einer früheren Arbeit oder Serie inspiriert ist. Ihre Schau, die der üblichen Praxis widerspricht, dafür aber voll und ganz Baghramians subversiver Einstellung zur konventionellen Ausstellungsmacherei entspricht, protokolliert die Entwicklung ihrer Kunst über Umwege und eine oder mehrere alternative Geschichten. Über 60 Exponate (alle 2016 entstanden) fügen sich zu einer ausgedehnten Tour durch nie beschrittene Wege, verworfene Ideen, nicht verwirklichte Varianten und übergangene Vorstudien.¹⁾ Jedes neue Werk bezeugt, dass ein älteres Werk auch ganz anders hätte ausfallen können – eine Strategie, die gängige Erwartungen, wie eine Künstlerlaufbahn sich zu entfalten und zu entwickeln habe, raffiniert unterläuft.

Der Ausstellungstitel «Déformation Professionnelle» spiegelt Baghramians Vorliebe für Wortspiele in mehreren Sprachen. Die Verwendung einer schwer übersetzbaren französischen Redewendung ist ein provokanter Akt für eine in Isfahan, Iran, ge-

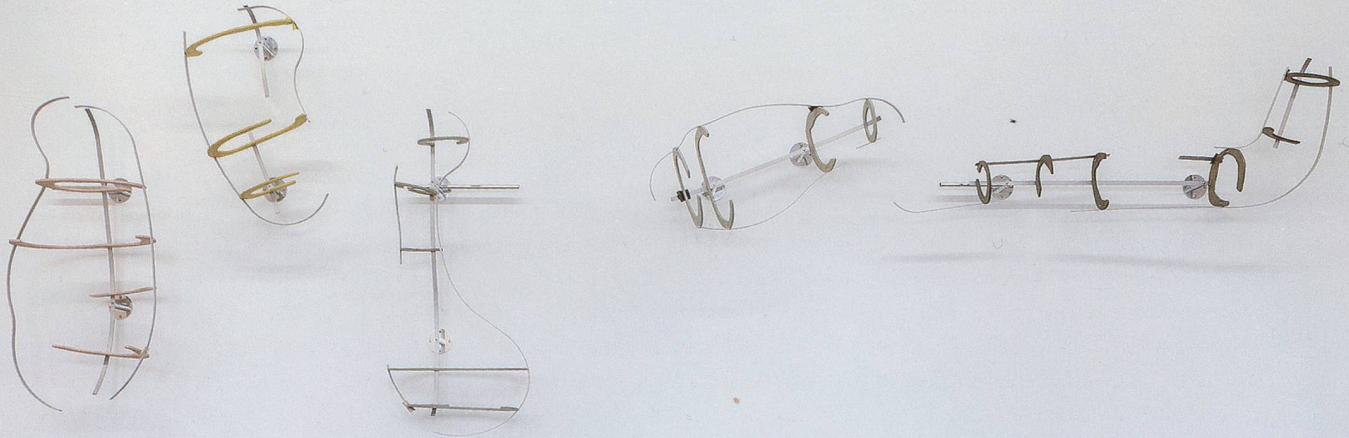
CAOIMHÍN MAC GIOLLA LÉITH ist Kritiker und Kurator. Er unterrichtet am University College Dublin, Irland.



NAIRY BAGHRAMIAN, *PRIVILEGED POINTS*, 2017, 2 parts, bronze, lacquer, zinked steel, rubber, back yard: approx. 59 x 236 1/4 x 157 1/2", installation view, Skulptur Projekte Münster, 2017 / BEVORZUGTE STELLEN, 2 Teile, Bronze, Lack, verzinkter Stahl, Gummi, Hinterhof: ca. 150 x 600 x 400 cm, Installationsansicht. (PHOTO: BENJAMIN WESTOBY)



NAIRY BAGHRAMIAN, FLAT SPINE, 2016, 15 parts, lackierter Holz, Resin, $29 \frac{1}{2} \times 637 \frac{1}{4} \times 228 \frac{1}{4}$ ", Installation view, S.M.A.K., Gent, 2016 /
FLACHES RÜCKGRAT, 15 Teile, lackiertes Holz, Kunsthars, $75 \times 1620 \times 580$ cm, Installationsansicht / on wall: PORTRAIT (THE CONCEPT-ARTIST'S
SMOKING HEAD, STAND-IN), 2016, c-print, framed, $42 \frac{1}{8} \times 56 \frac{1}{4} \times 2 \frac{1}{8}$ " / an der Wand: PORTRAIT (DER KOPF DES KONZEPTKÜNSTLERS
RAUCHT, EINSTEHER), C-Print, gerahmt, $107,5 \times 143 \times 5,5$ cm. (PHOTO: TIMO OHLER)



NAIRY BAGHRAMIAN, CHIN UP (FIRST FITTING), 2016, 5 parts, waxed wood, polished and lacquered aluminum, $176 \times 535 \frac{7}{16} \times 43 \frac{1}{4}$ ", installation view, S.M.A.K., Gent, 2016 / KOPF HOCH (ERSTE ANPROBE), 5 Teile, gewachstes Holz, poliertes und lackiertes Aluminium, $447 \times 1,360 \times 110$ cm, Installationsansicht. (PHOTO: TIMO OHLER)

borene und in Berlin lebende Künstlerin, speziell im Fall einer Ausstellung, die zuerst in einer flämischen Stadt Belgiens und später im Walker Art Center (in einem Land also, dessen stolze Tradition der kulturellen Toleranz in jüngerer Zeit aufs Schwerste geprüft wird) stattfinden soll. Als Titel einer – wenn auch exzentrisch konzipierten – Werkschau stellt die Wendung in Abrede, dass hier das schrittweise Heranreifen eines Œuvres dokumentiert werden soll. Das mitgemeinte Pendant zu *déformation professionnelle* wäre *formation personnelle*. Laut Wikipedia bezeichnet *déformation professionnelle* «die Neigung, eine

berufs- oder fachbedingte Methode oder Perspektive unbewusst über ihren Geltungsbereich hinaus auf andere Themen und Situationen anzuwenden, in denen sie zu eingeengter Sichtweise, Fehlurteilen oder sozial unangemessenem Verhalten führen kann».²⁾ Baghramians satirische Infragestellung des Prozesses der Übersetzung – der nahtlosen Bedeutungsübertragung von einem Kontext zum anderen – spielt keineswegs eine Nebenrolle in ihrer Arbeit. Ganz im Gegenteil liefert sie auf fundamentaler Ebene die sprachliche Entsprechung zur plastischen Auseinandersetzung mit Übergangsräumen.

Letzteres zeigt sich mit besonderer Prägnanz in der oft verwirrenden Postierung der Skulpturen an Schwellen und Gängen wie auch in dem Widerstand, den sie dem Transfer menschlicher Körper von einem Ort zum anderen entgegensetzen. Blockierte Zugänge und unvermeidliche Zutritte wurden im SMAK durch das Werkpaar JUPON SUSPENDU und JUPON RÉASSEMBLÉ visualisiert, beide Modifikationen von JUPON DE CORPS (2015). Die eine Komponente – eine Ansammlung von in Wachs gegossenen Schlägeln, an Haken von der Decke hängend wie Fleischerwerkzeug – versperrte einen engen Durchgang, während die andere wie ein rankenartiges Unkraut durch mehrere Ausstellungsräume wucherte. Schon das erste Werk, das die Ausstellungsbesucher begrüßte, signalisierte Baghramians Interesse an Grenzen (einschliesslich Landes- und Institutionsgrenzen): Neben der Flagge Belgiens und des Museums flatterte über dem Haupteingang eine dritte, die ein Abbild von Baghramians WALKER (Geher) trug.³⁾ Die Künstlerin bekräftigte wiederholt ihre Abneigung gegen didaktische Kunst einerseits und gegen die Verwendung politischer oder sozialer Aktivitäten als Ersatz von «Kunst in bildlicher oder plastischer Form» andererseits.⁴⁾ Zugleich vermeidet sie strikt die allzu willkürliche Projektion der ästhetischen Form auf den sozialen Kontext, wie man es rückblickend den Avantgarden früherer Zeiten vorwerfen könnte. Dessen ungeachtet fühlt man sich versucht, die erwähnte Schlüsselstrategie – das Spiel der Skulpturen mit dem Phänomen Grenze – als emblematisch für die Unzahl der regulatorischen Eingriffe aufzufassen, die den Fluss von Menschen, Ressourcen, Ideen und Kapitalwerten über alle globalen Grenzen hinweg steuern oder unterbinden sollen und die nach einer Ära relativer Laxheit gegenwärtig wieder strenger kontrolliert und überwacht werden.

Das Ausstellungskonzept für Gent sollte sich zentral aus einem leeren Kern entfalten. Der Zugang zum grossen Hauptsaal des Museums, dem Herzstück vieler Ausstellungen, wurde von PEEPER (Spanner) versperrt. Diese Plastik, wie ihr Vorläufer SPANNER (STRETCHER LOITERER) (Spanner [Dehner Penner], 2008) aus mehreren Materialien (Stahlseil, lackiertes Aluminium, Beton) unterschiedlicher Länge zusammengesetzt, streckte sich straff gespannt über

eine Entfernung von 14 Metern von einer Wand zur anderen und zog dabei eine auffällige Linie quer durch den Raumeingang. Strategisch (als kalkulierte Störfaktoren) über wichtige Durchgangszonen anderer Räume verteilt, standen fünf Mitglieder einer Skulpturenfamilie aus verzinktem Stahl und Polycarbonat. Ihr gemeinsamer Titel BIG VALVES (Große Ventile), der sowohl anatomische als auch technische Assoziationen hervorrief, unterstrich die anhaltende Bedeutung des Organischen und Mechanischen in Baghramians Schaffen – *viscera* und *architectura*, das verkörperte Individuum und die ihm auf den Leib geschnittene Umwelt. Dem anthropomorphisierenden Blick mussten die grazilen Skulpturen als Marshaller-Team für ausserirdische Raumschiffe erscheinen. Mit ihren formlosen Körpern, dünnen Metallarmen und durchsichtigen Schutzschilden waren sie augenscheinlich mit der Aufgabe betraut, die Ecken abzuriegeln und die Besucherströme durch die Ausstellungsräume zu dirigieren.

Eine zweite Skulpturengruppe, die Serie SITZEN-GEBLIEBENE, besetzte gleichfalls mehrere Museumshallen. Von allgemein bauchig gewölbter Form und grösstenteils aus Polyurethanschaum in einer Palette von Bonbon tönen gefertigt, wurde ihr grotesk anmutendes Äusseres noch zusätzlich durch kindische Titulierungen unterstrichen: BABBLER, DRIPPER, SHILLY-SHALLY, FIDGETY PHILIP, GRUBBY URCHIN, CLASS CLOWN. Diese Nachfahren der schlaksigen, biomorphen Skulpturen des ernsteren, kargerem Ensembles KLASSENTREFFEN (2008) erbten von ihren Vorfahren die aus dem Gleichgewicht zu fallen drohende Positur. Sie verströmten ein Gefühl der Unsicherheit und Instabilität, einer potenziellen oder realen Entfremdung, wie wir es von vielen anderen Werken Baghramians her kennen. Die Serie aus Gussaluminium-Plastiken mit dem Titel MOORINGS griff erneut Fragen des Verkehrs und Transports, der Ortsbindung und der Bewegungsfreiheit auf. Drei dieser pseudoindustriellen Armaturen hingen hoch über dem Boden an jeder Aussenwand der praktisch leeren Haupthalle, in einer von mehreren subtilen Spiegelungen und Umkehrungen, die sich im gesamten Ausstellungsbereich ereigneten. Die zugehörige Bodenskulptur war in einem nahe gelegenen Raum untergebracht.



NAIRY BAGHRAMIAN, HEADGEAR, 2016, polished stainless steel, polished aluminum, fabric, silicone, rubber, polyurethane foam, polycarbonate, approx. $275 \frac{1}{2} \times 196 \frac{7}{8} \times 59$ ", installation view, Walker Art Center, Minneapolis, 2017 / KOPFGESTELL, polierter rostfreier Stahl, poliertes Aluminium, Textil, Gummi, Polyurethanschaum, Polycarbonat, ca. $700 \times 500 \times 150$ cm.
(PHOTO: GENE PITTMAN)

Dieser Raum beherbergte zudem zwei grössere, wenn auch fragmentarische Werke: PORTRAIT (DER KOPF DES KONZEPTKÜNSTLERS RAUCHT, EINSTEHER) und FLAT SPINE (Flaches Rückgrat). Als Pointe auf die deutsche Redensart «Mir raucht der Kopf» versammelte PORTRAIT eine Suite von zehn Photographien, die aus verschiedenen Blickwinkeln und Distanzen Rauchschwaden aus zwei Fabrikschornsteinen festhielten. Die Bilder waren Teil einer Aufnahmeserie des Jahres 2008, der auch ihr Präzedenzfall angehörte, eine einzelne Photographie mit demselben Titel ohne den Zusatz «Einsteher». Nicht geistige, sondern körperliche Auflösung evozierte FLAT SPINE, eine 15-teilige, orange und cremefarbene Skulptur aus lackiertem Holz und Kunstharsz, die aussah wie der Versuch, die zerlegten Rückenwirbel eines monströsen Cyborg wieder zusammenzufügen.

Die Photographien von PORTRAIT konnten als trockener Kommentar auf den sich in Luft auflösenden Wunschtraum einer radikal entmaterialisierten Kunst gelesen werden, vermittels eines Bildes, das sich als karikaturhafte Dingwerdung einer abstrakten geistigen Turbulenz inszenierte. FLAT SPINE, eine mechanistische Mutation der mehr dem Organischen zugeneigten Skulptur FRENCH CURVE (Französische Kurve, 2014), machte deutlich, wie sehr Baghramian diversen, in den vergangenen 100 Jahren formulierten Theorien des Körpers verpflichtet ist – vom «zerstückelten Körper» der Moderne bis zu den posthumanen oder technohumanen Hybridwesen, die der Vorstellung zahlreicher Visionäre seit 1980 entsprangen, ganz zu schweigen von den stärker regressiven Spekulationen über die Natur des Dings jüngerer Jahre.

Die Idee der überlebensgrossen Darstellung von Spuren der Gewalt kennzeichnete eine Reihe von Skulpturen, die an Körper- oder Zahnprothesen erinnerten, darunter die mehrteiligen Werke CHIN-UP (FIRST FITTING) (Kopf hoch [Erste Anprobe]) und SCRUFF OF THE NECK (STOPGAP) (Genick [Lückenbüsser]). Schon ähnlich voluminöse Vorgänger wie RETAINER (Anker, 2014) hatten eine verstörende Wirkung ausgestrahlt. Die neuesten, noch grösser gezüchteten Varianten erhärteten den Eindruck, hier wären simultan kuratorische Akribie und sadistische Folter am Werk gewesen. Ähnliches verspürt der Betrachter nadelspitzer Instrumente in der Zahnarztpraxis. Die rein durch ihre physische Präsenz am stärksten beeindruckende pseudo-orthodontische Skulptur in der SMAK-Ausstellung war indessen HEADGEAR (Kopfbedeckung). Die gigantische Spange aus polierten Metallen, Textilien, Gummi und einer Mélange von Kunststoffen hing weithin

sichtbar an der hoch aufragenden Wand hinter dem Empfangsschalter des Museums. Ihr ominöses Echo eines Riesenschlunds bestätigte, was man bereits in den anderen Ausstellungsräumen geahnt hatte, nämlich dass die gesamte Ausstellung einen Korpus im doppelten Sinne des Worts ergab: einerseits eine definitive Sammlung von Kunstwerken, auf welch perversem Weg sie auch immer zustande gekommen sein mag, und andererseits eine Anhäufung von oft nur ansatzweise entwickelten Körperteilen, die sich dennoch zu einer erkennbaren Gesamtform fügen.

«Definitiv» war natürlich genau das Wort, das Baghramian vermeiden wollte, als sie die angebotene Retrospektive ablehnte (wie sie ja auch das Modell der Einzelausstellung mehrfach durch die Integra-

tion von Werken anderer Künstler ad absurdum geführt hat). Ihre Beiträge zu Skulptur Projekte Münster und zur documenta 14 im Sommer dieses Jahres waren ähnlich disponiert. In Münster zeigte sie monumentale Versionen älterer, bescheidener bemesener Kreuzungen aus Malerei, Zeichnung und Skulptur, die unter dem Titel BELIEBTE STELLEN (2011–) zusammengefasst sind. Eine besetzte stolz – wenn auch anscheinend nicht ganz fertig montiert – den Innenhof des prunkvollen Erbdrostenhofs, während eine andere zerlegt im Hinterhof lag. Für die documenta-Ausstellung in Athen wählte Baghramian die Skulptur DRAWING TABLE (HOMAGE TO JANE BOWLES) (Zeichentisch [Hommage an Jane Bowles], 2017), die auf dem 15 Jahre zuvor entstandenen Werk

NAIRY BAGHRAMIAN, PEEPER, 2016, tensioning devices, steel cable, lacquered aluminum, concrete, $15 \frac{3}{4} \times 551 \frac{1}{8} \times 11 \frac{7}{8}$,
installation view, S.M.A.K., Gent, 2016 / SPANNER, Spannvorrichtung, Stahlkabel, lackiertes Aluminium, Beton,
40 x 1,400 x 30 cm, Installationsansicht. (PHOTO: TIMO OHLER)



IRON TABLE (HOMAGE TO JANE BOWLES) (Eisentisch [Hommage an Jane Bowles], 2002) basierte, das sie unmittelbar danach in Kassel installierte.

Wie verlockend es auch sein mag, die Beziehung zwischen den Einzelstücken von «Déformation Professionnelle» mitsamt ihrer nachweisbaren Genealogie zu untersuchen, um Indizien für formale Entwicklungen, Verfeinerungen, Brüche oder sogar Rückgriffe aufzuspüren, wird dieses Verlangen von der unüberschaubaren Vielfalt der Beziehungen durchkreuzt, die zum Teil nur schwer nachvollziehbar sind. So scheinen die massiven Blöcke aus Marmorgips von PRIVILEGED POINTS (FELLOW) (Beliebte Stellen [Gegenstück]) wenig gemein zu haben mit den dünnen Metallreifen, beschichtet mit Farbe und Harz, die angeblich zu ihren Ahnen zählen sollen. Diese Einschätzung ändert sich jedoch schnell, wenn man bemerkt, dass die Formen von BELIEBTE STELLEN negativ in die Oberflächen von PRIVILEGED POINTS eingedrückt sind. Folglich könnte es sich bei Letzteren um Gussformen für die älteren Werke handeln, selbst wenn das rational schwer vorstellbar scheint. Offensichtlich ist es eines von

Baghramians Hauptanliegen, ihr kontinuierliches Engagement, einen feinsinnigen Ansatz von Institutskritik unter Beweis zu stellen, der die Rahmenbedingungen der Kunsträsentation spielerisch pervertiert. Dieses Kalkül der «Bestandesaufnahme der Bestandesaufnahme»,⁵⁾ wie die Künstlerin sich ausdrückt, eröffnet mit Sicherheit tiefere Einblicke in ihr Œuvre, als es die geplante rückwärtsgewandte Werkschau jemals hätte tun können.

(Übersetzung: Bernhard Geyer)

1) Die SMAK-Ausstellungsbrochure erläutert: «Manche [der neuen] Werke verarbeiten verworfene Ideen und andere Ausgangsmaterialien. Andere Werke führen potentielle Formvariationen vor.»

2) Vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Déformation_professionnelle.

3) Diese Flagge ist die dritte in einer laufenden, 2008 begonnenen Serie, die verschiedene Bilder desselben jungen Manns verwertet. Der Begriff «walker» bezieht sich auf einen zumeist attraktiven Mann, den man als Abendbegleitung mieten kann. Die photogene Chiffre zählt zu den Stellvertretern, Platzhaltern und «Einstehern» (ein Lieblingsausdruck der Künstlerin), die Baghramians Kunst bevölkern.

4) Nairy Baghramian zitiert nach Jörg Heiser, «Room to Live», in *Frieze*, Mai 2010, S. 109.

5) SMAK-Ausstellungsbrochure.



NAIRY BAGHRAMIAN, SCRUFF OF THE NECK (STOPGAP), 2016, cast and polished aluminum, polished aluminum rods, polished aluminum components, $86 \frac{5}{8} \times 110 \frac{1}{4} \times 42 \frac{1}{8}$ ", installation view, S.M.A.K., Gent, 2016 / GENICK (LÜCKENBÜSSER), gegossenes und poliertes Aluminium, polierte Aluminiumstäbe, polierte Aluminiumbestandteile, 220 x 280 x 107 cm, Installationsansicht. (PHOTO: TIMO OHLER)

NAIRY BAGHRAMIAN, DRAWING TABLE (HOMAGE TO JANE BOWLES), 2017, waxed wood, lacquered aluminum, rope, painted canvas, mouth-blown glass, polyurethane, marble plaster, steel, stainless steel, wax, $114\frac{1}{8} \times 240\frac{1}{8} \times 51\frac{1}{8}$ ", installation view, EMST—National Museum of Contemporary Art, Athens, documenta 14, 2017 / ZEICHENTISCH (HOMMAGE AN JANE BOWLES), gewachstes Holz, lackiertes Aluminium, Seil, bemalte Leinwand, mundgeblasenes Glas, Polyurethan, Marmorgips, Stahl, Marmorputz, Stahl, rostfreier Stahl, Wachs, $290 \times 610 \times 130$ cm. (PHOTO: MATHIAS VÖLZKE)

