

Jay Sanders reads John Knight = Jay Sanders liest John Knight

Autor(en): **Knight, John / Sanders, Jay / Opstelten, Bram**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **- (2009)**

Heft 86: **Collaborations John Baldessari, Carol Bove, Josiah McElheny, Philippe Parreno**

PDF erstellt am: **23.04.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-680598>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

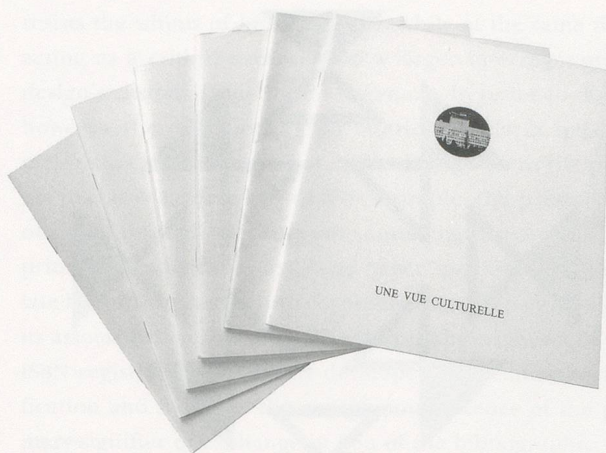
Jay Sanders *reads* John Knight

JS: I wanted to start with a general observation on your work, something that I find strongly differentiates it from most contemporary art practices. The objects which emerge as a result of your endeavors inevitably do so with a very keen sense of self-awareness. Meaning that they actively beg the question of their own existence and their status as objects—linked to whatever system brought them into being, or directed them to their present locale. More often, when an art practice conveys “critique” or self-consciousness of any sort, these attributes inadvertently double as traits which then bolster the object’s desirability, especially

when conveyed as a move forward within the narrative ups and downs of a medium (i.e. “the problems of painting,” photography, and so on), or to use your own words, when they assume “the role of a cultural custodian.” But any radicality typically stops well short of questioning the object’s integrity or too severely complicating its arrival into the exhibition site. In your work, the question of value, on the other hand, keeps moving all the way through and fully permeates your projects. (In fact, your best-known New York gallery show involved nothing for sale.) To quote a statement you made in a recent interview, your work enacts “a moment of resistance in the commodity exchange, when the receiver is given the task to figure out how, if at all, to commodify a product, which might define the terms of its own unique commodity status.”¹⁾ So as we’re focusing here on a discussion centered around your engagement with books, which is a sizeable aspect of your art practice, I would say that, for example, in the case of “Cold Cuts” (2008), your most recent institutional exhibition, the book stands as one in a series of key devices that you have carefully developed to activate alternative relationships and economies that can still importantly exhibit themselves in an art milieu. Your repertoire includes such devices as mirrors, exchanges/trades or gifts, logotypes and graphic iconography, miniaturized silhouettes and outlines, travel and tourism photography—forms which often immediately re-focus their perceivers to additional sites, elsewheres, which are intrinsic to the art activity too. “Cold Cuts,” in fact, employs a multitude of these strategies. You also make more conventional exhibition catalogues for the majority of your shows, and I’d like to ask you about these as well—but to start, maybe you could say a bit about *Cold Cuts* (2008) and how it found its form as a cookbook?



JAY SANDERS is a curator, writer, and gallery director at Greene Naftali, New York.



JK: Well, if one were to agree with your initial observations—which I would hope my object[s] encourage one to do—then its “status” as a cookbook is contingent upon its ability to provide a hybrid moment between the politics of sustenance (resistance) and the apparatus of repression. Or, more simply stated, what cookbook?

JS: Right. I could have just as easily asked how *Cold Cuts* found its form as a U.S. military history book, or—though one could almost forget—how it serves as an exhibition catalogue. This last classification points to the intensely considered choreography of hybrid moments that typifies your work. Here the forced collision of exotic food photography and recipes from countries around the world with quotes pertaining to U.S. foreign policy toward these countries and the code names for aggressive covert operations against them (with a glossary that conflates all the potentially unknown terms by basic alphabetization) creates a book whose own internal logic speaks to issues of geo- and bio-politics to an extreme degree without you as an author saying a word. Through juxtapositions and, basically, book design, *Cold Cuts* holds itself together while undercutting the integrity of the genre conventions of less polyvalent publishing endeavors. I’m curious, as this book finds its way into the homes of those interested in your work, do you see it specifically functioning in a domestic setting? To any other artist, this would seem an odd question, but thinking of your infamous “Journals” project (1977–) in which you ordered specific magazine subscriptions to people’s residences, I wonder how you imagine the possibilities for the

work’s continued reception, in terms of the overall design, content, and the book itself as a model for an art/design undertaking.

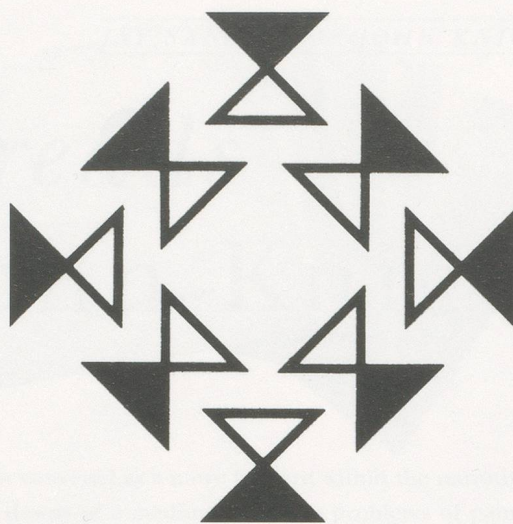
JK: Interestingly enough, your inclination to open up the conversation with a bias toward one subject is curiously consistent with a number of other early respondents to this project—which makes me think that it might not, in fact, be just as easy to enter *Cold Cuts* via the subject-form of the military industrial complex, opting instead to repress the work’s more violent tendencies. I also remain encouraged by the near dismissive role you assign to the book’s function in terms of an exhibition catalogue, as it was crucial for me that its function as a conventional document be tentative enough to allow the possibility for an inversion of the established registers of primary and secondary text, hence treating the “exhibition problem” as propaganda and the document as the primary site of reception. Through hybridism and inversion there may also be the possibility to create a space that links the private and intimate act of reading to acts of public perception without concern for a particular social typology—as the “Journals” were not concerned with the specificity of place, but rather with the order of reception. By the way, what is art/design?

JS: What I mean to say is that your work has consistently enacted a deep interrogation of the effects and perceived autonomy of “design” while doing so within the framework and auspices of the art world. This territory of “art and design” has been much discussed in the last decade as artists purportedly “blur” the boundaries between art and architectural, graphic, and product design. But your work has a particularly prophetic capability. For decades it has radically reconfigured site specificity, the readymade, and institutional critique, turning these operations on their weary heads. And as your projects borrow from advertising and product design strategies, they in turn articulate the destructive capacity of these industries. As we’ve talked about “Cold Cuts,” other major projects, beginning in the late eighties, such as “Federal Style” (1989) in which small copper relief maps of Native American reservations were affixed to a large wall sign reading FEDERAL STYLE, as well as “Bienvenido” (1990), “De Campagne” (1994), and “World-debt” (1994) come to mind as they too extend far beyond a critique specific to art-world conditions, moving on toward multinational politics and issues around indigenous populations. Not to ask you to sum up your work in any way, which I wouldn’t dare, but can you say a bit about your

tactics of exposing the dominating effects of design and its instrumentation of power?

JK: Well, at this point in time any notion of a separate space of culture production operating as the dialectical other to the all-encompassing site of propaganda appears to be nothing more than a self-perpetuating myth—a myth driven by the ideological language of design. Furthermore, I would suggest that there are no longer any boundaries to “blur,” as those activities within and beyond the world of art are merely the actions of alienated individuals scurrying about in a desperate search for the remains of untapped market opportunities. If these assessments are at all accurate, and individual and collective practice has been hijacked, then any interrogation of the dominating effects of design would have to come directly from within the instrumentation of power itself. Thus, the conscious hybridization of subjects or constellations of dominant subjects just might be one way to open up the possibility for the likeness of a counter-spectacle as a tactic of recuperation—exaggerated and hyper-designed sites of agitation that attempt to insist on the utility rather than the autonomy of work. All of which, as you point out, is understood within the framework and auspices of the art world—or, as suggested by Benjamin [Buchloh], exhibition design turned into a form of “pandemic spectacle.”

JS: As your projects are so situationally derived, their afterlife ensues primarily through the publications that accompany your exhibitions. Here I see a very substantial aspect of your art practice: the production of an ongoing series—I count at least nine—of exhibition catalogues for your museum and gallery shows beginning in the mid-eighties. They are in many ways conspicuously all the same. Nine-by-eight inch, staple bound, with white covers bearing the title of whatever project they encapsulate and typically featuring a die-cut hole as their cover design which reveals an image beneath. The inside covers are printed with a repeating logo pattern, which also refers specifically to the hosting institution or to another aspect of the project. The internal structure, too, is consistent. The font used is Times Roman or more recently Bembo, and the content is organized into a title page, a list of acknowledgments often in reverse alphabetical order (Z-A), an introductory text, and one or more critical essays on your work accompanying reproductions of both past and current projects. At the end is a very short biography listing only the year or city of your birth (1945, Los Angeles or Hollywood) and where you



are currently residing. Then, conspicuously, you never list your exhibition history, but instead offer a “Selected Bibliography” of articles and essays about your work. Seeing any one of these catalogues on its own, the design is innocuous enough that all these particularities recede beneath the informative capability of the catalogue, but after twenty plus years, this consistency is quite striking. Anyone even remotely familiar with your working methods can assume that this repetition of uniformity is anything but arbitrary. So here I would ask about the nature of your design decisions as they spin out into this series of books. Unlike *Cold Cuts*, these catalogues do look and act like art exhibition catalogues, but I feel like there is also more at work here.

JK: Ah, you have nine; unfortunately a couple of others are virtually impossible to find. In any event, this is an open-ended “series” initiated around a multitude of concerns having to do with the terms of praxis, or more precisely, the linkage between theory and production—which means leaving no stone left unturned, so to speak. In this instance, the geography of a document within and for a project works in situ—wherein, more often than not, little residual evidence remains at the end of the day. Under these conditions, instead of producing documents relegated to the conventional terms of reification, each subsequent edition assumes the role of an archival fragment—work after work—designed in essence, in a manner that

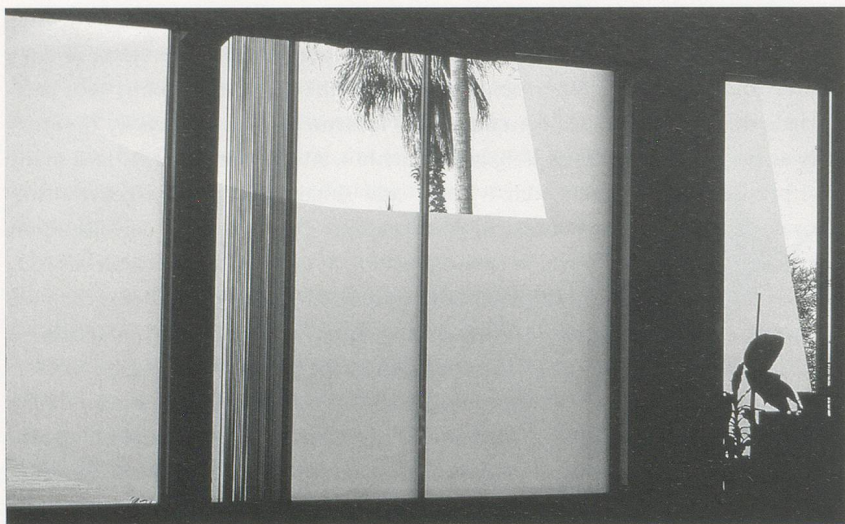
resists the whims of imposed taste, while at the same time acting as a critical extension to a larger interrogation of design's custodial role in the hegemon. In order to do so, however, the document's own interior standards need to maintain a similar degree of discursive agency as the project that it is a document of. For example, the presumptuous gaze through an oculus to something prosaic. Or, the printed form of traditional "end paper" patterns that translate bucolic narratives into corporate branding—with all of its associative implications. The purposeful negation of the ISBN registration, originally developed to facilitate identification and sales, yes the conspicuous absence of the primary signifier of exchange in lieu of the bibliographic. All of which is contained within the most generic of formats, one sequel after another.

JS: I appreciate your thorough response here. In many ways, the primary delivery device for many of us following your work is these catalogues—so their importance, I would say, can't be overstated. It's a very subtle but potent balance, to occupy the site of recapitulation and theorization of your own work—episodically cataloguing your context-specific projects, while simultaneously taking on the catalogue site as an ongoing moment for reconfiguration. With its own format already in place, it transforms into a serial work of its own, though it's careful not to announce itself

as such, nor are the books at all widely distributed. And instead of bolstering the status of the art objects as they live on, disconnected from their initial currents, your catalogues contain highly informed critical essays by theorists such as Benjamin Buchloh, Alexander Alberro, and many others which "read" and situate your new projects within the context of your ongoing practice. I am curious about how you view these writers as collaborators in that respect. And also another question, do you see precedents for your catalogue work in any other conceptual art practices? I wondered if, for example, the museum catalogues of Marcel Broodthaers would be apropos? Or Daniel Buren's 1986 catalogue from the forty-second Venice Biennial which also shares some formal characteristics with your book design?

JK: In fact, the books' less-than-ubiquitous availability is most certainly a direct result of not being represented by the ISBN network. Beyond that, I would not consider work on my work to be collaborative, but rather parts of a discursive constellation of shared interests conjoining—or, to put it into political perspective, the meeting of fellow travelers, including Anne Rorimer, Birgit Pelzer, and Fred Leen. Now, if we can agree to recuse ourselves from such institutional drivel as conceptual art, I would begin by saying that I've never had any real affinity with either the exhibition catalogue or the craft-centric "artist's book." On the other





hand, I can think of a number of historical instances that had an impact on my thinking, such as the extraordinary book projects of Stanley Brouwn, nearly all produced by Walther König—in particular, *This Way Brouwn* (1960–64). And by extension, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design publications of Kasper König, and thereafter Benjamin Buchloh. Altogether, there were a number of memorable projects such as *Raw Notes* (Claes Oldenburg, 1973), *Handbook in Motion* (Simone Forti, 1974), and Benjamin's terrific collaboration with Michael [Asher]. Claes' *Store Days* (1967) also had a great impact. Most important were Ed's [Ruscha] seminal book works. On a completely different tack were the modest publications being produced by small project-run venues throughout Europe and, to a lesser extent, North and South America in the late sixties and early seventies. And, in peripheral ways, projects like Daniel's "Function of the Museum" and Marcel's "Industrial Poems."

JS: Looking to your most recent show, last year's "Works in Situ, A *Work in Situ*" at Galerie Rüdiger Schöttle, Munich, in a strange way we finally get a resumé of sorts. But instead of finding your exhibition history in a printed form, it here becomes the exhibition itself, inasmuch as the show is of signage—the designed title motifs from your past exhibitions, from the seventies to the present, affixed to the walls. The accompanying catalogue presents installation photos of these vinyl letterings as installed in the gallery, and written contributions by a good many of the past presenters of your work from galleries and museums

worldwide, recounting their experiences and impressions. This compendium of nearly forty years' work, as it's been torqued into a new "work in situ," appears both voluminous—as each moniker is an emblem of a densely conceived site-specific interrogation—and quite vacant, as it's clear how little is actually there. This range is even apparent in the texts. In one peculiar remembrance, "Quiet Quality," the gallerist Richard Kuhlenschmidt admits not being able to recall what the show was. The whole project seems to deeply problematize any categorical clarities between promotion, artwork, and artistic career. Were you considering these

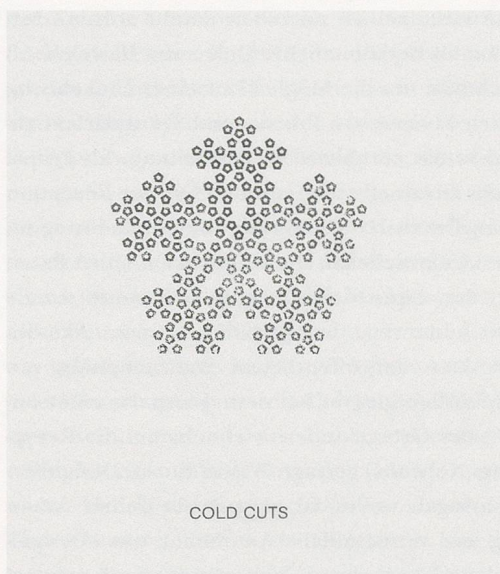
fault lines in "retrospect" as you staged this particularly evacuated one as a gallery exhibition?

JK: Yes, this project has to do with the "retrospective" problem in general and with being subjected to the conditions of site specificity in particular, a subject that has long been of interest to me. What prompted me to take it up at this time, however, was an invitation to consider a project for the gallery's fortieth anniversary. It goes without saying that the function of the retrospective exhibition has been to lend historical legitimation to the remains of autonomous studio production, namely, the plethora of dislocated rusty artifacts that can be found scattered about the institutional frame in preparation for the specter of the marketplace. What is not evident is the value that such an anachronistic exhibition model can contribute to works in situ—and, if anything, what form it might assume. This does not exactly take us to your question of what is being problematized, but rather what form of an "exhibition problem" is being proposed. To this response, then, I would answer one that is attempting to conflate the many discursive subjects—including the document—that informed the specific character of a collected body of earlier projects, in a similar manner that would inform the specific character of what otherwise would be referred to as the "retrospective" moment—that is itself a new work in situ. Or, put in discursive terms: *ex-situ*.

1) "Who's Afraid of JK? An Interview with John Knight by Benjamin H.D. Buchloh and Isabelle Graw," *Texte zur Kunst*, no. 59 (September 2005).

Jay Sanders *liest* John Knight

JS: Ich möchte mit einer generellen Beobachtung beginnen – etwas, wodurch sich dein Werk meiner Meinung nach stark vom Grossteil der heutigen Kunstpraxis unterscheidet. Die Objekte, die als Ergebnis deiner Bemühungen entstehen, tun dies zwangsläufig mit einem hohen Mass an Reflexivität. Das heisst, sie werfen gezielt die Frage nach ihrer Existenz und ihrem Objektstatus auf, und zwar in Zusammenhang mit dem jeweiligen System, das sie hervorgerufen oder an ihren gegenwärtigen Ort geführt hat. In den meisten Fällen, wenn eine Kunst in irgendeiner Form «Kritik» oder Reflexivität vermittelt, ist es eher so, dass diese Eigenschaften ungewollt zu Merkmalen werden, die



JAY SANDERS ist Kurator und Autor und leitet die Galerie Greene Naftali in New York.

das Objekt begehrter machen, insbesondere dann, wenn sie als ein Schritt nach vorne in der wechselvollen Geschichte einer Ausdrucksform (etwa der «Probleme der Malerei» oder der Photographie) dargestellt werden – wenn sie, wie du es selbst ausdrückst, «die Rolle eines Kulturschützers übernehmen». Typischerweise aber geht keine Radikalität auch nur annähernd so weit, die Integrität des Objektes in Frage zu stellen oder dessen Eintritt in den Ausstellungsrahmen allzu sehr zu verkomplizieren. In deiner Arbeit dagegen wird die Frage des Wertes immer wieder bis zum Ende durchgezogen und deine Projekte sind von ihr völlig durchdrungen. (Bei deiner bekanntesten Ausstellung in einer Privatgalerie in New York gab es tatsächlich nichts Verkäufliches.) Dein Werk inszeniert, um eine Aussage zu zitieren, die du vor einigen Jahren in einem Interview gemacht hast: «Für mich ist es eher ein Moment des Widerstands innerhalb des Warenaustauschs – wenn dem Empfänger die Aufgabe übertragen wird, selbst herauszufinden, falls dies überhaupt möglich ist, wie ein Produkt, das die Bedingungen seines eigenen einzigartigen Warencharakters selbst bestimmt, zur Ware wird.»¹⁾ Wenn wir also als Schwerpunkt unseres Gesprächs auf deine Auseinandersetzung mit Büchern zu sprechen kommen, die in deiner künstlerischen Praxis eine wichtige Rolle spielt, so würde ich sagen, dass im Fall von «Cold Cuts» (2008), deiner jüngsten institutionellen Ausstellung, das Buch eines der entscheidenden Mittel ist, die du sorgfältig aufgebaut hast mit dem Ziel, andere noch in einem Kunstrahmen ausstellbare Beziehungen und Ökonomien in Gang zu setzen. Zu deinem Repertoire gehören Hilfsmittel wie Spiegel, Tausch-, Handels- oder Geschenkvorgänge, Firmenlogos und graphische Motive, verkleinerte Schattenrisse und Konturzeichnungen, Reise- und Tourismusphotographie: Motive, die den Betrachter in vielen Fällen anregen, sich



unmittelbar auf weitere Orte, auf ein Anderswo, zu besinnen, was ebenso ein wesentliches Element des künstlerischen Tuns ist. Bei «Cold Cuts» kommt tatsächlich eine Vielzahl solcher Strategien zum Tragen. Zudem machst du für die meisten deiner Ausstellungen eher herkömmliche Ausstellungskataloge, nach denen ich dich ebenfalls fragen möchte. Aber vielleicht kannst du zunächst einmal etwas über dein Buch *Cold Cuts* (2008) sagen und darüber, wie es die Form eines Kochbuches erhielt?

JK: Nun, wenn man deinen Eingangsbeobachtungen zustimmen würde – wozu meine Objekt[e], wie ich hoffe, anregen –, so hängt dessen «Kochbuchcharakter» davon ab, ob es einen hybriden Moment zwischen der Politik der Ernährung (Widerstand) und dem Unterdrückungsapparat zu bieten vermag. Oder einfacher gesagt: was für ein Kochbuch?

JS: Genau. Ich hätte genauso gut fragen können, wie *Cold Cuts* die Form eines Buches zur amerikanischen Militärgeschichte erhalten hat oder wie es – man könnte es fast vergessen – als Ausstellungskatalog fungiert. Letztere Einordnung verweist auf die sorgfältig durchdachte Orchestrierung von hybriden Momenten, die dein Werk kennzeichnet. In diesem Fall entsteht durch die erzwungene Konfrontation von Bildern exotischer Speisen und Rezepte aus aller Herren Länder mit Zitaten, die sich auf die Außenpolitik der USA gegenüber diesen Ländern und auf die Kodennamen für aggressive verdeckte Operationen gegen sie beziehen (samt eines Glossars, das durch grundlegende Alphabetisierung alle möglichen Unbekannten auf einen Haufen wirft), ein Buch, dessen innere Logik in höchstem Masse zu Fragen der Geo- und Biopolitik Stellung nimmt, ohne dass du als Autor auch nur ein Wort sagst. Durch Ge-

genüberstellungen und schlicht und einfach durch Mittel der Buchgestaltung wird *Cold Cuts* zusammengehalten, während gleichzeitig die Integrität der genrespezifischen Konventionen weniger polyvalenter Publikationsprojekte untergraben wird. Mich interessiert, ob dir vorschwebt, dass das Buch, da es nun seinen Weg in die Wohnungen derer findet, die sich für dein Werk interessieren, gerade im privathäuslichen Zusammenhang funktionieren soll. Bei jedem anderen Künstler würde diese Frage sonderbar anmuten, aber wenn wir uns auf dein berühmt-berüchtigtes «Zeitschriften»-Projekt (1977–) besinnen, im Rahmen dessen du Leute auf bestimmte frei Haus gelieferte Zeitschriften abonniertest, frage ich mich, wie du die Möglichkeiten einer fortgesetzten Rezeption deiner Arbeit unter dem Gesichtspunkt der Gesamtgestaltung, des Inhalts und des Buches selbst als Modell für ein Kunst-/Design-Projekt siehst.

JK: Interessanterweise stimmt deine Neigung, das Gespräch gleich mit der Bevorzugung eines Themas unter vielen zu eröffnen, mit einer Reihe anderer früher Reaktionen auf dieses Projekt überein, was mich glauben macht, dass ein Zugang zu *Cold Cuts* über das inhaltliche Moment des militärisch-industriellen Komplexes tatsächlich vielleicht nicht naheliegt und man es stattdessen vorzieht, die aggressiveren Tendenzen des Werks zu verdrängen. Ich fühle mich gleichzeitig bestärkt durch die Art, wie du die Funktion des Buches als Ausstellungskatalog geradezu abschätzig beurteilst, weil es mir eben darauf ankam, dass seine Funktion als herkömmliches Dokument hinreichend unverbindlich war, um die Möglichkeit einer Umkehrung der etablierten Ebenen von Primär- und Sekundärtext zuzulassen und so das «Problem der Ausstellung» als Propaganda und das Dokument als zentralen Ort der Rezeption zu behandeln. Durch Hybridisierung und Umkehrung ergibt sich obendrein vielleicht die Möglichkeit, einen Raum zu schaffen, der, ohne sich um eine bestimmte soziale Typologie zu kümmern, den privaten, intimen Akt des Lesens mit Akten der öffentlichen Wahrnehmung verknüpft – schliesslich ging es bei den «Journals» nicht um die Spezifität des Ortes, sondern vielmehr um die Rezeptionsordnung. Nebenbei gefragt: Was ist Kunst/Design?

JS: Was ich sagen wollte, ist, dass du in deiner Arbeit die Wirkung und vermeintliche Autonomie von «Design» grundlegend und konsequent hinterfragst, und zwar im Rahmen und unter den Vorzeichen des Kunstbetriebs. Über diesen Bereich von «Kunst und Design» ist während der letzten zehn Jahre, da Künstler angeblich die Grenzen

zwischen Kunst- und Architektur-, Graphik- und Produktdesign «verwischen», viel diskutiert worden. Dein Werk war in dieser Hinsicht aber schon immer besonders prophetisch. Seit Jahrzehnten unterwirft es die Situations- oder Ortbezogenheit, das Readymade und die institutionelle Kritik einer radikalen Rekonfiguration und stellt diese Verfahren auf ihre ermatteten Köpfe. Und im gleichen Moment, da deine Projekte Anleihen bei der Werbung und bei Strategien des Produktdesigns machen, bringen sie ihrerseits die destruktive Fähigkeit dieser Wirtschaftszweige zum Ausdruck. Während wir über «Cold Cuts» gesprochen haben, kommen mir weitere wichtige Projekte aus der Zeit seit den späten 80er-Jahren in den Sinn, wie etwa «Federal Style» (1989), eine grosse Wandaufschrift bestehend aus den Worten FEDERAL STYLE, verbunden mit kleinen, in Kupfer ausgeführten Reliefkarten von Indianerreservaten in Amerika, sowie «Bienvenido» (1990), «De Campagne» (1994) und «Worldebt» (1994), die, ebenso weit über eine Kritik an den Bedingungen des Kunstbetriebs im engeren Sinn hinausgehend, Fragen der multinationalen Politik und der Ureinwohnerproblematik angehen. Ich würde es nicht wagen, dich zu bitten, dein Werk irgendwie zusammenzufassen, aber vielleicht kannst du etwas sagen über deine Taktik, den dominierenden Einfluss des Designs und dessen Instrumentierung von Macht blosszustellen.

JK: Nun, jede Vorstellung von einem getrennten Bereich der Kulturproduktion, der als dialektisches Anderes zum flächendeckenden Propagandaschauplatz funktioniert, erscheint heute allenfalls als ein sich selbst erhaltender Mythos, angetrieben von der ideologischen Sprache des Designs. Zudem würde ich behaupten, dass es keine Grenzen mehr zu «verwischen» gibt, da derlei Unternehmen inner- wie ausserhalb des Kunstbetriebs lediglich das Werk von entfremdeten Individuen auf verzweifelter Suche nach einem letzten Rest ungenutzter Marktchancen sind. Wenn diese Einschätzung überhaupt zutrifft und die individuelle wie kollektive Praxis längst vereinnahmt ist, dann müsste jede Hinterfragung der dominierenden Wirkung des Designs unmittelbar aus der Instrumentierung von Macht selbst herauskommen. Demnach könnte gerade die bewusste Hybridisierung von Themen oder dominierenden Themenkonstellationen ein Mittel sein, um die Möglichkeit der Ähnlichkeit eines Gegenspektakels zu eröffnen als eine Taktik der Rückgewinnung: übersteigerte, im Sinne eines Hyper-Designs gestaltete Schauplätze der Agitation, die statt auf der Autonomie des Werkes auf dessen Nütz-



lichkeit zu pochen versuchen. Das alles wohl gemerkt, wie du bereits sagtest, im Rahmen und unter den Vorzeichen des Kunstbetriebs – oder Ausstellungsdesigns, das, wie Benjamin [Buchloh] suggeriert, zu einer Art von «pandemischem Spektakel» geworden ist.

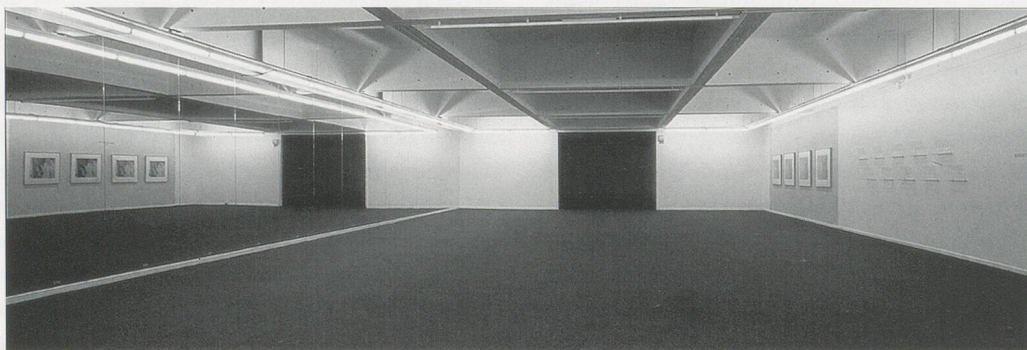
JS: Da deine Projekte sich immer in hohem Masse vom Situationsbezug herleiten, ergibt sich ihr Nachleben hauptsächlich durch die Publikationen, die deine Ausstellungen begleiten. In diesem Zusammenhang erscheint mir die Mitte der 80er-Jahre begonnene Reihe von Katalogen zu deinen Museums- und Galerieausstellungen – ich zähle bisher mindestens neun – ein wesentliches Element deiner künstlerischen Praxis. Sie sind in vielerlei Hinsicht alle auffallend ähnlich. Sie messen alle ca. 23 x 20 cm, haben eine Heftklammerbindung und einen weissen Umschlag mit dem Titel des jeweiligen Projektes darauf und als Coverdesign typischerweise eine ausgestanzte Öffnung im Umschlag, die den Blick auf eine Abbildung dahinter freigibt. Die Umschlaginnenseiten sind mit einem sich wiederholenden Logomuster bedruckt, das sich ebenfalls ausdrücklich auf die gastgebende Institution oder einen anderen Aspekt des Projektes bezieht. Und auch der innere Aufbau ist einheitlich. Die verwendete Schriftart ist Times Roman oder neuerdings Bembo, und das inhaltliche Material verteilt sich auf eine Titelseite, eine Danksagung mit vielfach in umgekehrter alphabetischer Ordnung (Z–A) aufgeführten Namen, eine Einleitung und einen oder mehrere kritische Beiträge zu deinem Werk, die Abbildungen von älteren wie neuesten Projekten begleiten. Zum Schluss gibt es ganz knappe biographische Angaben, die sich auf dein Geburtsjahr oder deine Geburtsstadt (1945, Los Angeles oder Hollywood) sowie deinen gegenwärtigen

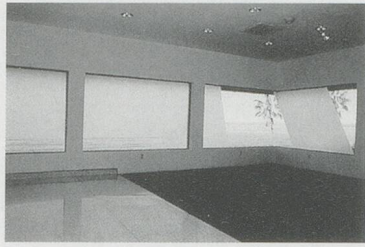
Wohnort beschränken. Dann fällt auf, dass du nie deine Ausstellungen der Vergangenheit aufführst, sondern vielmehr eine «Literaturauswahl» mit Artikeln und Beiträgen zu deinem Werk anbietest. Das Design der Kataloge ist hinlänglich unverfänglich, sodass diese Besonderheiten alle hinter dem informativen Gehalt zurücktreten, aber nach mehr als zwanzig Jahren ist die Einheitlichkeit tatsächlich recht frappant. Wer auch nur entfernt mit deinen Arbeitsmethoden vertraut ist, darf annehmen, dass diese Wiederholung des Gleichförmigen alles andere als willkürlich ist. An diesem Punkt möchte ich daher nach der Natur deiner Designentscheidungen fragen, wie sie in dieser Folge von Büchern zum Tragen kommen. Im Unterschied zu *Cold Cuts* kommen diese Kataloge tatsächlich wie Kunstausstellungskataloge daher und funktionieren auch als solche, ich habe aber das Gefühl, dass noch andere Dinge mitspielen.

JK: Ah, du zählst neun; leider sind einige andere so gut wie unauffindbar. Wie auch immer, es ist eine «Reihe» ohne vorgegebenes Ende, an deren Anfang alle möglichen Überlegungen standen, die mit den Bedingungen der Praxis, oder genauer: der Verbindung zwischen Theorie und Produktion zu tun hatten – das heisst, es wurde sozusagen kein Aspekt ausgelassen. In diesem Fall funktioniert das Dokument, das sich auf ein Projekt bezieht und Teil desselben ist, an Ort und Stelle – wo am Schluss meist kaum ein Zeugnis zurückbleibt. Statt also Dokumente zu produzieren, die den herkömmlichen Bedingungen der Verdinglichung anheimgegeben werden, übernimmt jede neue Ausgabe der Reihe die Rolle eines archivarischen Fragmentes – ein Werk nach dem Werk –, dessen Gestaltung den Launen des aufkotroyierten Geschmacks widersteht und das gleichzeitig als kritische Fortsetzung einer übergreifenden Infragestellung der Hüterrolle des Designs im Hegemon funktioniert. Zu diesem Zweck ist es allerdings erforder-

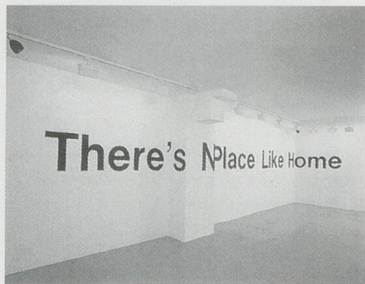
lich, dass die inneren Massstäbe des Dokumentes ein ähnliches Niveau der diskursiven Instanz wahren wie das Projekt, das es dokumentiert. Zum Beispiel der anmassende Blick durch ein Sichtfenster auf etwas Prosaisches. Oder die gedruckte Form der traditionellen Vorsatzpapiermusterung, die pastorale Motive in ein «corporate branding» nach privatwirtschaftlichem Vorbild umsetzt – mit allem, was sich assoziativ damit verbindet. Die gezielte Negierung der ISBN-Registrierung, die ursprünglich entwickelt worden war, um die Identifizierung von Büchern zu erleichtern und deren Verkauf zu fördern, ja das auffallende Fehlen des primären Signifikanten des Tausches anstelle des Bibliographischen. All das enthalten in einem denkbar allgemeintypischen Format, ein Folgeband nach dem anderen.

JS: Ich weiss deine ausführliche Antwort zu diesem Punkt zu schätzen. Für viele von uns, die wir dein Werk verfolgen, sind die Kataloge in vielerlei Hinsicht das primäre Vermittlungsmittel, und ihre Bedeutung kann deshalb, wie ich finde, gar nicht überbewertet werden. Es ist ein sehr heikler Balanceakt, wiewohl einer mit grossem Wirkungspotenzial, den Ort des Rekapitulierens und Theoretisierens über deine eigene Arbeit zu besetzen, das heisst deine kontextgebundenen Projekte von Zeit zu Zeit zu katalogisieren und dabei auch gleichzeitig den Ort des Kataloges als einen fortlaufenden Moment der Rekonfiguration mit einzubeziehen. Da das Format bereits vorgegeben ist, verwandelt sich die Katalogreihe in eine serielle Arbeit für sich, auch wenn sie sich davor hütet, sich selbst als solche zu erkennen zu geben. Ausserdem werden die Bände ja nicht gerade in grossem Umfang vertrieben. Und statt die Stellung der Kunstobjekte zu stärken, die nunmehr von ihren ursprünglichen Wirkströmen abgetrennt fortleben, enthalten deine Kataloge höchst informative kritische Beiträge von Theoretikern wie Benjamin Buchloh, Alexander Alberro und





John Knight, *Bienvenido*, 1990, detail. Paint on glass, 28 x 240 ft. Courtesy Museum of Contemporary Art, San Diego, La Jolla.



John Knight, *There's No Place Like Home*, 1990, detail. Wall text, 30 ft. Courtesy Galerie Roger Pailhas, Paris.

zahlreichen anderen, die deine neuen Projekte bereits im Kontext deiner laufenden Praxis «lesen» und sie darin ansiedeln. Mich interessiert, wie du diese Autoren unter diesem Gesichtspunkt als Mitwirkende betrachtest. Und eine andere Frage wäre noch, ob du generell in der bisherigen konzeptuellen Kunstpraxis Vorbilder für deine Katalogarbeit siehst? Ich habe mich zum Beispiel gewundert, ob die Museumskataloge von Marcel Broodthaers relevant sind. Oder Daniel Burens Katalog zur 42. Biennale von Venedig 1986, der ebenfalls gewisse formale Gemeinsamkeiten mit deiner Buchgestaltung aufweist.

JK: Tatsächlich ist der Umstand, dass die Bücher alles andere als «überall erhältlich» sind, mit Sicherheit unmittelbar darauf zurückzuführen, dass sie nicht Teil des ISBN-Netzes sind. Darüber hinaus würde ich kritische Auseinandersetzungen mit meinem Werk nicht als Form der Mitwirkung begreifen, sondern vielmehr als Teil einer diskursiven Konstellation der sich verbindenden gemeinsamen Interessen – oder, in einem politischen Zusammenhang betrachtet, als Begegnung von Reisegefährten, zu denen auch Anne Rori-

mer, Birgit Pelzer und Fred Leen zu zählen sind. Nun, wenn wir uns darauf einigen können, uns nicht auf institutionellen Blödsinn wie «Konzeptkunst» einzulassen, dann würde ich zunächst einmal sagen, dass ich mich weder dem Ausstellungskatalog noch dem kunsthandwerklich orientierten «Künstlerbuch» jemals besonders verbunden gefühlt habe. Andererseits kommen mir mehrere historische Beispiele in den Sinn, die mein Denken beeinflusst haben, wie etwa die bemerkenswerten Buchprojekte von Stanley Brouwn, die fast alle von Walther König produziert wurden, insbesondere *This Way Brouwn* (1960–1964). Und im weiteren Sinn die von Kasper König und später von Benjamin Buchloh besorgten Publikationen von The Press of the Nova Scotia College of Art and Design. Alles in allem gab es eine Reihe denkwürdiger Projekte, wie die *Raw Notes* von Claes Oldenburg (1973), das *Handbook in Motion* (Simone Forti, 1974) und die grossartige Gemeinschaftsarbeit von Benjamin mit Michael [Asher]. Auch die *Store Days* (1967) von Claes waren sehr wichtig. Von herausragender Bedeutung waren die bahnbrechenden Arbeiten in Buchform von Ed [Ruscha]. Auf einer ganz anderen Schiene bewegten sich die bescheidenen Publikationen, die in der Zeit von Mitte der 60er- bis Mitte der 70er-Jahre von kleineren, projektbezogen agierenden Häusern in verschiedenen europäischen Ländern sowie, in geringerer Masse, in Nord- und Südamerika produziert wurden. Und, eher marginal, Projekte wie Daniels «Funktion des Museums» und Marcells «poèmes industriels».

JS: Wenn wir uns deine jüngste Ausstellung ansehen, die im letzten Jahr unter dem Titel «Works in Situ, A Work in Situ» in der Galerie Rüdiger Schöttle in München stattfand, so wird uns auf seltsame Weise endlich so etwas wie eine Übersicht über dein Werk geboten. Wir finden jedoch kein gedrucktes Verzeichnis deiner früheren Ausstellungen, sondern dieses Verzeichnis wird zur Ausstellung selbst, insofern, als die Schau Wandzeichen, das heisst die von der Gestaltung her jeweils sehr typischen Titelmotive deiner Ausstellungen aus der Zeit von den 70er-Jahren bis heute, vereint. Der begleitende Katalog enthält Abbildungen, die Ansichten der Ausstellung und der darin ausgestellten Wandbeschriftungen aus Vinyl zeigen, sowie Textbeiträge von einer grossen Zahl derer, die dein Werk in der Vergangenheit in Galerien und Museen in aller Welt gezeigt haben und die von ihren Erfahrungen und Eindrücken berichten. Dieses Kompendium eines knapp vierzig Jahre umfassenden und jetzt in ein neues «work in situ»

zusammenpressten Schaffens wirkt gleichzeitig voluminös – schliesslich ist jedes Titelzeichen ein Emblem einer dicht konzipierten, orts- oder situationsbezogenen Befragung – und recht leer, da offensichtlich ist, wie wenig tatsächlich da ist. Diese Bandbreite zeigt sich sogar im Textteil. In einer sonderbaren Reminiscenz, die *Quiet Quality*, «Stille Qualität», überschrieben ist, gesteht der Galerist Richard Kuhlenschmidt, sich nicht entsinnen zu können, worin die Ausstellung bestand. Das ganze Projekt, so scheint es, problematisiert zutiefst jedwede klare begriffliche Abgrenzung zwischen Werbung, Kunstwerk und Künstlerlaufbahn. Hastest du diese Spannungslinien rückblickend im Sinn, als du die besonders leer geräumte Schau als Galerieausstellung inszeniertest?

JK: Ja, das Projekt dreht sich ganz um das Problem der «Retrospektive» sowohl im Allgemeinen als auch im Besonderen, wenn sie den Bedingungen der Spezifität des Ortes unterworfen ist, ein Thema, das mich schon seit langem interessiert. Der Anlass, weshalb ich es gerade zu diesem Zeitpunkt in Betracht zog, war allerdings, weil ich gebeten wurde, über ein Projekt zum vierzigjährigen Bestehen der Galerie nachzudenken. Die Funktion der Retrospektive oder Werkschau war selbstverständlich immer die, den Überbleibseln autonomer Atelierproduktion, das heisst der Fülle von dislozierten, verrosteten Artefakten, die sich in Vorbereitung auf das Phantom des Marktes über den institutionellen Rahmen verstreut finden, historische Legitimierung zu verleihen. Weniger offensichtlich ist, dass «ortsspezifischen Arbeiten» durch ein anachronistisches Ausstellungsmodell dieser Art ein bestimmter Wert zuwächst – und welche Form dieser, wenn überhaupt, annehmen kann. Damit sind wir zwar nicht genau zurück bei deiner Frage danach, was problematisiert wird, sondern bei

der Frage nach der Art des «Ausstellungsproblems», das aufgeworfen wird. Und auf diese Antwort würde ich dann erwidern: eines, das die zahlreichen diskursiven Themen, einschliesslich der Dokumentation, die prägend für eine vereinte Gruppe älterer Projekte war, in einer ähnlichen Art und Weise zusammenzuführen versucht, die prägend wäre für das, was man ansonsten als den «retrospektiven» Augenblick bezeichnen würde – also seinerseits eine neue Arbeit «in situ», oder, diskursiv ausgedrückt, «ex situ».

(Übersetzung: Bram Opstelten)

1) «Who's Afraid of JK? An Interview with John Knight by Benjamin H.D. Buchloh and Isabelle Graw,» in *Texte zur Kunst*, Nr. 59 (September 2005), S. 130.

Glossary

- | | |
|---|---|
| <p>A Ajax
CIA covert operation code name for the overthrow of the democratically elected Prime Minister of Iran Mohammad Mossadegh, 1953.</p> <p>Aji-limo
(Peru)
Aji is Spanish for chili pepper and is a fundamental ingredient in most Peruvian recipes. Aji limo is a small, rounded pepper ranging from yellow to green to red. It's very spicy and mainly used in preparing ceviche.</p> <p>Alpha
(see Wappen)
An Iraqi, British and American plan to recapture the Suez Canal and rid themselves of Gamal Abdul Nasser</p> <p>Annatto seeds
(El Salvador)
This slightly musky-flavored seed of the annatto tree is a rusty red color and is most often referred to as achiote seed.</p> | <p>grilled, fried or boiled and served as a sweet or savory dish.</p> <p>C Cassava
(Nicaragua)
Native to South America, the majority of cassava now comes from Africa where it's an important staple. Also called manioc and yucca, the cassava is a root that ranges in size and diameter, with a tough brown skin which, when peeled reveals a crisp white flesh.</p> <p>CAT
(Civil Air Transport)
Private airline owned by the CIA, known for its drug smuggling operations in Indochina and the Iran Contra affair.</p> <p>Chaos
A US State Department term to define the time when a pro-western entity [individual or state] seems to have lost control of 'their' situation – thus threatening American interests.</p> <p>Chicken giblets
This term refers to the heart, liver and gizzard of domesticated fowl and game birds. Sometimes the neck is also included in this grouping.</p> <p>Coffee klatches
CIA term for Round table discussions.</p> <p>Cold chop
The US orchestrated coup d'état of President Kwame Nkrumah of Ghana, 1966 – executed while he was on a peace</p> |
| <p>B Blowback
A term coined to refer to the potential for actions [particular covert] to recoil and hurt the initiator.</p> <p>Breadfruit
(Grenada)
Native to the Pacific, breadfruit is large (8–10 inches in diameter), has a bumpy green skin and a bland-tasting cream-colored center. It is picked and eaten before it ripens and becomes too sweet. Like squash, breadfruit can be baked,</p> | |