

MAI-THU PERRET, *LITTLE PLANETARY HARMONY*, 2006, aluminum, wood, drywall, latex wall paint, fluorescent lighting fixture, paintings (acrylic gouache on plywood) inside, 140 x 253 x 143 3/4" / KLEINE PLANETARISCHE HARMONIE, Aluminium, Holz, Trockenmauer, Latex Wandfarbe, Neonröhren, Gemälde (Acryl-Gouache auf Sperrholz) innen, 356 x 643 x 365 cm. (ALL IMAGES COURTESY OF MAI-THU PERRET)

Mai-Thu Perret



Crystal FUTURES

MARIA GOUGH

There is a notorious passage in *Die deutsche Ideologie* (The German Ideology, 1845–46) where Karl Marx and Friedrich Engels argue that due to the nature of the division of labor within capitalist relations of production “...man’s own deed becomes an alien power opposed to him, which enslaves him instead of being controlled by him. For as soon as the division of labor comes into being, each man has a particular, exclusive sphere of activity, which is forced upon him and from which he cannot escape. He is a hunter, a fisherman, a shepherd, or a critical critic, and must remain so if he does not want to lose his means of livelihood.”¹⁾

To this sorry portrait of enslavement and deprivation, Marx and Engels contrast their shared vision of absolute freedom, a “communist society” premised on the abolition of the division of labor, in which “...nobody has one exclusive sphere of activity but each can become accomplished in any branch he wishes, society regulates the general production and thus makes it possible for me to do one thing today and another tomorrow, to hunt in the morning, fish in the afternoon, rear cattle in the evening, criticize after dinner, just as I have a mind, without ever becoming hunter, fisherman, shepherd, or critic.”²⁾

This utopian prediction comes to mind whenever I think about the work of Mai-Thu Perret. For over a decade, Perret has been building a complex fiction called THE CRYSTAL FRONTIER (1998–ongoing), an engaging story of a small commune for women recently established in the New Mexico desert by an “activist,” one Beatrice Mandell. Far from presenting a conventional narrative, Perret delivers this fiction in the form of a miscellany of textual fragments penned by diverse authors in varying states of consciousness, including diary entries,

MARIA GOUGH is Associate Professor of Modern and Contemporary Art at Stanford University. She is currently working on the intermedia projects of El Lissitzky and Gustav Klucis, and on the photographic practices of foreign visitors to the Soviet Union in the early 1930s.



MAI-THU PERRET, WE, 2007, mixed media, cotton fabric, 47 1/4 x 307 x 307" / WIR, verschiedene Materialien, Baumwollstoff, 120 x 780 x 780 cm.

verse, songs, plays, random jottings, manifestos, schedules, newsletter items, handbills, aesthetic tracts (on, for example, the Arts and Crafts Movement), and incomplete letters (including one based on one of Aleksandr Rodchenko’s letters from Paris to his wife and fellow constructivist, Varvara Stepanova). The first traces of THE CRYSTAL FRONTIER surfaced in 2000 on the website of the Air de Paris gallery; its most complete redaction to date is to be found in the artist’s ambitious new monograph, *Land of Crystal*, which appeared in English in January 2008.³⁾

By means of this compelling assemblage of fictional archival fragments, Perret harnesses an older utopian tradition of rural arcadia, premised on the rejection of the modern city and its hysterically accelerated rhythms, mechanization, and alienation, to a considerably younger but now equally august genre of feminist utopia. Refusing to cede the human will to production to the regulatory and repressive strictures of either capitalism or patriarchy,



MAI-THU PERRET, *THE FAMILY*, 2007, wood, wire, papier mâché, acrylic, lacquer, gouache, wigs, clothes by Susanne Zangerl and Catherine Zimmermann, MDF base / *DIE FAMILIE*, Holz, Draht, Papiermaché, Acryl, Lack, Gouache, Perücken, Kleider, MDF-Sockel. *UNTITLED*, 2007, block printed wallpaper, variable dimensions / *OHNE TITEL*, stempelgedruckte Tapete, Masse variabel.

cisely because we are also part of its cause: the recuperation of utopian thought and practice within the affirmative culture of capitalism. (Along these same lines, one wonders also about the overall voice or tone of *THE CRYSTAL FRONTIER* with respect to high-profile maneuvers in the western desert over the last decade such as, say, Andrea Zittel's A-Z ["Institute of Investigative Living, 1999–ongoing] based in Joshua Tree National Park, California; a definitive answer to this question seems difficult to come by.)

More interesting than any amount of citation and recycling of the great icons of the historical avant-gardes—which can all too easily turn into merely empty signs, as the artist her-

self is profoundly aware—is the way in which Perret's oeuvre, in its overall thrust, grapples with a number of problems apropos production that not only were utterly central to constructivist theory and practice but also continue to be of crucial relevance today. The first concerns the constructivists' struggle, following Marx, to abolish the division of labor, as V. Khrakovskii put it in 1921, "to make workers into artists who actively create their product, to turn the mechanistically working human, the working force, into creative workers."⁶ (That the constructivists were eventually defeated in this struggle was due not to some putatively inherent flaw in their utopian program, as is often suggested, but to the fact that they were no match for the much more powerful forces of economic rationalization within the Bolshevik leadership, which sought to raise the productivity of Soviet labor through the application of Taylorism, Fordism, and other principles of American technocracy.) A similar sentiment shapes the critique of the alienation of labor and the automation of production that lies at the heart of *THE CRYSTAL FRONTIER*, hence Perret's fabulous *PERPETUAL TIME CLOCK* (2004), which is proposed as a "clock for a society that has abolished the mechanical breakdown of time by the watch...[and] reminds the members of the group about the *essential activities* that make up their days, such as sleeping, making art, riding and caring for horses, meditation and yoga practice, reading and study, all the different types of agricultural work, the exploration of the unconscious, and various sports."⁷)

The alternative posited by both Constructivism and Perret to the alienation of labor and economic rationalization is not, however, a return to a full-blown validation of self-expression. Constructivists such as Rodchenko and Karl Ioganson, for example, struggled against arbitrariness, which led them to explore non-compositional principles in their laboratory work. Perret, for her part, is profoundly ambivalent about occupying any kind of authorial position, and manages her ambivalence by deflecting the author function onto her fictional

MAI-THU PERRET, *Land of Crystal*, double page / Doppelseite.





MAI-THU PERRET, PERPETUAL TIME CLOCK, 2004, acrylic on wood,
94 1/2 x 94 1/2" / EWIGE UHR, Acryl auf Holz, 240 x 240 cm.

commune, irrespective of whether the object in question is produced by her own hand or by collaborators or by fabricators according to her instructions. 25 SCULPTURES OF PURE SELF EXPRESSION (2003) is a case in point.

Perret's substantial new monograph *Land of Crystal* demonstrates that, far from being a dead medium in a digital world, the artist's book is currently being rethought as a critical platform for the exhibition and dissemination of contemporary art. In addition to incorporating all of Perret's major projects to date, as well as a hefty run of plates, this most handsomely designed monograph also offers the reader a delicious conceit in the form of a sampler of Perret's latest wallpaper designs presented as an extended set of endpapers. *Land of Crystal* belongs to a new series of books edited and designed by Christoph Keller (of "Revolver—Archiv für aktuelle Kunst" fame) for JRP/Ringier in Zurich. The series is devoted

to exploring what Keller calls the "bandwidth of artistic book making."⁸) This distinctive invocation, in the realm of book design, of a term signifying simultaneously the rate of data transfer in computing and the measure of the width of a range of frequencies in signal processing, suggests that, as Bertolt Brecht once famously asserted, technological advances most often provide critical opportunities for the radical reinvigoration rather than mere cancellation of older media. A famous case from the 1920s helps to shore up this contention.

In the July 1923 issue of Kurt Schwitters' Dadaist magazine *Merz*, El Lissitzky called for the transcendence of print media in favor of electronic delivery systems: "The printed sheet, the everlastingness of the book, must be transcended. THE ELECTRO-LIBRARY."⁹) Startling in its uncanny prescience for our own historical moment, it is equally worth noting, however, that Lissitzky made his demand in the context of promoting his latest book design for a new collection of verse by Vladimir Mayakovsky, *Dlia golosa* (For the Voice, 1923). In order to facilitate the reader's speedy location of a particular poem in this volume, Lissitzky eschewed a regular table of contents in favor of a thumb-index, a device he borrowed from the typology of the everyday address book. With each poem enjoying its own flip tab, *Dlia golosa* was the artist's most tactile contribution to date to the art of the book that would preoccupy him, along with exhibition design, for the rest of his life. Lissitzky's utopian longing for electronic delivery inspired not so much a call for the end of the printed book, therefore, as for the radical transformation of its planar habitat or environment—what he liked to call its topography. Analogously, I think of the *Land of Crystal* enacting a topographical transformation of the printed book for our digital age.

Though often ridiculed as merely the fanciful musings of youthful idealism—including by the authors themselves later in life—Marx and Engels' early utopian prediction resonates forcefully once again, against all odds, in the work of Mai-Thu Perret. Given that recent economic events have finally discredited the free-market fundamentalism in opposition to which the artist originally conceived THE CRYSTAL FRONTIER, one eagerly looks forward to its next installment, framed within the potentially—and hopefully—dramatically altered conditions of our future.

1) Karl Marx and Friedrich Engels, *Collected Works*, vol. 5 (London: Lawrence & Wishart, 1976), p. 47.

2) Ibid.

3) Mai-Thu Perret, *Land of Crystal* (Zurich: JRP/Ringier, 2008).

4) See "Paula van den Bosch and Giovanni Carmine in Conversation with Mai-Thu Perret" in Perret, *Land of Crystal*, p. 175. Perret's reference to Smithson follows from her reflection that "crystals are self-generating forms, incredibly complex forms generated from simple structures that repeat and mirror themselves. Their amazing variety is a source of endless fascination. Crystals promise an ecstasy of structure, a perfect order of the mineral."

5) Robert Smithson, "The Crystal Land" (1966) in *The Writings of Robert Smithson*, ed. Nancy Holt (New York: New York University Press, 1979), p. 19.

6) See V. Khrakovskii in "Transcript of the Discussion of Comrade Stepanova's Paper 'On Constructivism,' December 1921," trans. James West in *Art Into Life: Russian Constructivism, 1914–32* (Seattle: Henry Art Gallery, University of Washington, 1990), p. 75.

7) See Perret, *Land of Crystal*, caption to plate no. 1 (original emphasis).

8) See http://www.curatingdegreezero.org/c_keller/c_keller.html

9) El Lissitzky, "Topographie der Typographie," *Merz*, no. 4 (July 1923): 47; trans. (slightly modified) in Sophie Lissitzky-Küppers, *El Lissitzky: Life, Letters, Texts* (London: Thames & Hudson, 1980), p. 359.

Kristallene ZUKUNFT

MARIA GOUGH

In *Die deutsche Ideologie* (1845/46) gibt es eine bekannte Stelle, wo Karl Marx und Friedrich Engels den Standpunkt vertreten, durch die Art der Verteilung der Arbeit innerhalb kapitalistischer Produktionsverhältnisse werde «die eigene Tat des Menschen ihm zu einer fremden, gegenüberstehenden Macht ..., die ihn unterjocht, statt dass er sie beherrscht. Sowie nämlich die Arbeit verteilt zu werden anfängt, hat Jeder einen bestimmten ausschliesslichen Kreis der Tätigkeit, der ihm aufgedrängt wird, aus dem er nicht heraus kann; er ist Jäger, Fischer oder Hirt oder kritischer Kritiker und muss es bleiben, wenn er nicht die Mittel zum Leben verlieren will.»¹⁾

Diesem traurigen Bild der Versklavung und Beraubung stellen Marx und Engels ihre Vision von absoluter Freiheit gegenüber, die Idee einer auf Abschaffung der Arbeitsteilung basierenden «kommunistischen Gesellschaft, wo Jeder nicht einen ausschliesslichen Kreis der Tätigkeit hat, sondern sich in jedem beliebigen Zweige ausbilden kann, die Gesellschaft die allgemeine Produktion regelt und mir eben dadurch möglich macht, heute dies, morgen jenes zu tun, morgens zu jagen, nachmittags zu fischen, abends Viehzucht zu betreiben, nach dem Essen zu kritisieren, wie ich gerade Lust habe, ohne je Jäger, Fischer, Hirt oder Kritiker zu werden.»²⁾

Diese utopische Zukunftsvision kommt mir immer in den Sinn, wenn ich an das Werk von Mai-Thu Perret denke. Seit mehr als einem Jahrzehnt entwickelt Perret eine vielschichtige Fiktion namens *THE CRYSTAL FRONTIER* (1998–), die fesselnde Geschichte einer kleinen Frauen-Kommune, die vor nicht langer Zeit von einer Aktivistin, einer gewissen Beatrice Mandell, in der Wüste von New Mexico gegründet wurde. Statt für diese Fiktion eine konventionelle Erzählform zu wählen, präsentiert Perret sie vielmehr in Form vermischter, von verschiedenen Autoren in unterschiedlichen Bewusstseinszuständen niedergeschriebener Textfragmente, darunter Tagebucheinträge, Dichtungen, Lieder, Bühnenstücke, flüchtig Notiertes, Manifeste, Arbeitspläne, Material aus Rundschreiben, Handzettel, ästhetische Abhandlungen (etwa über die Arts-and-Crafts-Bewegung) sowie Briefauszüge (unter ihnen einer, dem ein Brief von Alexander Rodtschenko aus Paris an seine Frau und konstruktivistische Mitstreiterin Warwara Stepanowa zugrunde liegt). Erste Spuren von *THE CRYSTAL FRONTIER* tauchten im Jahr 2000 auf der Website der Galerie Air de Paris auf; die bislang vollständigste Fassung findet sich in der anspruchsvollen neuen Monographie der Künstle-

MARIA GOUGH lehrt moderne und zeitgenössische Kunst an der Stanford University. Themenschwerpunkte ihrer Arbeit sind zurzeit die intermedialen Projekte von El Lissitzky und Gustav Klucis sowie die photographische Praxis von ausländischen Besuchern in der Sowjetunion während der ersten Hälfte der 30er-Jahre.



MAI-THU PERRET, SYLVANA, steel, wire, papier-mâché, acrylic, gouache, wig, steel base, dress by Susanne Zangerl, 86 5/8 x 53 1/8 x 23 5/8" / Stahl, Draht, Papiermâché, Acryl, Gouache, Perücke, Stahlfuss, Kleid, ca. 220 x 135 x 60 cm.

UNTITLED WALLPAPER, 2006, silkscreen on paper, variable dimensions / TAPETE OHNE TITEL, Siebdruck auf Papier, Masse variabel.

rin, *Land of Crystal*, die im Januar 2008 in einer englischsprachigen Ausgabe bei JRP/Ringier erschienen ist.³⁾

Mit dieser zwingenden Ansammlung fiktiver archivarischer Fragmente verbindet Perret die ältere utopische Tradition eines ländlichen Arkadien, die auf der Ablehnung der modernen Grossstadt, ihren hysterisch beschleunigten Rhythmen, der Mechanisierung und Entfremdung beruht, mit einem erheblich jüngeren, mittlerweile aber ebenso erhabenen Genre der feministischen Utopie. Perret erzählt von den Träumen der Kommune, die den menschlichen Willen zur Produktion nicht den präskriptiven und repressiven Einengungen von Kapitalismus oder Patriarchat ausliefern will, und von den Schwierigkeiten bei ihren Bemühungen, sich durch Tierhaltung ein Auskommen zu sichern (woran auch die pure Romantik von Mandells Wahl der Wüste als Ort für ihr Experiment ersichtlich wird, als hät-

te sich keine fruchtbarere Landschaft finden lassen), davon, wie die Kommune zum Teil zum Markt Zuflucht nimmt, um das wirtschaftliche Defizit abzudecken (die Produktion von Keramik und anderem Kunsthandwerk zum Verkauf auf Märkten in der Region), und von ihren abendlichen Gruppendiskussionen. In dieser kommunistischen Gemeinschaft betreibt jede Frau Landwirtschaft, Kunsthandwerk und Kritik, ohne aber Bäuerin, Kunsthandwerkerin oder Kritikerin als solche zu sein. Die in einem ständigen Wandel begriffene fiktive Utopie von THE CRYSTAL FRONTIER fungiert ihrerseits als Motor für nahezu das gesamte Schaffen Perrets in den Bereichen Bildhauerei, Keramik, Tapetendesign und, neuerdings, Performance und Film/Video. Auch Perrets Versuche in den verschiedensten Kunstformen – ohne in diesen beruflich ausgebildet zu sein – sind exemplarisch für die in *Die deutsche Ideologie* ausformulierte Zukunftsvision.

Ungeachtet seiner zentralen Stellung, im Titel der Leitfiktion von Perrets Schaffen, bleibt das Bild des Kristalls jedoch ein seltsam unbestimmtes. Der Bezugspunkt für Perret liegt nicht in der mystischen Tradition der Kristallverehrung, die in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg den Briefwechsel von Bruno Taut und den Mitgliedern der Gläsernen Kette durchzieht oder die Tauts eigene bemerkenswerte Zeichnungssammlung *Alpine Architektur: Eine Utopie* (1919–20) befeuert, obwohl Perret sehr wohl einige der Letzteren in die vielschichtige Sedimentation photographischer Reproduktionen eingeschmuggelt hat, mit denen sie in ihrem *Land of Crystal* Joris-Karl Huysmans' notorischen Roman *À rebours* (Gegen den Strich, 1884) «bebildert». In einem Interview aus jüngerer Zeit verweist Perret selbst vielmehr auf den 1966 in *Harper's Bazaar* erschienenen kurzen und viel zitierten Text «The Crystal Land» von Robert Smithson, dessen Titelworte sie für den Titel ihrer bereits erwähnten Monographie umstellt.⁴⁾ In einem abwechselnd komischen und halluzinogenen Erzählton berichtet Smithson in diesem Text von einem der Suche nach Steinen gewidmeten Ausflug in die Gegend um Patterson, New Jersey, den er in Begleitung der Künstler Donald Judd und Nancy Holt und der Tänzerin Julie Finch unternahm. (In diesem Zusammenhang sollte man wohl nicht unerwähnt lassen, dass «Crystal» eine gängige Szenenbezeichnung für Methamphetamin ist, dessen Gebrauch als Freizeitdroge in den 60er-Jahren einsetzte und in den 90er-Jahren einen Höhepunkt erlebte.)

Ich muss gestehen, dass ich bei Titeln, die auf Bestsellerlisten auftauchen, eine gewisse Irritation verspüre. In den vergangenen zehn Jahren hatte es vielfach den Anschein, als sei die Bezugnahme auf Smithson für ambitionierte junge Gegenwartskünstler zu einem Muss geworden. In manchen Fällen hat dies zu fruchtbaren Projekten geführt, die Smithsons Werk in provozierender und fesselnder Weise weiterführten oder thematisch aufgriffen, wie James Meyer dies jüngst im Hinblick auf das Werk von Renée Green dargelegt hat. Bei anderen aber sehen wir bloss eine Trivialisierung oder Fetischisierung seines Schaffens beim Versuch einer Sofortbefriedigung des Marktes. Perrets Bezugnahme gehört in keines dieser beiden Szenarios, sondern ist gleichzeitig ein Akt der Huldigung und der Wiedergutmachung: Mit ihrer Kommune von produktiven Frauen wird nämlich die erneute Festschreibung herkömmlicher Geschlechterbeziehungen, die dem älteren Künstler in seinem berühmten Text zweifellos versehentlich unterlaufen war («Don und ich hackten etwa eine Stunde lang unaufhörlich mit Hammer und Meissel an einem [Lava-]Brocken herum, während Nancy und Julie ziellos durch den Steinbruch streiften und Stöcke, Blätter und den einen oder anderen Stein aufhoben»)⁵⁾ ein für alle Mal zu Grabe getragen.

Perrets Œuvre ergeht sich weit über Smithson hinaus in Verweisen auf die Kunst- und Literaturgeschichte, insbesondere auf Richtungen und Objekte aus den 20er-Jahren, die



MAI-THU PERRET, MESCALINE TEA SERVICE, 2002,
4 ceramic cups, saucers, teapot, wood and lacquer table, 20 5/8 x 22 1/4 x 35 1/2" /
4 Keramiktassen, Unterteller, Krug, Holz- und Lacktisch, 52,5 x 56,5 x 90 cm.

Ausdruck einer Überschneidung von radikaler Ästhetik und radikaler Politik sind, wie das Bauhaus, Dada und vor allem der sowjetische Konstruktivismus. Wenn Perret aber Stepanowas konstruktivistische Stoffentwürfe für ihre eigenen Tapetenmuster recycelt, verliert sie sich nicht so sehr in nostalgischer Sehnsucht nach einer radikalen historischen Vergangenheit – obwohl zweifellos etwas davon mitspielt –, sondern reisst vielmehr ein Problem an, das uns alle gerade deshalb so irritiert, weil wir selbst Teil der Ursache sind, nämlich das Problem der Erneuerung utopischen Denkens und Tuns innerhalb der affirmativen Kultur des Kapitalismus. (In diesem Sinne fragt man sich auch, wie denn THE CRYSTAL FRONTIER ganz im Allgemeinen zu den viel beachteten Projekten steht, die im zurückliegenden Jahrzehnt in der Wüste im Westen Amerikas realisiert worden sind, wie etwa Andrea Zittels A-Z [«Institute of Investigative Living», 1999–] im Joshua Tree National Park in Kalifornien; definitiv beantworten lässt sich diese Frage offenbar nicht so ohne Weiteres.)

Interessanter als alles Zitieren und Wiederaufbereiten grosser Ikonen der historischen Avantgarden – die dabei nur allzu leicht zu bloss leeren Zeichen werden können, wie der Künstlerin zutiefst bewusst ist – ist die Art und Weise, wie Perrets Werk sich in seiner übergreifenden Stossrichtung mit einer Reihe von produktionsbezogenen Problemen herumschlägt, die nicht nur für die konstruktivistische Theorie und Praxis absolut grundlegend waren, sondern heute nach wie vor von zentraler Bedeutung sind. Das erste betrifft die Bemühungen der Konstruktivisten, im Anschluss an Marx die Arbeitsteilung abzuschaffen – «aus den Arbeitern Künstler zu machen, die aktiv ihr Produkt schaffen, aus dem mechanisch arbeitenden Menschen, dem Arbeiterheer, kreative Arbeiter zu machen», wie W. Chrakowski es 1921 formulierte.⁶⁾ (Dass die Konstruktivisten in diesen ihren Bemühungen letztlich scheiterten, war nicht, wie vielfach behauptet, auf eine vermeintlich inhärente Fehlerhaftigkeit ihres utopischen Programms zurückzuführen, sondern vielmehr darauf, dass sie den wesentlich stärkeren Kräften der wirtschaftlichen Rationalisierung innerhalb der bolschewistischen Führung, die durch die Anwendung von Taylorismus, Fordismus und anderen Prinzipien der amerikanischen Technokratie die Produktivität der sowjetischen Arbeiterschaft erhöhen wollten, nicht gewachsen waren.) Eine ähnliche Haltung prägt die Kritik an der Entfremdung der Arbeiter und der Automation der Produktion, die THE CRYSTAL FRONTIER wesentlich zugrunde liegt – daher Perrets wunderbare PERPETUAL TIME CLOCK oder «Ewige Zeituhr» (2004), der Vorschlag einer «Uhr für eine Gemeinschaft, die die mechanische Zerlegung der Zeit durch die Uhr abgeschafft hat ...[und] die die Mitglieder der Gruppe an die *wesentlichen Tätigkeiten* erinnert, aus denen ihr Tag besteht, wie schlafen, Kunst machen, Pferde reiten und pflegen, meditieren und Yoga betreiben, lesen und studieren, die vielen verschiedenen Formen landwirtschaftlicher Arbeit, die Erkundung des Unbewussten und verschiedene Sportarten.»⁷⁾

Die Alternative zur Entfremdung der Arbeiter und der wirtschaftlichen Rationalisierung, die sowohl der Konstruktivismus als auch Perret postulieren, ist jedoch nicht eine unumschränkte Wiederaufwertung des Ausdrucks der eigenen Persönlichkeit. Konstruktivisten wie Rodtschenko und Karl Joganson, zum Beispiel, kämpften gegen die Willkür, was sie dazu veranlasste, in ihrer Werkstattarbeit mit nicht kompositorischen Prinzipien zu experimentie-



ren. Perret ist ihrerseits zutiefst ambivalent, wenn es darum geht, eine wie auch immer gear- tete auktoriale Position zu beziehen, und sie bewältigt diese ihre Ambivalenz, indem sie die Urheberfunktion ihrer fiktiven Kommune zuschiebt, ganz gleich, ob das betreffende Objekt nun von ihr selbst, von ihren Mitarbeiterinnen oder von Herstellern nach ihren Vorgaben produziert wurde. Ein Beispiel hierfür bieten die 25 SCULPTURES OF PURE SELF EXPRESSION (25 Skulpturen reinen Selbstaussdrucks, 2003).

Perrets reichhaltige Monographie *Land of Crystal* ist ein Beispiel für eine Neubesinnung auf das Künstlerbuch, das, keineswegs ein totes Medium in einer digitalen Welt, als kritische Plattform für die Präsentation und Verbreitung von Gegenwartskunst wieder verstärkt auf Interesse stösst. Der sehr schön gestaltete Band, in den abgesehen von sämtlichen grösseren Projekten Perrets auch noch eine ansehnliche Zahl von Tafeln aufgenommen ist, bietet dem Leser zudem eine einfallreiche Augenweide in Form einer – als erweiterten Satz von Vorsatzblättern präsentierten – Musterkollektion der jüngsten Tapetendesigns Perrets. *Land of Crystal* gehört zu einer neuen Reihe von Künstlerbüchern, die der durch den Verlag Revolver – Archiv für aktuelle Kunst berühmt gewordene Christoph Keller bei JRP/Ringier in Zürich herausgibt und gestaltet. Mit dieser Buchreihe ist es Keller nach eigener Aussage darum zu tun, «die ganze B a n d b r e i t e der Künstlerbuchproduktion» auszureizen.⁸⁾ Diese im Bereich der Buchgestaltung nicht alltägliche Bezugnahme auf einen Begriff, der sich gleichzeitig auf die Geschwindigkeit der Datenübertragung in der Computertechnik und auf die Breite eines Frequenzbereichs in der Funktechnik bezieht, deutet darauf hin, dass, wie

Bertolt Brecht bekanntlich einst behauptet hat, technische Neuentwicklungen nicht einfach nur zur Verdrängung älterer Medien führen müssen, sondern vielmehr meist eine entscheidende Gelegenheit für deren radikale Erneuerung bieten. Ein berühmtes Fallbeispiel aus den 20er-Jahren hilft diese These zu untermauern.

Im Juliheft 1923 von Kurt Schwitters' dadaistischer Zeitschrift *Merz* rief El Lissitzky zur Überwindung der Druckmedien zugunsten elektronischer Zugriffsformen auf: «Der gedruckte Bogen, die Unendlichkeit der Bücher, muss überwunden werden. DIE ELEKTRO-BIBLIOTHEK.»⁹⁾ Die unheimliche Hellsicht dieser Forderung ist für uns aus heutiger Sicht verblüffend, nicht minder wichtig aber ist es, auf den Zusammenhang hinzuweisen, in dem sie von Lissitzky erhoben wurde. Dieser warb nämlich für seine Buchgestaltung einer neuen Gedichtsammlung von Wladimir Majakowski, *Dlja golosa* (Für die Stimme, 1923), bei der er auf ein Inhaltsverzeichnis im üblichen Sinn verzichtet und stattdessen zur leichteren Auffindung eines bestimmten Gedichtes im Band von einem – der Typologie des Adressbuches entlehnten – Daumenregister Gebrauch gemacht hatte. Jedes Gedicht erfreute sich so seiner eigenen Griffstelle und dies machte Lissitzkys Gestaltung von *Dlja golosa* zu seinem bis dahin tastbarsten Beitrag zur Buchkunst, die ihn, neben der Gestaltung von Ausstellungen, sein Leben lang beschäftigen sollte. Die utopische Sehnsucht nach einer elektronischen Zugriffsform veranlasste Lissitzky also, nicht so sehr das Ende des gedruckten Buches als vielmehr eine radikale Umgestaltung seines der Fläche verhafteten Habitats oder Raumes – er sprach gerne von der «Topographie» des Buches – zu fordern. Dementsprechend stellt *Land of Crystal* aus meiner Sicht die Realisierung einer topographischen Umgestaltung des gedruckten Buches für unser digitales Zeitalter dar.

Obwohl vielfach verspottet als blosse jugendlich-idealistische Träumerei – so auch später von den Autoren selbst –, findet die frühe Zukunftsvision von Marx und Engels heute entgegen allen Erwartungen einen emphatischen Widerhall im Werk von Mai-Thu Perret. Angesichts der den jüngsten Entwicklungen in der Wirtschaft zu verdankenden endgültigen Diskreditierung des fundamentalistischen Glaubens an den freien Markt, im Widerspruch zu dem die Künstlerin ihr Projekt THE CRYSTAL FRONTIER ursprünglich konzipiert hatte, darf man auf dessen Fortsetzung unter den potenziell – und hoffentlich – dramatisch gewandelten Rahmenbedingungen unserer Zukunft gespannt sein.

(Übersetzung: Bram Opstellen)

1) Karl Marx, Friedrich Engels, *Werke*, Bd. 3, Dietz-Verlag, Berlin 1969, S. 33.

2) Ebenda.

3) Mai-Thu Perret, *Land of Crystal*, JRP/Ringier, Zürich 2008.

4) Siehe «Paula van den Bosch and Giovanni Carmine in Conversation with Mai-Thu Perret», in: Perret, *Land of Crystal*, S. 175. Perrets Bezugnahme auf Smithson ergibt sich aus ihrer Überlegung, wonach «Kristalle selbstgenerierende Gebilde sind, unglaublich komplexe Formen, die aus einfachen sich wiederholenden und spiegelnden Strukturen hervorgehen. Ihre erstaunliche Vielfalt ist eine unendliche Quelle der Faszination. Kristalle versprechen einen Rausch der Struktur, eine vollkommene Ordnung des Minerals.»

5) Robert Smithson, «The Crystal Land» (1966), in *The Writings of Robert Smithson*, hrsg. v. Nancy Holt, New York University Press, New York 1979, S. 19.

6) Siehe W. Chrakowski in «Transcript of the Discussion of Comrade Stepanova's Paper 'On Constructivism,' December 1921», engl. v. James West, in *Art Into Life: Russian Constructivism, 1914–32*, Henry Art Gallery, University of Washington, Seattle 1990, S. 75.

7) Siehe Perret, *Land of Crystal*, Bildunterschrift zu Taf. 1 (Hervorhebung d. Verf.).

8) Siehe http://www.curatingdegreezero.org/c_keller/c_keller.html

9) El Lissitzky, «Topographie der Typographie», in *Merz*, Nr. 4 (Juli 1923), S. 47.