

ZOE LEONARD, NIAGARA FALLS NO. 2, 1986/1990, silver gelatin print, 31 x 42 1/2
NIAGARAFÄLLE NR. 2, Silbergelatine-Abzug, 78,7 x 106,7 cm. (ALL IMAGES
COURTESY OF ZOE LEONARD UNLESS OTHERWISE INDICATED)

Zoe Leonard

In Your Eyes

JOHANNA BURTON

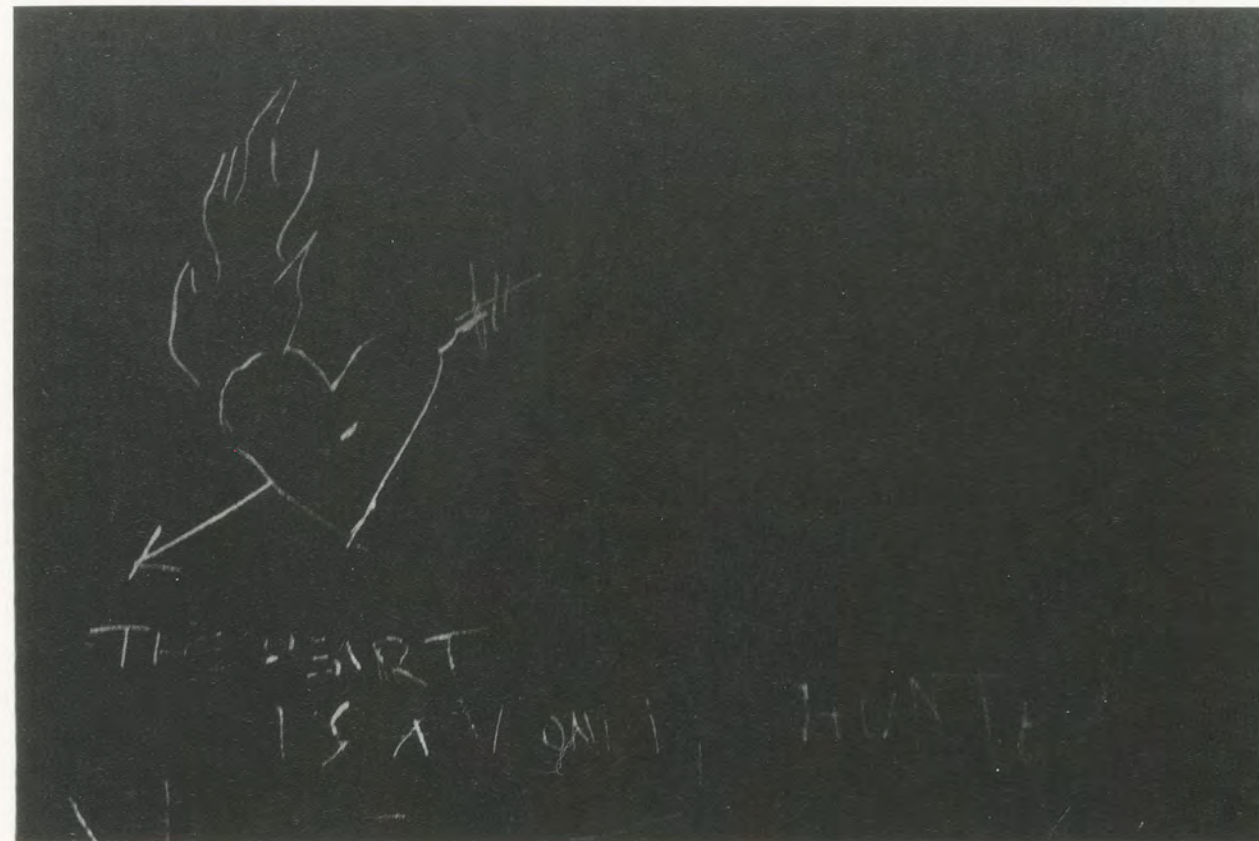
What a strange instance of graffiti. There's nothing unusual about the cartoonish heart itself, of course, punctured with an arrow and—just to be sure we get the point—adorned with crude flames, so not only “broken” but also “on fire.” Iterations of that symbol are so ubiquitous as to almost fail meaning altogether. Even when produced as desperate, ritualistic attempts at indemnity (“I love you—please don't hurt me”), these are talismans reduced to cute cliché, mindless doodle. So no, it's not the heart—whose quick contours have been scratched, presumably furtively, into the dark surface of a bathroom wall or stall—that is strange, but rather its attending message. Blocky capital letters that risk unreadability in places nonetheless cohere into meaning, spelling out: THE HEART IS A LONELY HUNTER.

What can it mean? Or, rather, how does it mean? The phrase is, of course, taken from a book's title (Carson McCullers, published in 1940, set in the rural South and known in its day for embodying a “unique quality of despair”¹); McCullers herself characterized the novel as formally “contrapuntal.”) But how does it operate here, in the context in which we

JOHANNA BURTON is an art historian and critic living in New York City.

find it, an anonymously cited, relatively obscure cultural reference inscribed into the surface of a public-private space? Might it be an unusual way to put forward recommended reading? Is it a conveniently apt description of the human condition at large, meant to operate diagnostically, or to make a parallel between McCullers's time and our own? Can it be taken as request, assertion, or plea? As declaration or depression? Is it meant to address everyone who reads it, or is this a case of a secret message, hiding out in the open?

But maybe these are the wrong questions, for what I am describing is not really the graffiti itself, but a 1995 photograph of it by Zoe Leonard: this funny-strange-sad instance of *writing on the wall* that has probably been painted over by now but which nonetheless continues to exist, to persist as—or in—its mechanically reproduced after-life. Indeed, looking at this image is to be looking at Leonard herself looking at it, or maybe better to be looking with Leonard at it. But this logic is in itself not enough, since one could argue (and many have) that every photograph proceeds this way, that every photograph is—in different ways, to different degrees—inflected, infected even, by the photographer's gaze, her frame of reference. There is, then, something

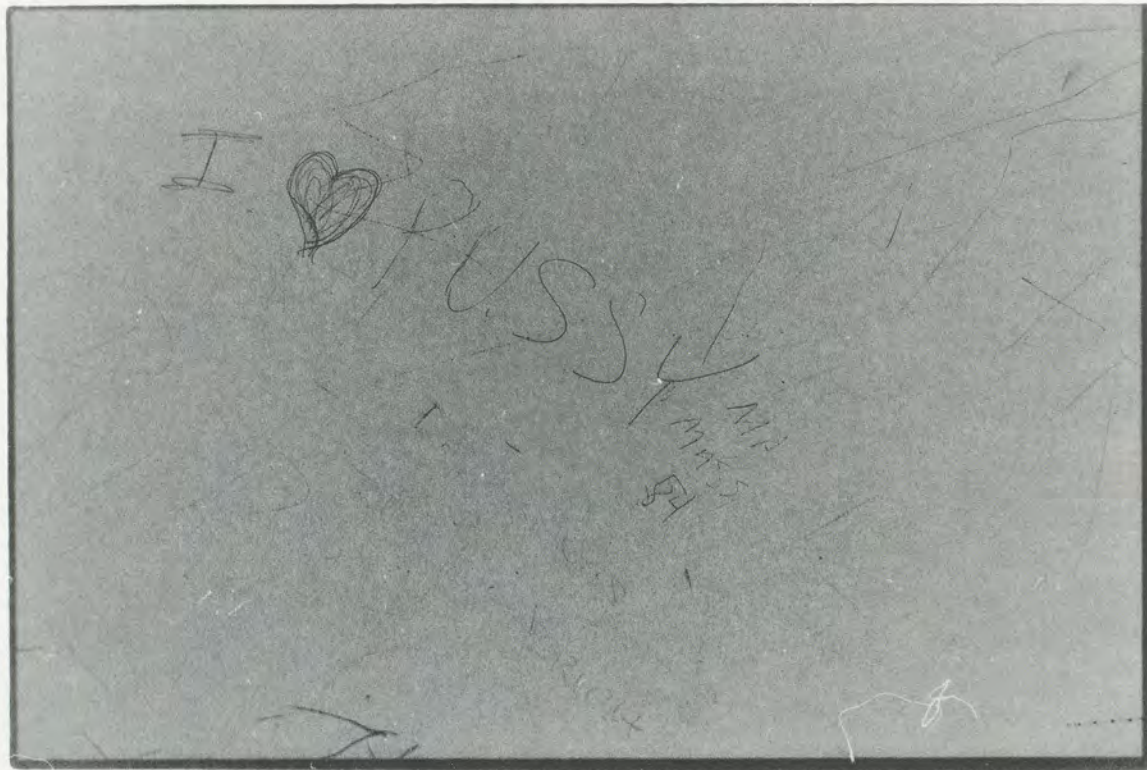


ZOE LEONARD, *THE HEART IS A LONELY HUNTER*, 1995, silver gelatin print, 7 1/2 x 5 1/4" /
DAS HERZ IST EIN EINSAMER JÄGER, Silbergelatine-Abzug, 19 x 13,3 cm.

more going on here than simply looking with the artist (a phrase that would imply our gaze has been strapped onto hers, that it is possible to be taken along for the ride). For if Leonard offers up what she has seen and, in so doing, asks that we see it too, she nonetheless insists on the deep incongruity of that double-vision. So, though it feels intimate—this looking at what Leonard has looked at before, this seeing a thing in the world as she saw it—it feels distinctly solitary, too. There is no such thing as a truly entwined gaze, only ever the promise of one and the deep breach that results from its impossibility. When I read the words, “The Heart is a Lonely Hunter,” I

may read them through Leonard's lens (literally) but in the end, I read them all alone. And, after all, so did Leonard.

THE HEART IS A LONELY HUNTER (1995) is one in a series of pictures Leonard took in the mid-nineties, the most ambiguous instance in an otherwise willfully overt line-up of graffiti found in public bathrooms: *BLOW ME* (1994) and *I ♥ PUSSY* (1994) and *NICOLE LOVES SUE* (1995) and *LESBIANS* (1994) claiming social and spatial territory; a message, “Gay & Proud of it,” amended by a second writer to read *GAY + PROUD + DEAD* (1994), marking time and circumstance—the pleasure of sex and sexuality sud-



ZOE LEONARD, *I LOVE PUSSY*, 1994, silver gelatin print, 5 1/2 x 7 1/2" /
 ICH LIEBE PUSSY, Silbergelatine-Abzug, 14 x 19 cm.

denly haunted by dread. Leonard has taken other photographs of messages, too—including a strange, high-up spray painted apology that proclaims MARI, I'M SORRY!! (1995/1997) on the side of a New York City building, occupying a space reserved for advertisers but here given over to bubble letters and emphatic exclamation marks. (I continue to wonder just what awful thing the apologizer did, that he or she felt such a grand gesture necessary; I continue to wonder whether Mari forgave the incursion and if she even saw the request for forgiveness.) Another photograph gives a head-on view of the gravelly shoulder of a two-lane road. On a crumbling concrete wall are the words I LOVE YOU (1994/1997) a

message seen—and likely unseen—by travelers as they drive by, the “I” and the “you” assuming different meanings, sliding signifiers always.

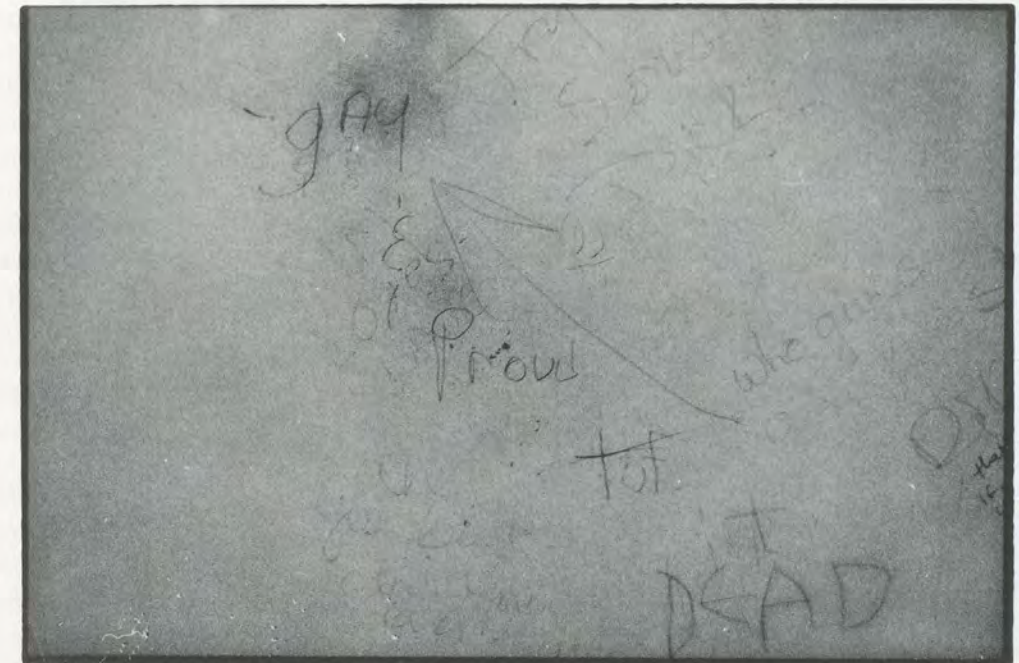
If I have focused so far on words, or on images in which words appear, it is only to point to the way in which Leonard’s work openly addresses its viewers, interpellating them into the very content of what they see, if only to then complicate that operation by allowing for all manner of misfires to ensue. The “structural paradox” of photography, as Roland Barthes had it in his 1961 essay, “The Photographic Message,” is also always an “ethical paradox,” and Leonard situates those twinned contradictory structures at the heart of her practice. For Barthes, the

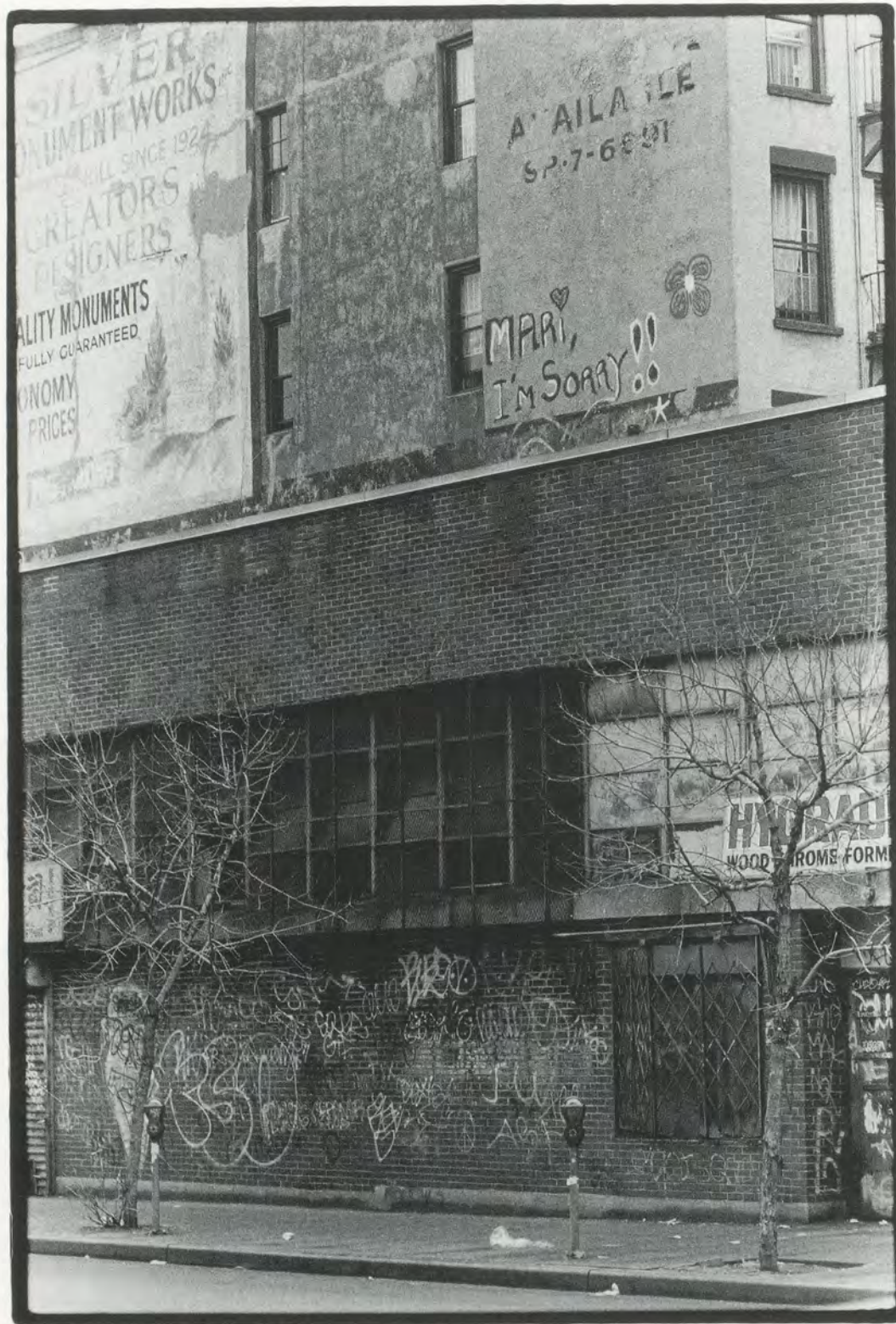
photograph as paradox is that which “makes of an inert object a language and which transforms the unculture of a ‘mechanical’ art into the most social of institutions.”²⁾ That Leonard knows so well the language of photography (she is very often placed in an—all male—lineage that includes such names as Walker Evans, Eugène Atget, and the like) means, however, that she can use it to speak in tongues, refocusing attention subtly, upending the expectations of its usage. Her early, elegant aerial views from plane windows, though in conversation with, say, Alfred Stieglitz’s famous “Equivalents,” were also refutations of their terms: if Stieglitz, as Rosalind Krauss has it at least, was interested in his series of images in pursuing total “dislocation and detachment,”³⁾ in producing images wholly constituted in the gesture of cutting, cropping, and rendering “groundless,”

Leonard—though flying high in the sky—fills the frame with a kind of vertiginous heaviness. There is no disembodiment here but instead a pleasure-filled, anxious, lush, heady commitment to seeing precisely from where one sees, even if that place is in motion, rushing ahead. That this is indicated in the frame within a frame—oftentimes the circular form of the plane’s window is fully shown, while other times it is merely hinted at—is a formal way of describing this situatedness, but there is something intangible producing it too, a constant reminder that there is, in Leonard’s pictures, no desire to eliminate her own spectral, spectatorial presence.

Barthes famously described, in an early passage from *Camera Lucida*, his desire to consider photography from the role of the spectator. “As *Spectator*,” he writes, “I was interested in Photography only for

ZOE LEONARD, *GAY + PROUD + DEAD*, 1994, silver gelatin print, 6 3/4 x 8 1/2" /
 SCHWUL + STOLZ + TOT, Silbergelatine-Abzug, 17,1 x 21,6 cm.





ZOE LEONARD, MARI, I'M SORRY (no. 2), 1995/1997, silver gelatin print, 18 1/4 x 13" / MARI, ES TUT MIR LEID, Silbergelatine-Abzug, 46,4 x 33 cm.

'sentimental' reasons; I wanted to explore it not as a question (a theme) but as a wound: I see, I feel, hence I notice, I observe, and I think."⁴) That the site of the "wound" is where, for Barthes, photography and observation coincide, has, of course, been often remarked upon: in theories around photography, the notion of the "punctum" being the most recited, yet deeply resistant to total comprehension. For Barthes, the wound is necessarily experienced in isolation—to be wounded is to be alone. But it is also the possibility for exchange, for communication, for grief, for love. Describing *STRANGE FRUIT (FOR DAVID)* (1992–97), an installation of emptied, hand-sewn, decaying fruit skins, Leonard noted the need of human beings to construct "repositories for our grief."⁵) The skins were, of course, literal examples of such a process, but that all of Leonard's works operate in kind—to "hold" our affects and emotions, to feed them back to us, to convey them to others—is perhaps not a stretch.

As I write this text, Leonard has been spending days on end at the Hispanic Society, in upper Manhattan. A moldy, bottomless collection of fifteenth-century maps and navigational charts have her attention. She is going through them, finding in their variety not only different accounts of how the world has been seen, but also different ways in which it has been represented. Here are the literal touches, the marks of explorers, whose aim for the most part was to find, conquer, assimilate, but who, in the process, constituted partially factual, partially fictional places, in an effort toward knowing and having. Leonard will soon present *ANALOGUE* (1998–2007)—which was composed over a decade and whose images present a kind of mapping of collection, dispersal, residue, and disappearance—alongside these maps. In *ANALOGUE*, the artist's photographs of rag-tag shop windows (ancient electronics purveyors, tie sellers, unisex hair cutters) and wares (used shoes, bundled shirts, outmoded *everything*) insists on the strangely tender intersections of the "local" as it manifests—and then disappears—in places that would otherwise seem far-flung: New York, Mexico City, Kampala. She is curating, then, in the project she is calling *DERROTERO* (2008), a kind of layered topography of how the world means, where and how its signifiers

migrate. She told me, during a recent conversation, how surprising it was that she was being allowed to handle the maps, these fragile skins that have persisted for hundreds of years in telling stories that are now considered mostly obsolete—incorrect, anachronistic—yet continue stubbornly as objects.

Elsewhere, at Dia:Beacon, another of Leonard's projects already hangs: *YOU SEE I AM HERE AFTER ALL* (2008), nearly 4000 vintage postcards of Niagara Falls, collected over the last years and hung in imperfect grids (many of them bearing handwritten messages, which range from chatty to oblique to banal to heartbreaking). These evidence the most popular viewpoints, the tourist attractions, what people have come for centuries to "see for themselves." Leonard's system of grouping together blocks of the same image and proceeding from left to right "around" the Falls gives, however, nothing close to an experience of the place itself. Instead, these are, as she has said of other of her works, objects "standing in for something else." (One can't help but recall, in this vein, Leonard's *TREE* [1997], stripped from its "natural" context and literally dis- and re-membered in the space of the gallery, to constitute—impossibly and yet, so—both object and representation.) They are visual prosthetics, things to lean on that, however much they multiply, only reveal themselves to be less and less the thing they purport to signify. That these do not add up, however, does not mean that they are not enough: abundant in their lack, they embody what Melanie Klein has characterized as a reparative urge—showing seams of the breach (that place where two things split apart but also evidence their attempt to come together). That the heart is a lonely hunter means only that it continues with the hunt.

1) Richard Wright, "Inner Landscape" in *New Republic*, no. 103 (Aug. 1940), p. 195.

2) Roland Barthes, "The Photographic Message" in *Image Music Text*, trans. Stephen Heath (New York: Hill and Wang, 1977), p. 31.

3) Rosalind E. Krauss, "Stieglitz/Equivalents" in *October*, Vol. 11 (Winter 1979), p. 135.

4) Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trans. Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1981), p. 21.

5) Zoe Leonard, "Zoe Leonard Interviewed by Anna Blume" in *Zoe Leonard: Secession* (Vienna: Wiener Secession, 1997), p. 18.



ZOE LEONARD, TREE, 1997, tree, steel, installation view / BAUM, Baum, Stahl, Installationsansicht.

Was für ein seltsames Graffito. Natürlich ist das cartoonartige Herz an sich nichts Ungewöhnliches, von einem Pfeil durchbohrt und – damit wir ja nicht verpassen, worum es geht – mit rudimentären Flammen versehen, also nicht nur «gebrochen», sondern auch «entflammt». Das Symbol ist in vielen Varianten so allgegenwärtig, dass es beinahe jegliche Bedeutung eingebüsst hat: Selbst wo es als Produkt eines verzweifelten Rückversicherungsrituals auftritt («Ich liebe dich – bitte, tu mir nicht weh»), ist es nur noch ein verniedlichtes Klischee, ein zum hirnlosen

JOHANNA BURTON ist Kunsthistorikerin und -kritikerin und lebt in New York.

In deinen Augen

JOHANNA BURTON

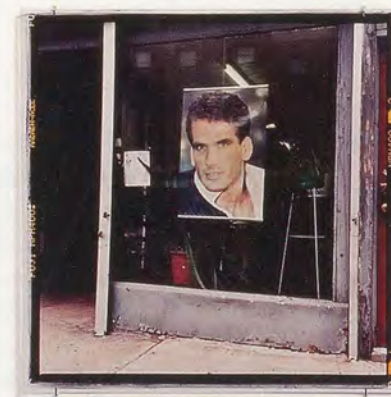


ZOE LEONARD, TREE, 1997, detail / BAUM, Detail.

Gekritzelt verkommener Talisman. Nein, nicht das Herz – dessen flüchtige Umrisse wohl verstohlen in die schwarze Fläche einer Toilettenwand oder -kabine geritzt wurden – ist seltsam, sondern die daran geknüpften Botschaft. Sperrige Grossbuchstaben, die stellenweise bis zur Unleserlichkeit zu verfallen drohen, lassen sich gerade noch knapp zu einem sinnvollen Satz zusammenfügen: THE HEART IS A LONELY HUNTER – Das Herz ist ein einsamer Jäger.

Was mag damit gemeint sein? Oder vielmehr: Wie ist das gemeint? Natürlich ist es der Titel eines Buches (nämlich des 1940 erschienenen Romans von Carson McCullers, der im ländlichen Süden spielt und über den ein Kritiker seinerzeit schrieb, er

bringe eine «einzigartige, sehr persönliche Art von Verzweiflung»¹⁾ zum Ausdruck; McCullers selbst charakterisierte ihr Werk als formal «kontrapunktisch»). Aber wie funktioniert der Satz hier, in anderer Umgebung, als anonym zitierte, relativ dunkle kulturelle Anspielung in die Wand eines öffentlich-privaten Ortes geritzt? Handelt es sich vielleicht um eine ungewöhnliche Art von Lektüreempfehlung? Oder ist es eine willkommene, weil passende Beschreibung der menschlichen Situation an sich, die entweder als Diagnose zu verstehen ist oder eine Parallele zwischen McCullers' Zeit und unserer eigenen andeuten soll? Ist es als Aufforderung, Bestätigung oder Bitte gemeint? Eher deklarativ oder depressiv? Rich-



ZOE LEONARD, ANALOGUE, 1998–2007, c. 400 C-prints & silver gelatin prints, 11 x 11" each, detail /

ANALOG, ca. 400 C-Prints & Silbergelatine-Abzüge, je 28 x 28 cm, Detail.

(PHOTOS OF ANALOGUE: BILL JACOBSON)

tet es sich an alle, die es lesen, oder ist hier in aller Offenheit eine geheime Botschaft versteckt?

Aber vielleicht sind das die falschen Fragen. Denn was ich beschreibe, ist eigentlich nicht das Graffiti selbst, sondern eine Photographie desselben aus dem Jahr 1995 von Zoe Leonard: dieses lustig-seltensam-traurige Beispiel einer *Schrift an der Wand*, die wahrscheinlich längst übermalt worden ist, aber dennoch weiter existiert und in Gestalt eines mechanisch reproduzierten Lebens über ihren Tod hinaus erhalten bleibt. Tatsächlich schaut man beim Betrachten dieses Bildes Leonard selbst beim Betrachten desselben zu, oder besser: Man schaut es sich gemeinsam mit Leonard an. Aber diese Überlegung allein genügt nicht, denn man könnte anbringen (und viele haben dies getan), dass jede Photographie so funktioniert, dass jede Photographie – in gewisser Weise und bis zu einem gewissen Grad – vom Blick des Photographen und seinem Bezugsrahmen beeinflusst, ja infiziert ist. Dann findet hier also mehr statt als nur ein Betrachten gemeinsam mit der Künstlerin (was ja hiesse, dass unser Blick an ihren gebunden und es also möglich wäre, dass sie uns auf ihre Reise mitnimmt). Denn obwohl Leonard uns offen zeigt, was sie gesehen hat, und uns damit auffordert, dies auch zu sehen, unterstreicht sie dennoch das zutiefst inkongruente Verhältnis zwischen den beiden Blickweisen. Deshalb hat dieses Betrachten einer Sache, die Leonard zuvor betrachtet hat, dieses Sehen eines Dinges, wie sie es gesehen hat, zwar etwas Vertrauliches, aber auch sehr Einsames. So etwas wie den wahrhaft gemeinsamen Blick gibt es nicht, sondern immer nur die Verheissung desselben und den tiefen Bruch infolge seiner Unmöglichkeit. Wenn ich die Worte «The Heart is a Lonely Hunter» (Das Herz ist ein einsamer Jäger) lese, kann ich sie vielleicht (buchstäblich) durch Leonards Linse sehen, aber am Ende lese ich sie ganz alleine. Und dasselbe hat auch Leonard getan.

THE HEART IS A LONELY HUNTER (1995) gehört zu einer Serie von Bildern, die Leonard Mitte der 90er Jahre aufgenommen hat; es ist das tiefgründigste Beispiel innerhalb einer Reihe von Graffiti aus öffentlichen Toiletten, die direkter nicht sein könnten: BLOW ME (1994), I ♥ PUSSY (1994), NICOLE LOVES SUE (1995) und LESBIANS (1994) melden

einen gesellschaftlichen und buchstäblichen Raumanspruch an; eine berichtigte Botschaft («GAY & PROUD OF IT», von einem zweiten Schreiber zu «GAY + PROUD + DEAD» [1994] abgeändert) bringt konkrete Zeitumstände zum Ausdruck – die Lust am Sex und an der eigenen Sexualität ist plötzlich von Furcht und Schrecken bedroht. Leonard hat noch mehr Photos von weiteren Botschaften gemacht – darunter eine merkwürdige, hoch oben an eine Fassade gesprühte Entschuldigung, die lautet: «MARI, I'M SORRY!!» (1995/1997). Sie befindet sich an der Seitenwand eines New Yorker Gebäudes, auf einer Fläche, die eigentlich der Werbung vorbehalten ist, hier jedoch für einmal diesen sprechblasenartigen Buchstaben und emphatischen Ausrufezeichen überlassen blieb. (Ich frage mich andauernd, was der Schreiber Schreckliches getan hat, dass er eine so gewaltige Geste für notwendig hielt; ferner frage ich mich, ob Mari den Vorfall verziehen und ob sie die Bitte um Vergebung überhaupt je zu Gesicht bekommen hat.) Eine andere Photographie zeigt die Frontalansicht eines Kiesstreifens am Rand einer zweispurigen Strasse. Auf einer bröckelnden Betonwand stehen die Worte «I LOVE YOU» (1994/1997), eine Botschaft, die von den Vorbeifahrenden gesehen – oder wohl eher nicht gesehen – wird und in der «I» und «YOU», «ich» und «du», laufend den Referenten und damit ihre Bedeutung wechseln.

Wenn ich mein Interesse bisher auf Worte konzentriert habe oder auf Bilder, in denen Worte zu sehen sind, so nur, um zu zeigen, dass Leonards Werk die Betrachter offen anspricht, und zwar direkt auf den Inhalt dessen, was sie sehen, um gleich darauf das Ganze zu komplizieren, indem es alle möglichen Fehlschlüsse zulässt. Wie Roland Barthes in seinem Essay «Die Fotografie als Botschaft» (1961) schreibt, fällt das «strukturelle Paradox» der Photographie mit einem «ethischen Paradox» zusammen. Zoe Leonard rückt diese widersprüchliche Doppelstruktur ins Zentrum ihrer Kunst. Für Barthes kommt das Paradox darin zum Ausdruck, dass «ein lebloses Objekt zu einer Sprache und die Unkultur einer «mechanischen» Kunst in die gesellschaftlichste der Institutionen verwandelt wird.»²⁾ Dass Leonard die Sprache der Photographie so gut beherrscht (gern wird sie in eine – im Übrigen rein

männliche – Reihe gestellt mit Leuten wie Walker Evans, Eugène Atget und Konsorten), bedeutet jedoch auch, dass sie sie verwendet, um in Zungen zu reden, die die Aufmerksamkeit subtil verlagern und unsere Erwartungshaltung unterlaufen. Ihre frühen, eleganten Luftaufnahmen aus Flugzeugfenstern waren, obwohl sie beispielsweise den Dialog mit Alfred Stieglitz' berühmten «Äquivalenten» aufnahmen, zugleich eine Absage an deren Begrifflichkeit: Während Stieglitz – zumindest laut Rosalind Krauss – in seinen Bildserien eine «totale Loslösung aus lokalen Zusammenhängen und Bindungen»³⁾ anstrebte, füllt Leonard in ihren ganz in der Geste des Schneidens, Beschneidens und «Bodenlosigkeit» Erzeugens aufgehenden Bildern den Bildausschnitt mit einer Art Schwindel erregender *Schwere* – obwohl sie während des Fluges in grosser Höhe aufgenommen wurden. Hier gibt es keine Loslösung vom Körper, sondern ein lust- und angstvolles, sattes, berauschendes Bekenntnis, genau von dorthier zu sehen, von wo man schaut, selbst wenn dieser Ort in rasanter Bewegung dahinschiesst. Dass dies durch ein Bild im Bild, einen Ausschnitt im Ausschnitt angezeigt wird – häufig ist die runde Form des Flugzeugfensters klar zu sehen, manchmal auch nur angedeutet –, ist ein formales Instrument, um diese Situiertheit zu beschreiben, doch daneben gibt es einen weiteren nicht fassbaren Hinweis, der denselben Eindruck hervorruft, die fortwährende Erinnerung daran, dass in Leonards Bildern jeglicher Wunsch fehlt, ihre eigene geisterhafte Präsenz als Betrachterin (*spectator*) auszublenden.

In einer berühmten Passage im ersten Teil von *Die helle Kammer* erläutert Roland Barthes seinen Wunsch, die Photographie aus dem Blickwinkel des *spectator* zu betrachten. «Als *spectator*», schreibt er, interessierte ich mich für die Photographie nur «aus Gefühl»; ich wollte mich in sie vertiefen, nicht wie in ein Problem (ein Thema), sondern wie in eine Wunde: Ich sehe, ich fühle, also bemerke ich, ich betrachte und denke.»⁴⁾ Dass die «Wunde» der Ort ist, wo Photographie und Beobachtung bei Barthes zusammenfallen, ist natürlich oft kommentiert worden: In Theorien zur Photographie ist Barthes' *punctum* (das Bestechende, Verletzende, Treffende eines Bildes) der meistzitierte Begriff überhaupt, obwohl er sich



letztlich dem rationalen Verständnis entzieht. Nach Barthes wird diese Wunde notwendig in der Isolation erfahren – verletzt zu werden bedeutet allein zu sein. Doch es ist auch eine Chance zum Austausch, zur Verständigung, zur Trauer oder Liebe. Im Gespräch über *STRANGE FRUIT* (Seltsame Frucht, 1992–97), einer Installation aus leeren, von Hand wieder zusammengenähten, faulenden Fruchtschalen, bemerkte die Künstlerin, dass wir Menschen uns «Orte, wo wir unsere Trauer ablegen können» konstruieren müssten.⁵⁾ Natürlich waren die Fruchthülsen unverhohlene Beispiele eines solchen Prozesses, doch es ist vielleicht keine Übertreibung, zu behaupten, dass alle Arbeiten Leonards so funktionieren – sie «halten» Affekte und Gefühle «fest», im Sinne

ZOE LEONARD, *ANALOGUE*, 1998–2007, detail / *ANALOG*, Detail.



ZOE LEONARD, ANALOGUE, 1998–2007, detail / ANALOG, Detail.

eines «Feedbacks» oder um sie anderen zugänglich zu machen.

Während ich diesen Text schreibe, verbringt Leonard ihre Tage in der Hispanic Society in Uptown Manhattan. Ihre Aufmerksamkeit gilt einer stockfleckigen, unerschöpflichen Sammlung von Land- und Seekarten aus dem fünfzehnten Jahrhundert. Sie schaut sie durch und stösst in dieser Vielfalt nicht nur auf ganz unterschiedliche Beispiele dafür, wie die Welt einst gesehen wurde, sondern auch auf unterschiedliche Darstellungsweisen. Hier liegen denn auch die eigentlichen Berührungspunkte, Aufzeichnungen von Forschern, deren Ziel es zumeist war, etwas zu finden, zu erobern und sich anzueignen, die jedoch im Lauf dieses Prozesses, im Bemühen um Wissen und Aneignung teils tatsächliche, teils fiktive Orte darstellten. Zusammen mit diesen Karten wird Leonard demnächst ANALOGUE (Analogon, 1998–2007) präsentieren, ein Werk, das sie über zehn Jahre hinweg erarbeitet hat und dessen Bilder eine Art Verzeichnis des Sammelns, Verteilens, Übrig-Bleibens und Verschwindens darstellen. In ANALOGUE insistieren ihre Photographien von Billigläden-Schaufenstern (Händler von secondhand Elektrogeräten, Krawattenverkäufer, Unisex-Frisöre) und Waren (gebrauchte Schuhe, gebündelte T-Shirts, veraltetes *Einerlei*) auf den fragilen Schnittpunkten des «Lokalen» wie es sich zeigt – und wieder verschwindet – an so weit auseinanderliegenden Orten wie New York, Mexico City, Kampala. Im Rahmen des Projekts DERROTERO (Navigationskarte, 2008) stellt sie eine Art mehrschichtige Topographie aus, die aufzeigen soll, wie die Welt Bedeutung erhält und wo und wie ihre Signifikanten sich bewegen und ändern. Im Laufe eines Gesprächs erzählte sie mir kürzlich, wie überrascht sie war, dass sie die Karten überhaupt in die Hand nehmen durfte, diese fragilen Häute, die viele Jahrhunderte überlebt haben und als Objekte hartnäckig fortbestehen, obwohl sie Geschichten erzählen, die grösstenteils als überholt, falsch oder unzeitgemäss gelten.

Ein weiteres Projekt von Leonard hängt bereits an einem anderen Ort, im Dia:Beacon-Museum, YOU SEE I AM HERE AFTER ALL (2008). Es besteht aus fast 4000 Originalpostkarten der Niagarafälle, die von der Künstlerin in den letzten Jahren gesammelt und

in bewusst nicht ganz perfekter Rasterform angeordnet wurden. (Viele von ihnen weisen handschriftliche Mitteilungen auf, die von geschwätzig über verblümt oder banal bis zu herzerreissend reichen.) Sie zeigen die beliebtesten Ansichten, die Touristenattraktionen, was die Leute seit Jahrhunderten anzieht, um es «mit eigenen Augen» zu sehen. Leonards systematische Gruppierung in Blöcken mit jeweils demselben Motiv und die Reihenfolge von links nach rechts um die ganzen Fälle herum vermitteln jedoch nichts, was dem Erlebnis vor Ort nahekäme. Nein, hier handelt es sich, wie sie auch von anderen ihrer Arbeiten sagt, um Objekte, «die für etwas anderes stehen». (Dabei fühlt man sich unweigerlich an Leonards TREE / Baum, 1997, erinnert, der aus seinem «natürlichen» Umfeld herausgelöst und im Ausstellungsraum buchstäblich zerstückelt und wieder zusammengesetzt wurde, um so – unmöglich, aber dennoch – Gegenstand und Abbild zugleich zu verkörpern.) Es handelt sich um visuelle Prothesen, Dinge, auf die man sich stützen kann, die jedoch, egal wie zahlreich sie auftreten mögen, lediglich offenbaren, dass sie je länger, je weniger die Sache sind, die sie zu bezeichnen vorgeben. Dass sie kein sinnvolles Ganzes bilden, bedeutet jedoch nicht, dass sie nicht genügen: überreich in ihrem Manko verkörpern sie, was Melanie Klein als «Bedürfnis nach Wiedergutmachung» beschrieben hat, das heisst, sie lassen die Bruchstellen erkennen (wo die Dinge auseinanderbrechen, aber auch versuchen zusammenzuwachsen). Dass das Herz ein einsamer Jäger ist, besagt lediglich, dass es die Jagd fortsetzen wird.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

- 1) Richard Wright, «Inner Landscape», in *New Republic*, Nr. 103 (Aug. 1940), S. 195.
- 2) Roland Barthes, «Die Fotografie als Botschaft» (1961), in *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, übers. v. Dieter Hornig, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1990, S. 15 und 26.
- 3) Krauss schreibt: «total dislocation and detachment». Siehe Rosalind E. Krauss, «Stieglitz/Equivalents», in *October*, Vol. 11 (Winter 1979), S. 135.
- 4) Barthes, *Die helle Kammer*, übers. v. Dietrich Leube, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1989, S. 30.
- 5) «Zoe Leonard im Gespräch mit Anna Blume», in *Zoe Leonard*, Wiener Secession, 1997, S. 68. (Anm. d. Übers.: «ablegen» ist hier im Sinn von «deponieren» zu verstehen, und nicht wie in der Wendung «seine Trauer ablegen» im Sinn von «aufhören zu trauern».)

