

MAI-THU PERRET

Parkett 84 – 2009

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,

Perret recounts the dreams and difficulties of the commune's attempt at subsistence through animal husbandry (which also serves to lay bare the sheer romance of Mandell's choice of the desert as the locus for their experiment, as if no more fertile landscape could be found), its partial recourse to the market to make up the economic shortfall (the production of ceramic and other craft items for sale at local markets), and its evenings dedicated to group discussion. In this communist society, each woman farms, crafts, and criticizes, but none is a farmer, craftsperson, or critic *per se*. In a state of continual transformation, the fictional utopia of *THE CRYSTAL FRONTIER* serves, in turn, as the motor for nearly all Perret's work in sculpture, ceramics, wallpaper design, and, most recently, performance and moving image media. Again, Perret's experimentation in a variety of media—in none of which is she professionally trained—is exemplary of the utopian prediction made in *Die deutsche Ideologie*.

Notwithstanding its central position in the very title of the governing fiction of Perret's oeuvre, the figure of the crystal remains, however, an oddly elusive one. Perret's interest does not lie in the mystical tradition of crystal worship that courses through the correspondence of Bruno Taut and his associates in the Crystal Chain group in the aftermath of World War I, or that drives Taut's own extraordinary corpus of drawings, *Alpine Architektur: Eine Utopie* (1919), though Perret does indeed bury a couple of the latter in the multilayered sedimentation of photographic reproductions with which she "illustrates" Joris-Karl Huysmans' infamous novel, *À rebours* (Against the Grain, 1884) in her *Land of Crystal*. In a recent interview, Perret herself points instead to Robert Smithson's short and oft-cited text from the May 1966 issue of *Harper's Bazaar*, "The Crystal Land," the title of which she inverts in formulating that of her aforementioned monograph.⁴⁾ In a voice by turns droll and hallucinogenic, Smithson recounts in this text a rock-hunting trip he took near Patterson, New Jersey, in the company of the artists Donald Judd and Nancy Holt, and the dancer Julie Finch. (In this context one should probably note that "crystal" is a common nickname for methamphetamine, the recreational use of which began to take off in the 1960s, peaking in the 1990s.)

I confess to being a little skittish about titles that appear on bestseller lists. For much of the past decade it has seemed as though reference to Smithson has become *de rigueur* for





MAI-THU PERRET, "The Crystal Frontier,"
 in *Land of Crystal*,
 double page / Doppelseite.

ambitious young contemporary artists. Sometimes this has led to fecund proposals that extend or trope Smithson's work in provocative and engaging ways, as James Meyer argues with respect to the work of Renée Green, but at other times we find merely a mindless trivialization or fetishization of his corpus in a bid for instant market gratification. Perret's citation belongs to neither of these scenarios. Hers is an act of both homage and redress: By means of her commune of productive women, the older artist's no doubt inadvertent reinscription in his famous text of conventional gender relations ("For about an hour Don and I chopped incessantly at [a] lump [of lava] with hammer and chisel, while Nancy and Julie wandered aimlessly around the quarry picking up sticks, leaves and odd stones.")⁵⁾ is once and for all laid to rest.

Way beyond Smithson, Perret's oeuvre is besotted with references to the history of art and literature, particularly to movements and objects in the 1920s that articulate various intersections of radical aesthetics and radical politics such as the Bauhaus, Dada, and especially Soviet Constructivism. In recycling Stepanova's constructivist fabric designs for her own wall-paper sampler, however, Perret is not so much lost in nostalgia for a radical historical past—although there is surely some of that—as much as broaching a problem that vexes us all, pre-



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.)

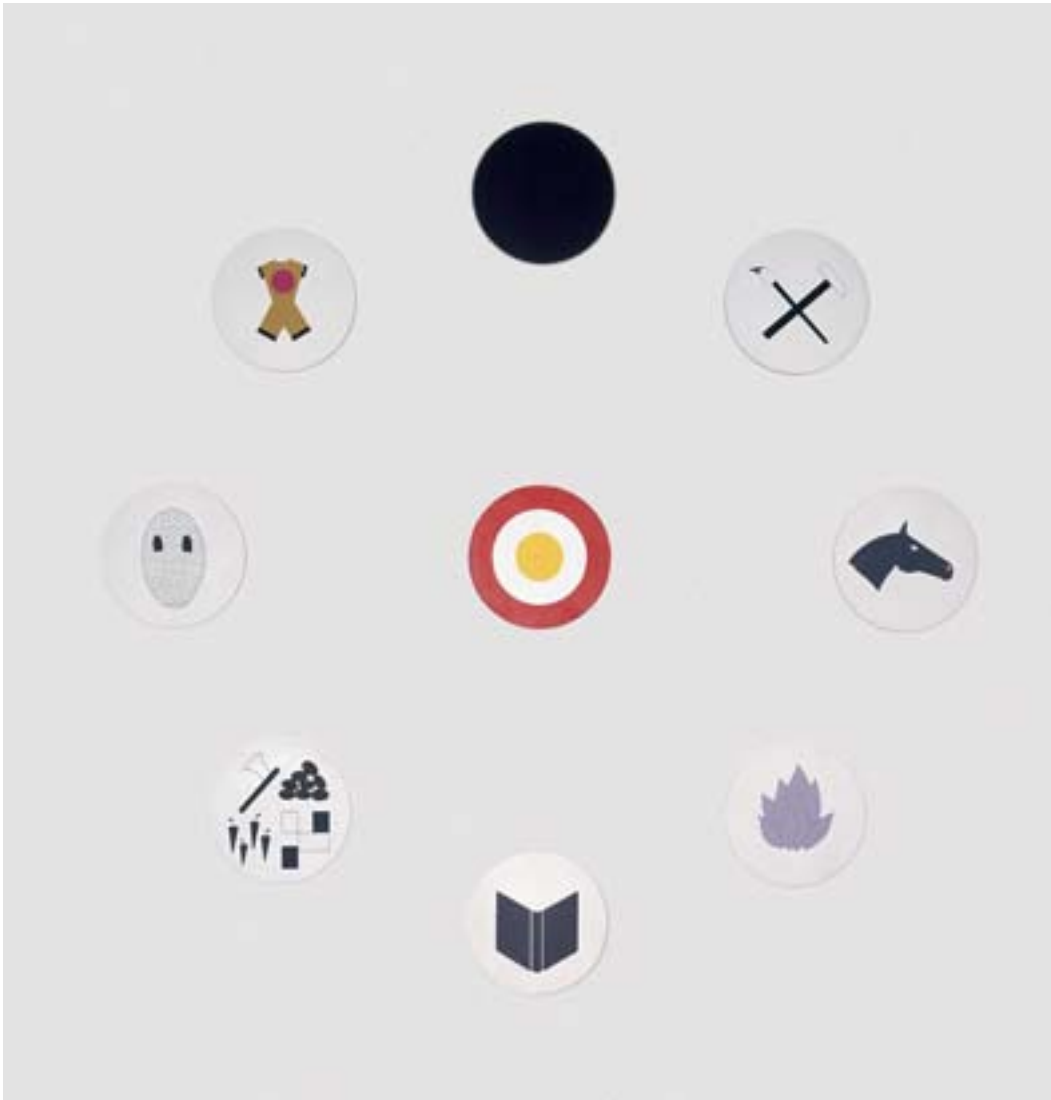
More interesting than any amount of citation and recycling of the great icons of the historical avant-gardes—which can all too easily turn into merely empty signs, as the artist her-

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 reinvention 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.curatingdegrezero.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 eigne 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 Tagebucheintragungen, 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 Künstele-

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 Keramiken 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 Selbstaudrucks, 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 einfallsreiche 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 berühmte 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

MAI-THU PERRET, "Fürchte Dich" (Be afraid),
exhibition view / Ausstellungsansicht, Helmhaus Zürich, 2004.

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.curatingdegrezero.org/c_keller/c_keller.html

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

MAI-THU PERRET, *BAKE AND SALE THEORY*, 2004,
silkscreen, 33 1/8 x 23 3/8" each /
BACKEN UND VERKAUFSTHEORIE,
Siebdruck, je 84,1 x 59,4 cm.



MEDIUM — MESSAGE

JULIEN FRONSACQ

Some time ago, Mai-Thu Perret and I had a conversation about French and English literature during which she made a distinction between the realism of Gustave Flaubert and that of Henry James. Flaubert, she thought, deconstructed the psychology of his characters “from the outside,” while James incorporated his own voice with that of his characters. Perret was clearly leaning towards a literature in which the author’s subjectivity is tied to the inner workings of the imagination.¹⁾ Viewers are often taken aback by the stylistic eclecticism of Perret’s work. If, as Fabrice Stroun aptly summarized, “Perret’s monographic exhibitions look more like group exhibitions at first sight,” it is on account of her particular definition of the author and her subjectivity.²⁾ What counts as a typical form of expressionism in literature appears within the context of the visual arts as a paradoxical dialectic in which there is a perception that artis-

tic production has been cut loose from a specific author—as if it could only become autonomous through syncretic personifications. In a way, so many of Perret’s works appear to be a product of a different persona. In this sense, her ambitious artistic project, in part, revolves around the structure of the novel.

And, indeed, since 1998 she has written a series of texts (poems, autobiographies, and diaries), all of which she has grouped together in a single ongoing framework that she calls *THE CRYSTAL FRONTIER*. This publication attests to her continued interest in the literary. Some of the texts in *THE CRYSTAL FRONTIER* are presented as autonomous pieces on single framed sheets hung in exhibitions, where they function as counterpoints—as an off voice—to the other works in the same room: “Bake and sale economics: clothing propaganda arts and crafts higher awareness autocritique and things. Monday thru Sunday / 256 Queens Road / All proceedings to support / New Ponderosa Year Zero.”³⁾ Other texts, exhibited or not,

JULIEN FRONSACQ is an art critic and curator at Palais de Tokyo, Paris.

are written in the voices of various women who are part of Perret's collective living project in the desert:

She says she has come here precisely to break with what she was before. She wants to destroy everything she used to be before. She obsesses over fake relations, fake exchanges, the kind of barter that she says cost you nothing but actually eat your soul away...⁴⁾

The work of German author W. G. Sebald (another writer dear to the artist) revolves around a similar entangling of reality and the imagination. In *The Emigrants* (1997) places from the past and the present (e.g. New York and Frankfurt, Norwich and Bern) contaminate each other and become one mental landscape over the course of a narrative that involves memories, encounters, reminiscences, ancestors, immigrants, escapes, paternity quests, and family secrets. Similarly, THE CRYSTAL FRONTIER's plot unfolds through different chronological periods and specific political contexts. Yet this collection of texts paints a cohesive universe based on certain recurring motifs: the desert, female communities, and emancipation. As expressed by one of Sebald's characters, showing how selective memory can be, "the entire world is one's domain." This is how an American character in *The Emigrants* attempts to remember the conditions of his immigration:

It was no wonder that I finally decided to follow my sisters to America. Of the Rail journey across Germany I remember nothing ... But I do still see the offices of Norddeutscher Lloyd in Bremerhaven quite clearly in front of me ... Above the door ... was a circular clock with Roman numerals, and over the clock, in ornate lettering, was the motto Mein Feld ist die Welt. [The entire world in one's domain.]⁵⁾

In THE CRYSTAL FRONTIER, narrators multiply and become stratified, parallel instantaneous voices, whose stories reverberate with one another and with the visual works. In her 2002 show at Glassbox in Paris, "We Close Your Eyes In Order To See," a timetable of daily activities was written on the wall of the entrance way—from "Morning ablutions at the well" to "Group discussion"⁶⁾—underlining varying degrees of functionality. In this context, the text might either be taken as a literal work or point to something radically absent. Nevertheless the text-work as a whole offers a dialogue as well as a sort

of mute confrontation. The feeling that a Perret show looks like a group show is thus related to her aesthetic of eclecticism, which is comprised of the sum of pre-existing formal principles. Yet, this eclecticism, in fact, reveals itself to be the product of an approach involving correspondence, resonance, and contamination.

One could say then that Perret is adopting the rhetorical stance of a "crisis of originality," which leads her to proceed from the principle of conversion. In her system of references, conversion can be envisioned in multiple ways. It is, firstly, the historical process at the heart of any event, from revolution to reification. Her first exhibition at Galerie Barbara Weiss in Berlin in 2006, for example, was titled "Apocalypse Ballet." This show included models whose poses evoked Hollywood's aquatic choreographies as well as Vsevolod Meyerhold's "Biomechanics," Russian avant-garde theater, and the gymnastics of the 1910s and 20s, whether of the emancipatory (Monte Verità style) or of the hygienic kind often associated with the Nazis. Since exhibitions enter into dialogue with one another, and works create links between several particular histories, it is significant that the announcement card for "Bikini," Perret's second exhibition at Barbara Weiss in the summer of 2008, consisted of a peculiar photograph depicting a woman wearing a bikini designed by Louis Réard, using press clippings about the atomic bomb tests over the island in the Pacific, Bikini Atoll. "Atomizing" the classic one-piece bathing suit, the new design became a veritable "bomb" creating an explosion in the fashion world. Jacques Heim, a competitor of Réard's, had already launched his own model of the two-piece suit called *Atome* in honor of its considerably reduced dimensions. Aside from such semantic games presiding over its birth, the bikini is a complex cultural object in that it juxtaposes the emancipation of the female body with newly industrialized means of mass destruction. This show also brought together a series of spray-painted resin sculptures that looked like ceramic "pastries," which were inspired by a photograph of a cake in the shape of a mushroom cloud. Like Réard's bikini, Perret's sculptures convert a sign or a symbol (e.g. the mushroom cloud) into an object.





MAI-THU PERRET, "And Every Woman Will Be a Walking Synthesis of the Universe" (Und jede Frau wird die wandelnde Synthese des Universums sein), exhibition view / Ausstellungsansicht, The Renaissance Society at the University of Chicago, 2006.

Mai-Thu Perret

MAI-THU PERRET, *BIKINI (WHITE CAKE)*, 2008, acrylic plaster, lacquer, pedestal made of steel and wood, height 23 ³/₄", diameter 25 ³/₄" / *BIKINI (WEISSER KUCHEN)*, Acryl-Gips, Lack, Fuss aus Stahl und Holz, Höhe 60 cm, Durchmesser 65 cm.



MAI-THU PERRET, *BIKINI (RED CAKE)*, 2008, acrylic plaster, lacquer, pedestal made of steel and wood, height 23 ³/₄", diameter 25 ³/₄" / *BIKINI (ROTER KUCHEN)*, Acryl-Gips, Lack, Fuss aus Stahl und Holz, Höhe 60 cm, Durchmesser 65 cm.



Six months earlier, Perret's first New York solo show at The Kitchen included a film transferred to video, entitled *AN EVENING OF THE BOOK* (2007), in which female dancers performed movements in group formation along with simple acts, like cutting through a black banner, manipulating white fluorescent tubes, opening a book, or playing with hula hoops. The film itself takes its inspiration from Varvara Stepanova's set designs for an agit-prop play of the same title. Viewing the piece in the gallery's three-projection installation, one can't help but think of modernism's most emblematic objects (the monochrome, the neon tube) or of Yvonne Rainer's everyday gestures, like walking or sitting, that play down the pathos of dance. Similar to Perret's technique of endowing functional objects with strongly ritualistic dimen-

sions (a tea set, clothes, a knife), the film allowed her to explore the tenuous boundary between ordinary, everyday acts and ritual. The installation conceived to accompany the film included a constructivist wall-paper whose patterned motif—covered with silver paint where the film was projected—had a "ghostly effect,"⁷⁾ conjuring the shapes of Stepanova. In the film, a woman sitting on a chair cuts a piece of fabric and hangs it on the wall. The banner with its round, cut-out holes (negative emblems, both literally and figuratively) recalls some of Steven Parrino's shaped canvases with their violent gestures against painting, which he considered moribund.⁸⁾ After the conclusion of the projection, the lights came on and *THE SPIDER SONG* (2004)—a spectral recording realized with Parrino—could be heard throughout the exhi-

bition space. If there can be said to be a kinship between the two artists, it is inasmuch as Perret's project takes Parrino's necrophiliac relationship with modernism and relocates it to a more mediumistic or spiritualistic genre.⁹⁾ Perret's work could be seen as a compilation of rituals used to summon the voices of history and turn them into corporeal spirits with whom to dance. Like the texts of *THE CRYSTAL FRONTIER* and their multiple fictitious authors, her art leans towards a magical polyphony used to reactivate forms, stories, and contexts, making them speak in the present.

The show also included a series of human-sized sculptures that had previously appeared as props in the film. Placed upright on the floor and on large shelves, the works looked like giant commas or enormous quotation marks, playfully punctuating the space and/or closing a quote. Being the same size as the dancers, these "props" were like parts of the book that had come to life. It certainly didn't escape Perret that the word "prop"—often associated with the work of Guy de Cointet or Mike Kelley—has a deliciously polysemic meaning: a prop is at once a physi-

cal or emotional support and a theater accessory. Might this suggest that in *The Kitchen* exhibition, Perret was seeking to bring physical action to the threshold of a psychological state?

But let us return to Perret's mediumistic aesthetic; revived in the middle of the nineteenth century, Spiritism is a ritual of communication between the living and the dead, enacted by a medium in a trance, who delivers a message rapidly and without any premeditation.¹⁰⁾ Take for example the artist Hilma af Klint (1862–1944). After losing her younger sister, the seventeen-year-old took part in spiritualist séances, which led to the creation of her own occult circle, "The Five" (women). In 1905–06, having embarked on the then fashionable pursuit of theosophy, she received a message from a spirit describing her mission, that of an artist-medium. Regardless of the degree of automatic creation it entailed, the work of the Spiritist was purely a vector for contacting spirits and translating their messages. Though exhibited as art today, it was initially conceived as a tool—even af Klint's later works (in particular the *Atom Series* from 1917) intersect with various realms of knowledge and are simultaneously schematic and experimental, like discursive figures.

Perret's work at *The Kitchen* was characterized by the same schematic quality. The dance diagrams she had created on the wall and the Rorschach blot painted on the carpet alluded to Warhol, but with a multilayered complexity. *The Kitchen* is well-known for being dedicated to experimentation in the realm of music and performance. That context combined with the diagrams for the film projection brought to mind their original function: to chart dance steps. In addition, as the titles indicate (*POLY-SANGKORI I*, *SINJANGKORI III*, and *TAEGAMKORI IV* [all 2008]), the steps charted here are taken from Korean shamanistic dances performed exclusively by women. Pop elegance and archaic ritual do the do-si-do! Just like schemas, Rorschach inkblots are transitive images, psychological tests aimed at observing the mechanism of projection in a patient. Painted, as it was here, on a carpet lying on the floor and combined with the seated mannequin of a woman wearing paint-smeared overalls, the Rorschach blot recalls Yves Klein's *Anthropométries*, (c. 1960). The

Postcard of the first bikini by Louis Réard /
Postkarte des ersten Bikini von Louis Réard.





MAI-THU PERRET, "An Evening of the Book and Other Stories"
 (Ein Abend des Buches und andere Geschichten), exhibition view / Ausstellungsansicht, The Kitchen, New York, 2008.

overalls on view were the ones worn by Perret herself at The Kitchen where she made the painting, a few months after Fia Backström had worn the same overalls during her performance for the film *An Evening of the Book* (2007). One performance inhabits the other, and the body gives way to a phantom (a plastic mannequin, a painting, an image).

In her work as a whole, as she indexes and brings into play the conversion of forms, Perret explores the ambivalence between object and action, the gap between a transitive instrument (either revolutionary or ritualistic) and the object reified by a socio-cultural, institutional, or market-based system. Her work, as she conceives of it, is a dispassionate assessment of forms and the hypothetical permanence of their messages.

(Translation: Anthony Allen)

- 1) As this text was being written, we resumed our conversation. Perret has changed her mind about Flaubert's "contempt" for his often "limited" characters.
- 2) Fabrice Stroun, "What Art Looks Like, circa 1997– Tomorrow, as Seen Through the Eyes of Someone Else" in *Mai-Thu Perret: Land of Crystal*, ed. Christoph Keller (Zurich: JRP Ringier, 2008), p. 49.
- 3) Hand-bill and printed poster in *Land of Crystal*, p. 138.
- 4) *Ibid.*, p. 136.
- 5) W. G. Sebald, *The Emigrants*, trans. Michael Hulse (New York, New Directions, 1997), pp. 81–82.
- 6) *Land of Crystal*, p. 122.
- 7) In the artist's words. *Ibid.*, p. 169.
- 8) See, for example, Steven Parrino, STOCKADE (EXISTENTIAL TRAP FOR SPEED FREAKS), 1988–91, or UNTITLED, c. 1988, in *Steven Parrino* (New York: Gagosian Gallery, 2007), pp. 23, 35.
- 9) Here, I would like to thank Fabrice Stroun, who has been kind enough to engage in numerous conversations by telephone and through each other's texts.
- 10) See the exhibition and catalog *L'art spirite: Collection de l'art brut (Lausanne)*, ed. Antoinette Pitteloud (Lausanne: École-Musée/Image, 2005).

JULIEN FRONSACQ

MEDIUM – BOTSCHAFT

Es ist schon länger her, dass Mai-Thu Perret und ich uns über französische und angelsächsische Literatur unterhalten haben. Sie differenzierte zwischen dem Realismus bei Gustave Flaubert und Henry James: Flaubert dekonstruierte die Psychologie seiner Figuren «von aussen», während die Stimme von James sich mit der seiner Figuren vermische. Ihr Herz schlug damals klar für eine Literatur, in der sich die Subjektivität des Autors mit dem Produkt seiner Phantasie verbindet.¹⁾ Die heterogene Stilvielfalt in Mai-Thu Perrets Werk ruft beim Betrachter oft Verwirrung hervor. Wenn die Ausstellungen dieser Künstlerin, wie Fabrice Stroun treffend bemerkt, aufs Erste wie Gruppenausstellungen wirken, so des-

JULIEN FRONSACQ ist Kunstkritiker und Kurator am Palais de Tokyo in Paris.

halb, weil Perrets Definition der Autorenschaft und dessen Subjektivität sehr eigenwillig ist.²⁾ Was in der Literatur als durchaus übliches Verfahren verstanden wird, erweist sich im Rahmen der bildenden Kunst als paradoxe Dialektik, derzufolge die künstlerische Produktion erst durch ihre Personifikation autonom wird. Viele von Perrets Arbeiten scheinen ein von verschiedenen Personen erzeugtes Produkt zu sein. Perrets ambitioniertes künstlerisches Projekt würde sich also teilweise in der Struktur des Romans erklären.

Tatsächlich hat Perret seit 1998 unter dem Titel *THE CRYSTAL FRONTIER* eine Reihe von Texten (Gedichte, Autobiographisches, Tagebücher) verfasst. Mit dieser Publikation belegt sie ihr literarisches Interesse. Einige der Texte aus *THE CRYSTAL FRONTIER* werden in der Ausstellung als autonome

Stücke auf einzelnen Blättern präsentiert und setzen so – als eine Art Stimme aus dem Off – Kontrapunkte zu den anderen Arbeiten im gleichen Raum: «Backen und Wirtschaftswissenschaft: Bekleidung Propaganda Kunst und Handwerk Höheres Bewusstsein Selbstkritik und anderes. Montag bis Sonntag / 256 Queens Road / Unterstützung aller Massnahmen / New Ponderosa Jahr Null.»³⁾ Andere Texte, ausgestellt oder nicht, erscheinen in Form verschiedener Stimmen der Frauen, die Teil des von Perret entworfenen Kollektivs in der Wüste sind:

*Sie sagt, sie sei eigentlich hierhergekommen, um mit dem, was sie zuvor gewesen ist, zu brechen. Sie hat die falschen Beziehungen satt, das falsche Sich-Austauschen; die Form von Handel, die nichts kostet, aber die Seele auffrisst.*⁴⁾

Bei W. G. Sebald, einem weiteren von der Künstlerin bewunderten Schriftsteller, findet sich exakt dieses Motiv der Verschachtelung von Realität und Vorstellung. In *Die Ausgewanderten* färben die Orte aus Vergangenheit und Gegenwart, von New York bis Frankfurt, von Norwich bis Bern, aufeinander ab – entsprechend den jeweiligen Erinnerungen, Begegnungen, Reminiszenzen, Vorfahren, Einwanderern, Fluchten, dem Aufspüren von Verwandtschaften und Familiengeheimnissen – und gerinnen zu einer einzigen geistigen Landschaft. Die Geschichte von THE CRYSTAL FRONTIER nun fächert auf eine ähnliche Weise unterschiedliche zeitliche Geschehnisse und politische Kontexte auf. Dennoch vermittelt dieses

Textkonglomerat das Bild eines zusammenhängenden Universums, in dem die Wüste, eine Frauengemeinschaft und die Emanzipation häufig wiederkehrende Motive bilden. Für unser selektives Gedächtnis ist «die ganze Welt ein Feld». So versucht in Sebalds Erzählband ein Amerikaner sich die Umstände seiner Einwanderung in Erinnerung zu rufen:

*(...) also war es kein Wunder, wenn ich mich schliesslich entschloss, den Schwestern nach Amerika nachzufolgen. An die Bahnfahrt durch Deutschland habe ich keine Erinnerung mehr (...) Mit ziemlicher Genauigkeit sehe ich allerdings den Saal im Norddeutschen Lloyd in Bremerhaven vor mir (...) Über der Tür, durch die wir zuletzt hinausmussten, war eine runde Uhr angebracht mit römischen Ziffern, und über der Uhr stand mit verzierten Buchstaben geschrieben der Spruch Mein Feld ist die Welt.*⁵⁾

Im Zeichen der Schichtung und Entsprechung vervielfacht sich in THE CRYSTAL FRONTIER die Zahl der Erzähler, und zwischen ihren Berichten und den plastischen Arbeiten, aber auch zwischen den Texten klingen Resonanzen an. In ihrer Ausstellung «We Close Your Eyes In Order To See» (2002) in der Pariser Galerie Glassbox befand sich an der Wand, gleich zu Beginn der Ausstellung, ein Zeitplan. Auf ihm waren alltägliche Aktivitäten aufgelistet und je nach ihrer funktionalen Wichtigkeit hervorgehoben: von der «morgendlichen Waschung am Brunnen» bis zur «Gruppendiskussion».⁶⁾ Der Text konnte entweder als eine literarische Arbeit betrachtet werden oder aber er wies auf etwas hin, das radikal abwesend war.





MAI-THU PERRET, AN EVENING OF THE BOOK, 2007, 3-channel video installation, 16 mm, b/w, silent, wallpaper, sound, variable dimensions / EIN ABEND DES BUCHES, 3-Kanal-Videoinstallation 16 mm, s/w, ohne Ton, Tapete, Klang, Masse variabel.

Below / unten: MAI-THU PERRET, AN EVENING OF THE BOOK, 2007, filmstills / EIN ABEND DES BUCHES, Filmstills.





Als Ganzes stellte er dennoch einen Dialog oder eine stumme Konfrontation her. Dass Perrets Ausstellungen wie Gruppenausstellungen wirken, hängt mit ihrem Eklektizismus zusammen, der nichts anderes ist, als die Summe der bestehenden formalen Prinzipien. Dieser entpuppt sich mehr und mehr als Bestandteil eines Systems der Entsprechungen, Resonanzen und Kontaminationen.

Tatsächlich gewinnt die Arbeit Perrets, die sich auch nahtlos in eine Rhetorik der Originalitätskrise hätte einreihen können, durch das Prinzip der Verwandlung an Präzision. In Perrets Referenzsystem hat die Verwandlung viele Gesichter. Geschichtlich betrachtet steckt der Wandel im Kern jedes Ereignisses, egal ob es sich um eine revolutionäre Idee handelt oder um deren Konkretisierung. Ihre erste Ausstellung in der Galerie Barbara Weiss in Berlin, 2006, trug denn auch den Titel «Apocalypse Ballet». Sie präsentierte Puppen aus Pappmaché, deren Posen ebenso an Wasserballett-Choreographien aus Hollywood erinnerten wie an Meyerholds «Biomechanismus», das Theater der russischen Avantgarde, die emanzipatorische Gymnastik der 10er- und 20er-Jahre (Monte Verità) oder auch an deren hygienistische Variante unter dem Naziregime. Da nun die Ausstellungen miteinander in Dialog treten und die Arbeiten untereinander auf verschiedene Geschichten

verweisen, ist es bezeichnend, dass auf der Einladungskarte zu «Bikini» (die zweite Ausstellung in der Galerie Barbara Weiss, 14. Juni bis 26. Juli 2008) die seltsame Photographie einer Frau in einem von Louis Réard entworfenen Badeanzug zu sehen war. Réard hatte dafür Zeitungsartikel über den Atombombenabwurf auf das Bikini-Atoll verwendet. Dank der «Atomisierung» des einteiligen Anzugs schlug das neue Tenue in der Modeszene selbst wie eine Bombe ein. Schon vor Réard hatte ein Konkurrent, Jacques Heim, einen zweiteiligen Badeanzug lanciert und ihn wegen dessen knappen Massen «Atom» getauft. Über diese semantischen Spielereien rund um seine Entstehung hinaus ist der Bikini also ein komplexes Kulturobjekt, das die Befreiung des weiblichen Körpers mit der Vernichtungswaffenindustrie in Zusammenhang bringt. Die Ausstellung «Bikini» zeigte weiter eine Reihe mit der Spraydose bemalter Kunstharzskulpturen, die wie Zuckerzeug aus Keramik aussahen. Perret hatte sich durch die Photographie einer festlichen Torte in Form eines Atompilzes anregen lassen. Genau wie die Erfindung des Bikinis durch Réard, verkörpern diese Skulpturen die Verwandlung eines Projekts oder Zeichens in ein Objekt.

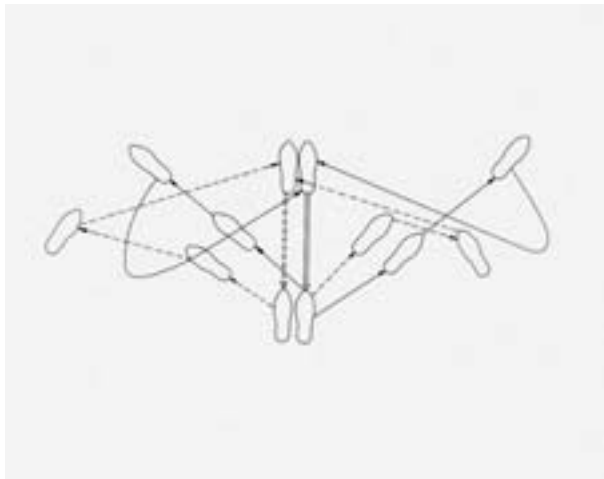
Sechs Monate früher wurde in den Räumlichkeiten von The Kitchen, ihrer ersten Einzelausstellung

in New York, Perrets auf Video übertragener Film *An Evening of the Book* (2007) gezeigt. Tänzerinnen führen abwechselnd Gesten in Gruppenformation und einfachere Handlungen aus, etwa das Zerschneiden eines schwarzen Banners oder das Manipulieren weisser Neonröhren, das Aufschlagen eines Buches oder auch Spiele mit dem Hula-Hoop-Reifen. Der Film ist inspiriert von Varvara Stepanovas Bühnenbild für ein Agit-Prop-Stück mit dem gleichnamigen Titel. Natürlich fühlt man sich dabei sofort an die klassischen Objekte der modernen Kunst (das monochrome Bild, Neonröhren) erinnert oder auch an den Versuch von Yvonne Rainer, dem Tanz durch den Rückgriff auf Alltagsgesten (durch einfaches Gehen oder Sich-Hinsetzen) das Theatralische zu nehmen. Getreu dem Bild, das Perrets ganzes Werk vermittelt, das letztlich aus einfachen Gebrauchsgegenständen besteht, hinter denen sich jedoch eine hochgradig rituelle Dimension verbirgt – ein Teeservice, Kleider, ein Messer und so weiter –, erforscht Perret in diesem Film den schmalen Grat zwischen alltäglichen und rituellen Gesten. Die eigens für den Film geschaffene Installation war mit einer konstruk-

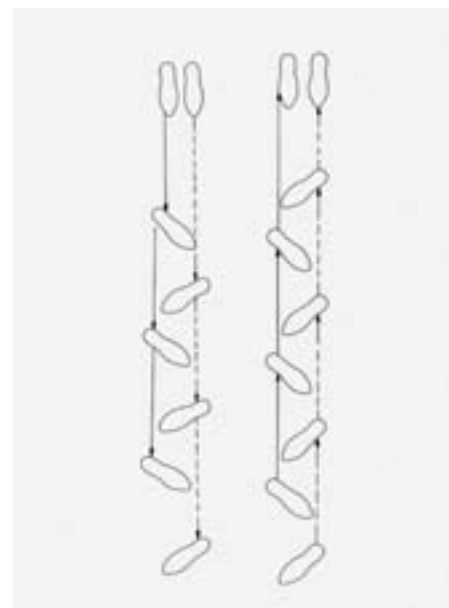
tivistisch bemalten Tapete verkleidet, deren (an den für die Projektion vorgesehenen Stellen) silbern übermaltes Muster den Formen eine «gespenstische Wirkung» verlieh.⁷⁾ Im Film sitzt eine Frau auf einem Stuhl und zerschneidet ein Stück Stoff, das sie anschliessend an die Wand hängt. Dieses Banner mit dem Loch als quasi negatives Emblem – also im eigentlichen Sinn des Wortes *figural* – erinnert an gewisse von Steven Parrinos *shaped canvases*. Dessen eigenes Werk stützte sich zunächst auf heftige Gesten gegenüber einer Malerei, die nur noch eine «Zombie»-Existenz fristete.⁸⁾

Am Ende der Filmvorführung in *The Kitchen* wurde es hell im Raum und ein geisterhaftes Lied erklang, *The Spider Song* (2004), eine Gemeinschaftsarbeit mit Steven Parrino. Falls tatsächlich eine Verwandtschaft zwischen den beiden Künstlern besteht, hat Perret das nekrophile Verhältnis Parrinos zur Geschichte der Moderne in ihrem ästhetischen Projekt auf medialere und spiritistischere Weise neu aufgerollt.⁹⁾ Perrets Arbeiten können als Kompilation von Ritualen gesehen werden, die die Stimmen der Vergangenheit hervorrufen und sich als leibhaftige

MAI-THU PERRET, TAEGAMKORI IV, 2008, acrylic on wall,
variable dimensions / Acryl auf Wand, Masse variabel.



MAI-THU PERRET, POLYSANGKORI I, 2008, acrylic on wall,
variable dimensions / Acryl auf Wand, Masse variabel.



MAI-THU PERRET with LIGIA DIAS, A UNIFORM SAMPLER, 2004,
steel, wire, papier-mâché, acrylic, lacquer / Stahl, Draht, Papiermaché, Acryl, Lack.

MAI-THU PERRET with VALENTIN CARRON, SOLID OBJECT, 2005,
wood, plaster, acrylic resin, paint, approx. 157 1/2 x 236 1/4" / Holz, Gips, Kunstharz, Farbe, ca. 400 x 600 cm.



Geister am Tanz beteiligen. Wie auch die Texte in THE CRYSTAL FRONTIER mit ihren zahlreichen fiktiven Stimmen tendiert Perrets gesamtes Werk zu einer magischen Polyphonie, in deren Rahmen die Künstlerin bestehende Formen – einschliesslich ihrer Vermittlung und ihres Kontexts – neu belebt, um sie in der Gegenwart sprechen zu lassen.

In der Ausstellung waren auch eine Serie von Skulpturen zu sehen, die im Film als Requisiten eingesetzt werden. Im Film befinden sie sich auf dem Boden und ähneln Kommas, in der Ausstellung waren

sie dagegen auf grossen Wandregalen untergebracht und glichen eher Anführungszeichen. Die Interpunktion des Raumes ist zur Umgrenzung eines Zitats geworden und mit diesen lebensgrossen Anführungszeichen erwacht das Buch zum Leben. Requisit heisst auf Englisch *prop*. Das Wort fällt häufig im Zusammenhang mit Guy de Cointet oder Mike Kelley und hat eine amüsante Mehrdeutigkeit entwickelt, die Perret mit Sicherheit nicht entgangen ist: *Prop* ist zugleich eine physische Stütze, ein emotionaler Halt und ein Theaterrequisit. Und wenn die Ausstellung in The

Kitchen die physische Handlung bis an die Schwelle zur psychologischen Übertragung getrieben hätte?

Doch zurück zur (para)medialen Ästhetik. Seit seinen Anfängen (in der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts) ist der Spiritismus ein Verständigungsritual zwischen einem Medium und dem Geist eines Verstorbenen. Das Medium übermittelt in unbewusstem Zustand eine Botschaft, rasch und ohne Vorbedacht.¹⁰⁾ Die Malerin Hilma Af Klint (1862–1944) nimmt im Alter von siebzehn Jahren, nach dem Tod ihrer jüngeren Schwester, an spiritistischen Sitzungen teil und gründet später ihren eigenen okkulten Zirkel, «Die Fünf» (Frauen). In den Jahren 1905–1906, in denen sie mit einer theosophischen Untersuchung beschäftigt ist (was damals gerade sehr *en vogue* war), erläutert ein Geist der Malerin ihre Aufgabe als künstlerisches Medium. Wie gross auch immer der automatistische Anteil sein mag, Klints spiritistisches Werk ist also ein Vehikel, um mit der Geisterwelt in Verbindung zu treten oder den Inhalt ihrer Botschaften zu übersetzen. Auch wenn es heute um seiner selbst willen ausgestellt wird, war es ursprünglich als Instrument gedacht. Auch die späteren Werke Klints (insbesondere die Serie «Atom» von 1917) verschränken verschiedene Wissensgebiete miteinander und sind zugleich experimentell und schematisch, rhetorischen Figuren ähnlich.

Dieselbe schematische Qualität zeichnet auch Perrets Arbeiten für *The Kitchen* aus. Sowohl die Tanzdiagramme an der Wand als auch der auf den Teppich gemalte Rorschachtest sind Anspielungen auf Warhol. Doch diese Formen bleiben komplex. Der Kontext des Ausstellungsortes – ein historisches Experimentierfeld für Künstler und die New Yorker Szene – sowie das Nebeneinander von Ausstellung und Filmprojektion rufen den Charakter dieser Diagramme in Erinnerung: die schematische Darstellung von Tanzschritten. Zudem sind die dargestellten Schritte, wie die Titel verdeutlichen (POLY-SANGKORI I, SINJANGKORI III, and TAEGAMKORI IV [alle 2008]), Schritte schamanischer Tänze aus Korea, die ausschliesslich von Frauen getanzt werden. Die Eleganz des Pop und die archaischen Tanzfiguren stehen auf gleicher Stufe nebeneinander. Wie jedes Schema liefert auch der Rorschachtest ein transitives Bild, der psychologische Test dient dazu,

die Projektionsmechanismen des Patienten aufzuzeigen. So auf den Boden gemalt, auf einen Teppich, in Kombination mit einer weiblichen Puppe in einem Overall voller Farbflecken, in der direkten Gegenüberstellung von Körper und Malerei, erinnert das Bild an die *Anthropometrien* (ca. 1960) von Yves Klein. Die Künstlerin hat dieses Bild einige Monate nach dem Drehen des Films in denselben Räumen und demselben Overall, den Fia Backström während der Aufführung getragen hatte, gemalt. Eine Performance jagt die andere und der Körper macht seinem Geist Platz (einer Puppe aus Kunststoff, Farbe, Bild).

In ihrem gesamten Werk untersucht Perret – da der Formenwandel von verschiedenen Faktoren abhängig ist oder sogar auf dem Spiel steht – die Ambivalenz zwischen Objekt und Aktion, die Kluft zwischen einem transitiven (revolutionären oder rituellen) Instrument und dem durch ein soziokulturelles, institutionelles oder marktabhängiges System verdinglichten Objekt. Sie versteht ihr Werk daher als eigentliche Überprüfung bestehender Formen und der hypothetischen Beständigkeit ihrer Botschaften.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Im Lauf der Entstehung des vorliegenden Textes haben wir diese Diskussion erneut aufgenommen. Inzwischen hat Perret ihre Meinung hinsichtlich der «Verachtung» Flauberts für seine oft «beschränkten» Protagonisten geändert.

2) «Wie schon öfter bemerkt wurde, vermitteln Perrets Einzelausstellungen auf den ersten Blick eher den Eindruck von Gruppenausstellungen.» Fabrice Stroun, «What art looks like, circa 1997 – Tomorrow, as seen through the eyes of someone else», in: *Mai-Thu Perret, Land of Crystal*, Christoph Keller Editions bei JRP-Ringier, Zürich 2008, S. 49.

3) Flugblatt und Plakat in *Land of Crystal*, S. 138.

4) *Ibid.*, S. 136.

5) W.G. Sebald, «Ambros Adelwarth», in: *Die Ausgewanderten*, Die andere Bibliothek, Eichborn Verlag, Frankfurt am Main 1992, S. 118–119.

6) *Land of Crystal*, op. cit., S. 122.

7) Die Künstlerin selbst, in: *Mai-Thu Perret, Land of Crystal*, op. cit. (Anm. 2), S.169.

8) Steven Parrino, STOCKADE (EXISTENTIAL TRAP FOR SPEED FREAKS) (1988–91) oder auch UNTITLED (ca. 1988), in: *Steven Parrino*, Gagolian Gallery, New York 2007, S. 23, 35.

9) Ich möchte an dieser Stelle Fabrice Stroun danken für die zahlreichen geschwisterlichen Gespräche am Telefon, den Textaustausch usw.

10) Ausstellung und Katalog «L'art spirite» (18. März bis 5. Juni 2005), Collection de l'art brut, Lausanne.

JOHN MILLER

FOR A SET OF ABANDONED FUTURES



For several years, Mai-Thu Perret has framed many of her activities as an artist within a true life story: *THE CRYSTAL FRONTIER*. Not surprisingly, such an old-fashioned description telegraphs that the story itself is a fiction—and this is the case, at least superficially. While it may be a work in its own right, *THE CRYSTAL FRONTIER* is not even a story per se, nor even a full-fledged text. Consisting of diary fragments ostensibly written by members of an autonomous women’s community formed in the desert of New Mexico, this narrative functions more as a context or a pretext for objects that Perret offers as artifacts from that collective. Founded in Year Zero, the New Ponderosa Commune, like the Jacobins of the French First Republic, initiates its own calendar. (Could the old Ponderosa

JOHN MILLER is an artist and writer based in New York and Berlin.

be none other than the all-male ranch—Adam, Hoss, and Little Joe Cartwright plus their cook, Hop Sing—featured in the classic TV series, “Bonanza”?) This revolutionary nomenclature reflects her fictional activist Beatrice Mandell’s goal to build a non-patriarchal society from the ground up. As expressed in *THE CRYSTAL FRONTIER*:

The decision to make [the commune] all-female did not stem from their personal hatred of men, but from Mandell’s conviction that a truly non-patriarchal social organization had to be built from the ground up, starting with a core group of women who would have to learn how to be perfectly self-sufficient before being able to include men in the community. Mandell’s theories were a mixture of classic feminist beliefs about the oppression of women, and what could best be described as her psychedelic-pastoral tendencies.¹⁾

Within Perret’s oeuvre, the New Ponderosa persists as an epistemological horizon: no beginning nor

clockwise / im Uhrzeigersinn:

MAI-THU PERRET, *LITTLE PLANETARY HARMONY*

(detail inside the teapot), 2006, acrylic gouache

on plywood, 9 7/8" x 7 7/8" /

KLEINE PLANETARISCHE HARMONIE

(Detail in der Teekanne), Acryl-Gouache auf Sperrholz, 25 x 20 cm.

UNTITLED, 2006, *acrylic gouache on plywood, 17 3/4 x 13 3/4" /*

OHNE TITEL, Acryl-Gouache auf Sperrholz, 45 x 35 cm.

UNTITLED, 2005, *acrylic gouache on plywood, 9 3/4 x 7 1/2" /*

OHNE TITEL, Acryl-Gouache auf Sperrholz, 24,7 x 19,7 cm.

LITTLE PLANETARY HARMONY (detail inside the teapot), 2006,

acrylic gouache on plywood, 17 3/4 x 13 3/4" /

KLEINE PLANETARISCHE HARMONIE (Detail in der Teekanne),

Acryl-Gouache auf Sperrholz, 45 x 35 cm.





MAI-THU PERRET, *BIKINI (MINT AND SILVER BRICKS)*, 2008, *appliqué on cotton*, 57 ³/₄ x 77 ¹/₂" /
BIKINI (PFEFFERMINZ-GRÜN UND SILBER ZIEGELSTEINE), *Applikation auf Baumwolle*, 147 x 197 cm.

end, a zero-degree referent. She leaves it up to her readers and viewers to extrapolate from the seemingly arbitrary narrative shards that offer the only proof of its existence. Curiously, although the commune projects into the future, we look back at these like relics from a lost civilization. Hypothetically, every artifact Perret produces under this rubric would have a textual counterpart—and vice versa. Thus, nothing is ever either wholly present or absent.²⁾ Of course, this arrangement, by hinting at ideology's imaginary aspect, is a subtle refutation of empiricism. Three key terms structure this evidence: feminism, handicraft, and utopia.

The New Ponderosa's stated goal is total autonomy: to begin anew, to survive outside patriarchal norms, and to forget those strictures entirely. In this, it reflects some of the feminist movement's original impulses. For example, by raising horses and cattle and by selling handicraft products, Mandell and her followers strive for an uncompromised purity—in the desert no less, that most pure, empty, and spiritual of all places. Conversely, the city, big business, and industrialization all manifest patriarchal ills and unfreedom. In this, Perret lays out a highly roman-

ticized dichotomy, whose moral absolutism is much akin to that which inflected the liberation movements of the 1960s and 70s. Feminism, black power, and gay rights all began as separatist constituencies that contested not only the mainstream, but also the mainstream's power to define their constituents as "others." This separatist phase represented both radical self-definition and visionary utopianism. It paved the way for the more sober, integrationist phase that followed about twenty years later. Integration, or reintegration, is characterized—in the U.S. especially—by middle-class equality, namely the freedom to practice any profession for which you qualify, to marry whomever you want, to live in any neighborhood you can afford. As crucial as these freedoms indeed are, they nonetheless help reproduce a bland middle-class consensus indexed to regular cycles of production and consumption. Clearly, the New Ponderosa establishes itself outside the concerns of any realpolitik. Here, freedom must be an absolute. The commune is post-pubescent and pre-menopausal: young, sexualized, yet abstinent. (None of the women whom Perret refers to as "girls" have children.) Time is suspended here. Other artists, such as

MAI-THU PERRET, *UNTITLED (PACIFIER)*, 2006, appliqué on cotton fabric, 57 1/8 x 58 1/4" /
OHNE TITEL (FRIEDENSSTIFTER), Applikation auf Baumwolle, 145 x 148 cm.

Justine Kurland and Marnie Weber, have conjured up the same demographic as an aesthetic trope, but none have so explicitly exposed its links between fantasy, freedom, and ideology. The girls (the commune members) approach the work of the commune in both a provisional and dilettantish fashion. If all else fails, they can fall back on Beatrice Mandell's trust fund. In contrast, one cannot help but wonder how so many women the world over routinely and anonymously carry out the brunt of agricultural work without the benefit of calling it a "project," or even the impulse to do so. By inviting such comparisons, Perret seems to suggest the tenuousness of ideological formulations. Nonetheless, she holds out for unbridled utopianism, where even the most fantastic imaginings of Charles Fourier, for example, might engender a revolutionary teleology.

For Beatrice Mandell, handicraft holds out the promise of political and economic autonomy. By working with their hands and a few modest tools, the commune's women can command their own means of production. They can eliminate machines and, by extension, their dependence on the patriarchy. Of course, what crafts may mean in a broader social arena is far less clear cut. Dissident sociologist Thorstein Veblen, for one, castigated the Arts and Crafts Movement as an outdated and deliberately wasteful means of facture that serves an exclusively invidious social function. Of course, this is also how Veblen construed all aestheticism. At the very least, in the wake of the technical perfection that industrial manufacture makes so readily available, craft becomes convoluted: a fetish. According to the logic of high modernism, craft is also the opposite of fine art. In mass culture, craft typically devolves into hobbies, namely the escapist pursuit of producing only nominally useful things, a pretext for busy work. In his well-known work, *MORE LOVE HOURS THAN CAN EVER BE REPAID* (1987), Mike Kelley interrogated this debasement of craft. In turn, Jim Shaw's magnum opus, *THE DONNER PARTY* (2003), allegorically reconfigured the collectivized craft of Judy Chicago's *THE DINNER PARTY* (1974–1979) via cannibalism as the



horrible price of survival. More recently, Michael Smith and Joshua White proposed a fictive artist colony, QuinQuag, that first relied on reproducing JFK-style rockers to sustain itself and then tried to reinvent itself as a wellness center.³⁾ Perret's work, too, is a meta-commentary on craft as a rebus of social values. For her, however, the failure of craft does not mean that the values it aspires to are necessarily bankrupt. Rather, such failure, as unrealized aspirations, still counts as real historical material that awaits posthumous redemption: the principle of play as the basis for work. This attitude is further inflected by Perret's never having studied studio art. One might argue that, lacking the technical training to make things the "right" way, she must always resort to handicraft. Conversely, one might also argue that the articulation of theoretical discourse counts as the most important skill learned in art school, one that reduces traditional artistic techniques to mere craft. The latter, of course, would privilege Perret's conceptual position as a producer and legitimate her indifference to the properly made artwork. To complicate matters further: Clement Greenberg saw the modernist artwork's claim to autonomy as a bulwark



MAI-THU PERRET, *UNTITLED (CIRCLE ON PARMA)*, 2006,
appliqué on cotton fabric, 57 1/8 x 58 1/4" / OHNE TITEL
(KREIS AUF PARMA), Applikation auf Baumwolle, 145 x 148 cm.



MAI-THU PERRET, *UNTITLED*, 2007,
acrylic gouache on plywood, 9 3/4 x 7 1/2" /
OHNE TITEL, Acryl-Gouache auf Sperrholz, 24,7 x 19,7 cm.

against the culture industry's ongoing instrumentalization. Embedded in Greenberg's formulation is a social model—one echoed by the New Ponderosa.

Initially, what utopia might or might not mean seems obvious: a better life than one available under current social conditions. Utopia is seldom presumed to be the product of cautious planning and compromise. Rather, it is the clearing away of anything that inhibits freedom, even though it presents itself as the opposite of coercion. Yet, freedom for one does not necessarily yield freedom for all. As Walter Benjamin argued: every cultural artifact is also a record of barbarism.⁴ By situating her provisional utopia in the southwestern United States, Perret engages a specific history. During the eighteenth and nineteenth centuries especially, America's expanding frontier held out the promise of religious and economic freedom for waves of European immigrants. They conceptualized this frontier landscape as a blank slate, despite the very real presence of indigenous American civilizations. With no intended irony, the new settlers referred to this frontier as God's Country. Here, on the American frontier, Charles Fourier's ideas took root as well, inspiring, among others, the socialist commune *La Réunion* near what would become Dallas, Texas.

Although yoga and psychedelics are the closest the New Ponderosa ever comes to religion, Beatrice Mandell's project parallels that of the Shakers, particularly as Dan Graham portrays them as precursors to punks in his 1982–84 video *Rock My Religion*. Formed in 1747 in Manchester, England, the Shakers renounced the brutal industrialization of England and fled to the United States to form communities based on sexual abstinence and ecstatic religious experience. Among other things, the Shakers went on to produce architecture and furniture distinguished by a functional simplicity and elegance that anticipates modernist design. The Shaker practice of sexual abstinence, however, means that the sect cannot perpetuate itself, outside of the conversion of others to the faith. This would render it a kind of historical anomaly; as of 2006, the sect had dwindled to just four members.

Some passages in *THE CRYSTAL FRONTIER* seem to cast doubt not only on the universality of utopia—but also on its very recognizability. An essay appearing in the New Ponderosa's newsletter, titled "Diotima Schwarz on Drama Trance or the Shakers and the Punks," asks, "Does the trance allow you to escape the mechanization of your body and your mind by capitalist society or is it actually just another form of

mechanical compulsion?”⁵⁾ In a letter to a would-be initiate, “Marina” ruefully writes, “Although you made every polite effort to keep a restrained and gentle composure, I saw very well that you were startled by what you witnessed here. You probably thought that the decorations were bizarre, the furniture uncomfortable, and our attitude incomprehensible.”⁶⁾ Here, Perret seems to relish the entire enterprise’s highly mannered aspect.

Among other things, Charles Fourier can be credited with the idea of the parallel universe as well as originating the word *féminisme*.⁷⁾ Indeed, he posited an alternate universe at the juncture of every decision anyone makes. This kind of universalism implies that nothing is ever repressed and that nothing is ever lost. Indeed, everything is always recovered. In

her book, *Mirror Travels: Robert Smithson and History*, Jennifer L. Roberts argues that Smithson embraced a similarly synchronic and all-inclusive model of time via the logic of crystal growth, which is a process of ongoing accretion. In “The Crystal Land,” he describes the suburban terrain of New Jersey as follows: “The highways crisscross through the towns and become man-made geological networks of concrete. In fact, the entire landscape has a mineral presence. From the shiny chrome diners to glass windows of shopping centers, a sense of the crystalline prevails.”⁸⁾

Of course, if utopia were to fail to distinguish itself from what is already everyday life, the ultimate disillusionment would be mind-numbing. Is the alternative, then, science fiction?

MAI-THU PERRET, *HEROINE OF THE PEOPLE*
(BIG GOLDEN ROCK), 2005, wire, papier-mâché, acrylic paint,
gold leaf, 42 1/8 x 29 1/2 x 29 1/2" /
HELDIN DES VOLKES (GROSSER GOLDFELS), Draht,
Papiermâché, Acryl, Blattgold, 107 x 75 x 75 cm.



1) Mai-Thu Perret, “The Crystal Frontier,” *Mai-Thu Perret: Land of Crystal* (Zurich: Christoph Keller Editions, JRP Ringier, 2008), p. 109.

2) This form of presentation is partly indebted to Mary Kelly’s *Post-Partum Document* (1973–1979): the dialectic between object and text, the reconstruction of a narrative from artifacts, and the pretense of an empirical approach wedded to a critique of the same. In this regard, the difference between Kelly’s position and Perret’s is nominally that of fact versus fiction.

3) In 1955, to ease his chronic back pain John F. Kennedy’s physician, Dr. Janet Travell, recommended he use a rocking chair as a mild form of exercise. Kennedy purchased an inexpensive, oak, Appalachian rocker and became so attached to it that he bought copies of the chair for Camp David, Hyannis Port, and Palm Beach. Later, this led to a popular fascination with “authentic” Kennedy rockers. See <http://www.orwelltoday.com/jfkhealth.shtml>.

4) In his last essay, “Theses on the Philosophy of History,” Walter Benjamin wrote: “There is no document of civilization which is not at the same time a document of barbarism. And just as such a document is not free of barbarism, barbarism taints also the manner in which it was transmitted from one owner to another. A historical materialist therefore dissociates himself from it as far as possible. He regards it as his task to brush history against the grain.” See Walter Benjamin, “Thesis on the Philosophy of History” in Hannah Arendt, ed., *Illuminations: Walter Benjamin, Essays and Reflections* (New York: Schocken Books, 1969), pp. 243–264; 256–257.

5) See note 1, p. 144.

6) *Ibid*, p. 147.

7) http://en.wikipedia.org/wiki/Charles_Fourier

8) Robert Smithson, “The Crystal Land” (1966) in *Robert Smithson: The Collected Writings*, (ed.) Jack Flam (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1996), p. 8. Originally published: *The Writings of Robert Smithson*, Nancy Holt, ed. (New York: New York University Press, 1979).

clockwise / im Uhrzeigersinn:

MAI-THU PERRET, *UNSOLD GOODS A THOUSAND YEARS OLD*,
2008, glazed ceramic, 18 1/2 x 14 1/8 x 4 3/4" /
Glasierte Keramik, 47 x 36 x 12 cm.

DRUM! DRUM! DRUM! DRUM!, 2008, glazed ceramic,
19 3/4 x 16 1/4 x 2 1/2" / Glasierte Keramik, 50 x 41 x 6 cm.

NOT THIS, NOT THIS, NOT THIS, 2008, glazed ceramic,
29 1/2 x 29 1/8 x 8 5/8" / Glasierte Keramik, 75 x 74 x 22 cm.

*IF YOU ARE UNCLEAR ABOUT 3, 8 AND 9,
THEN ABOUT THE WORLD YOU WILL HAVE MANY
THOUGHTS*, 2008, glazed ceramic, 18 3/4 x 14 3/8 x 2" /
Glasierte Keramik, 47,5 x 36,5 x 5 cm.

JOHN MILLER

AUFGEGBENE VARIANTEN DER ZUKUNFT

Jahrelang hat Mai-Thu Perret viele ihrer künstlerischen Aktivitäten vor dem Hintergrund einer realen Geschichte präsentiert: *THE CRYSTAL FRONTIER*. Natürlich ist eine derart traditionelle Form der Darstellung ein Wink mit dem Zaunpfahl, dass diese Geschichte selbst schon Fiktion sein könnte – und das ist auch der Fall, zumindest oberflächlich betrachtet. *THE CRYSTAL FRONTIER* ist zwar ein eigenständiges Kunstwerk, aber keine richtige Geschichte, ja nicht einmal ein vollständiger Text. Dieser besteht aus Tagebuchfragmenten, die angeblich von den Mitgliedern einer autonomen, in der Wüste von New Mexico gegründeten Frauengemeinschaft stammen. Doch dieser erzählerische Rahmen dient lediglich

JOHN MILLER ist bildender Künstler und Publizist. Er lebt in New York und Berlin.

als Kontext oder Vorwand für die Objekte, die Perret als Produkte dieses Kollektivs präsentiert. Gegründet im Jahre Null führt die Neue-Ponderosa-Kommune eine eigene Zeitrechnung ein, wie die Jakobiner zur Zeit der ersten Republik in Frankreich. (Ist der Name vielleicht eine Anspielung auf die alte, rein männliche Ponderosa-Ranch aus der bekannten Fernsehserie *Bonanza*, bestehend aus Adam, Hoss und Little Joe Cartwright sowie dem Koch, Hop Sing?) Die revolutionäre Terminologie entspricht dem Ziel von Perrets fiktiver Aktivistin Beatrice Mandell, eine von Grund auf neue, nicht patriarchale Gesellschaft aufzubauen. Oder wie es in *THE CRYSTAL FRONTIER* heisst:

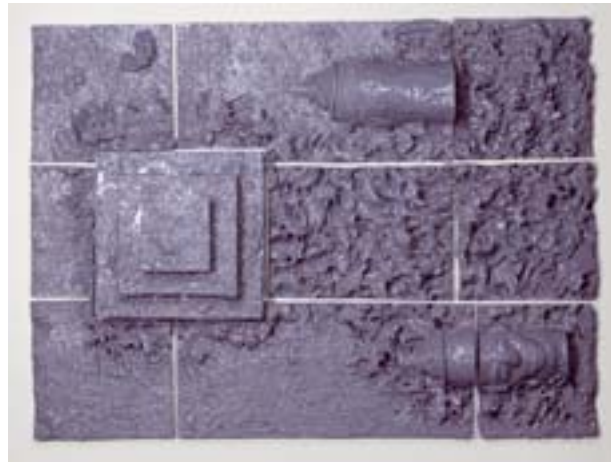
Die Entscheidung, die Kommune rein weiblich zu gestalten, entsprang nicht dem persönlichen Männerhass dieser Frauen, sondern Mandells Überzeugung, dass eine



echte nicht patriarchale Gesellschaft von Grund auf neu aufgebaut werden musste, ausgehend von einer Kerngruppe von Frauen, die zuerst lernen mussten, vollkommen autark zu leben, bevor sie auch Männer aufnehmen konnten. Mandells Theorien sind eine Mischung aus klassisch feministischem Gedankengut über die Unterdrückung der Frau und Mandells persönlichem Hang zum, sagen wir, Psychedelisch-Pastoralen.¹⁾

Als erkenntnistheoretischer Horizont bleibt die Neue Ponderosa durch das gesamte Œuvre Perrets hindurch präsent: ohne Anfang und Ende, ein Nullreferent. Die Künstlerin überlässt es dem Publikum, aus den scheinbar willkürlichen, narrativen Bruchstücken, den einzigen Indizien für die Existenz dieser Gemeinschaft, seine Schlüsse zu ziehen. Und obwohl die Kommune zukunftsorientiert ist, schauen wir seltsamerweise auf ihre Relikte zurück, als stammten sie aus einer untergegangenen Kultur. Theoretisch existiert zu jedem Artefakt, das Perret in diesem Rahmen produziert, ein entsprechender Text – und umgekehrt. So ist nichts je wirklich präsent oder völlig abwesend.²⁾ Natürlich ist diese Struktur eine unterschwellige Absage an den Empirismus, da sie auf den imaginären Aspekt jeder Weltanschauung verweist. Die Ordnung des Materials erfolgt durch drei Schlüsselbegriffe: Feminismus, Handwerk und Utopie.

Das erklärte Ziel – darin spiegeln sich einige Impulse der Frauenbewegung – der Neuen Ponderosa ist die totale Autonomie: der Neubeginn, das Überleben ausserhalb patriarchaler Normen und die vollkommene Tilgung der mit diesen verbundenen Einschränkungen. Beispielsweise indem sie Pferde und Vieh züchten und handwerkliche Produkte verkaufen; aber Mandell und ihre Anhängerinnen streben nach makelloser Reinheit – mitten in der Wüste, diesem reinen, leeren und spirituellsten aller Orte. Städte, Grosskonzerne und Industrialisierung verkörpern dagegen patriarchale Missstände und Unfreiheit. Damit baut Perret einen extrem romantisierten Antagonismus auf, dessen moralische Absolutheit jenem gleicht, der bei den Befreiungsbewegungen der 60er- und 70er-Jahre zu Entgleisungen führte. Feminismus, Black Power sowie Schwulen- und Lesbenbewegung haben alle als separate Zirkel begonnen, die nicht nur die Mainstream-Kultur in



MAI-THU PERRET, *WHAT A PITY, ALL THAT WORK FOR NOTHING*, 2008, glazed ceramic, 47 ⁵/₈ x 63 ³/₈ x 11" /
WIE SCHADE, DIE GANZE ARBEIT WAR UMSONST,
glasierte Keramik, 121 x 161 x 28 cm.

Frage stellten, sondern auch deren Macht, die Mitglieder einer Bewegung als «andere» auszugrenzen. Diese separatistische Phase stand zugleich für radikale Selbstbestimmung und eine visionäre, utopische Haltung. Sie ebnete den Weg für die nüchternere Integrationsphase, die rund zwanzig Jahre später folgen sollte. Integration oder Reintegration zeichnen sich – besonders in den USA – durch Chancengleichheit innerhalb der Mittelklasse aus, nämlich durch freie Berufswahl (entsprechend den vorhandenen Qualifikationen), freie Wahl des Ehepartners und freie Wahl des Wohnortes (im Rahmen der eigenen finanziellen Möglichkeiten). So wichtig diese Freiheiten auch sind, tragen sie dennoch zur Erhaltung eines langweiligen mittelständischen Konsenses bei, der sich an regelmässige Produktions- und Konsumzyklen anpasst. Die Neue Ponderosa positioniert sich dagegen eindeutig ausserhalb jeglicher realpolitischer Interessen. Hier muss Freiheit eine absolute Grösse sein. Die Kommune ist postpubertär und präklimakterisch: jung, sexbetont, aber enthaltsam (keine der Frauen, die Perret als «Mädchen» bezeichnet, hat Kinder). Die Zeit ist aufgehoben. Andere Künstlerinnen, etwa Justine Kurland oder Marnie Weber, haben dieselbe Bevölkerungsgruppe

als ästhetische Trope heraufbeschworen, aber keine hat die Zusammenhänge zwischen Phantasie, Freiheit und Weltanschauung so explizit herausgearbeitet. Die Mädchen (Mitglieder der Kommune) gehen die Arbeit in der Kommune ebenso provisorisch wie dilettantisch an. Wenn alles schief läuft, können sie immer noch auf Beatrice Mandells Treuhandfonds zurückgreifen. Dagegen kann man sich nur wundern, dass so viele Frauen auf der ganzen Welt Tag für Tag anonym die Hauptlast der landwirtschaftlichen Arbeit tragen, ohne die Genugtuung, ihre Arbeit als «Projekt» zu verstehen oder dies auch nur als Wunsch zu formulieren. Indem sie solche Vergleiche nahelegt, scheint Perret auf die Fadenscheinigkeit ideologischer Formeln zu verweisen. Dennoch beharrt sie auf einem uneingeschränkt utopischen Denken, das selbst die verrücktesten Phantasien, etwa eines Charles Fourier, als mögliche Ziele einer Revolution zulässt.

Für Beatrice Mandell gewährleistet das Handwerk politische und ökonomische Unabhängigkeit. Indem sie mit den eigenen Händen und wenigen einfachen Werkzeugen arbeiten, behalten die Frauen der Kommune die Kontrolle über ihre Produktionsmittel. So können sie Maschinen und damit die Abhängigkeit vom Patriarchat vermeiden. Was das Handwerk in einem weiter gefassten gesellschaftlichen Rahmen bedeuten könnte, ist natürlich weit weniger klar erkennbar. Der dissidente Soziologe Thorstein Veblen etwa geisselte das Arts-and-Crafts-Movement als überholte und vorsätzlich verschwenderische Produktionsmethode, die ausschliesslich einem gesellschaftlich ungerechten Zweck diene. Natürlich hat Veblen jede ästhetische Motivation so beurteilt. Zumindest erhält das Handwerkliche infolge der technischen Perfektion, die in der industriellen Herstellung so leicht erreicht werden kann, etwas Gewundenes und wird zum Fetisch. Folgt man der Logik der Hochmoderne, so ist Handwerk auch das Gegenteil von Kunst. In der Massenkultur verkommt das Handwerk gewöhnlich zum Hobby und dient damit dem eskapistischen Ziel, nur dem Namen nach nützliche Dinge zu produzieren, ein Vorwand für emsiges Arbeiten. In seinem bekannten Werk, *MORE LOVE HOURS THAN CAN EVER BE REPAID* (Mehr Stunden liebevoller Zuwendung, als je vergü-

tet werden können, 1987), hinterfragte Mike Kelley diese Entwertung des Handwerks. Jim Shaws *Opus magnum*, *THE DONNER PARTY* (2003), wiederum stellte das kollektivierte Handwerk von Judy Chicagos *THE DINNER PARTY* (1974–1979) allegorisch nach, und zwar mittels Kannibalismus, dem schrecklichen Preis des Überlebens. In jüngerer Zeit inszenierten Michael Smith und Joshua White eine fiktive Künstlerkolonie, *QuinQuag*, die für ihren Lebensunterhalt zunächst Schaukelstühle nach dem Muster desjenigen von J. F. Kennedy reproduzierte und sich später als *Wellness Center* neu zu definieren versuchte.³⁾ Auch Perrets Werk ist ein Metakommentar zum Handwerk als Symbol sozialer Werte. Für sie bedeutet das Scheitern des Handwerks jedoch nicht, dass die Werte, die es verkörpert, notwendig hinfällig sind. Vielmehr zählt solch ein Scheitern, in Gestalt nicht erfüllter Ansprüche, immer noch als echtes historisches Material, das auf seine postume Erlösung wartet: das Prinzip des Spiels als Basis der Arbeit. Diese Haltung dürfte auch von der Tatsache beeinflusst sein, dass Perret nie bildende Kunst studiert hat. Man könnte argumentieren, dass sie immer auf Handarbeit zurückgreifen muss, weil ihr die technische Ausbildung dazu fehlt, die Dinge «richtig» zu machen. Andererseits könnte man auch die Position vertreten, dass die Analyse des theoretischen Diskurses das Wichtigste sei, was man an einer Kunstschule lernen kann, eine Fähigkeit, die alle traditionellen künstlerischen Techniken zu blossem Handwerk degradiert. Letzteres würde natürlich Perrets konzeptuelle Position als Produzentin stärken und wäre eine Legitimation ihrer Gleichgültigkeit gegenüber dem «richtig gemachten» Kunstwerk. Die Sache wird jedoch noch komplizierter: Clement Greenberg betrachtete den Autonomieanspruch des modernen Kunstwerks als Bollwerk gegen die fortschreitende Instrumentalisierung der Kulturindustrie. Greenbergs Formulierung liegt ein bestimmtes Gesellschaftsmodell zugrunde – eines, das auch in der Neuen Ponderosa anklingt.

Was Utopia bedeuten könnte oder nicht, scheint zunächst auf der Hand zu liegen: ein besseres Leben, als unter den gegenwärtigen gesellschaftlichen Bedingungen möglich ist. Die Utopie wird selten als Produkt umsichtiger Planung und Kompromisse ver-

standen. Vielmehr steht sie für das Abschaffen von allem, was der Freiheit hinderlich ist, sie gibt sich als das Gegenteil von Zwang aus. Doch die Freiheit des Einzelnen garantiert nicht unbedingt die Freiheit aller. Wie Walter Benjamin meinte: Jedes kulturelle Artefakt ist auch eine Erinnerung an die Barbarei.⁴⁾ Indem Perret ihre provisorische Utopie im Südwesten der Vereinigten Staaten ansiedelt, stellt sie den Bezug zu einem spezifischen historischen Hintergrund her. Vor allem im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert verhiessen die sich immer weiter vorschiebenden Grenzen Amerikas den in Wellen eintreffenden Einwanderern aus Europa religiöse und wirtschaftliche Freiheit. Ungeachtet der sehr

realen Präsenz der amerikanischen Urbevölkerung und ihrer Kultur, galt ihnen dieses Grenzland als leerer Freiraum. Und ohne den geringsten Hauch von Ironie bezeichneten die neuen Siedler das Gebiet als «Land Gottes» (God's Country). Hier fielen auch Charles Fouriers Ideen auf fruchtbaren Boden und führten unter anderem zur Gründung der sozialistischen Gemeinde La Réunion, nahe dem späteren Dallas, Texas.

Obwohl auf der Neuen Ponderosa allenfalls Yoga und Drogen noch entfernt an Religion erinnern, weist Beatrice Mandells Vorhaben Parallelen zu jenem der Shaker auf, besonders wenn man bedenkt, dass Dan Graham diese in seinem Video *Rock My Reli-*

MAI-THU PERRET, WHITE SANDS, 2008, aluminum, brass, copper, lacquered wood, 73 3/4 x 51 1/4 x 55" /

WEISSER SAND, Aluminium, Messing, Kupfer, Holz lackiert, 187 x 130 x 140 cm.



gion (1982–84) als Vorläufer der Punks darstellt. 1747 in Manchester, England, gegründet, kehrten die Shaker der rücksichtslosen Industrialisierung Englands den Rücken und flohen in die Vereinigten Staaten, wo sie Gemeinschaften bildeten, die sexuelle Enthaltbarkeit und ekstatische religiöse Erfahrungen zu ihren Prinzipien erklärten. Daneben produzierten sie weiterhin Bauten und Möbel von einer funktionellen Schlichtheit und Eleganz, die das Design der Moderne antizipierten. Ihre Praxis der sexuellen Enthaltbarkeit bedeutet jedoch, dass die Sekte sich nicht am Leben erhalten kann, es sei denn durch das Bekehren anderer. Dies macht sie zu einer Art historischen Anomalie; bis 2006 war die Sekte auf vier Mitglieder geschrumpft.

Einige Passagen in *THE CRYSTAL FRONTIER* scheinen nicht nur die Universalität des Utopischen in Zweifel zu ziehen, sondern auch die Möglichkeit, diese überhaupt zu erkennen. Ein Essay im Newsletter der Neuen Ponderosa mit dem Titel «Diotima Schwarz on Drama Trance or the Shakers and the Punks» stellt die Frage: «Erlaubt uns die Trance, der Mechanisierung unseres Körpers und Geistes durch die kapitalistische Gesellschaft zu entfliehen, oder ist sie im Grunde nur eine andere Form mechanischen Zwangs?»⁵⁾ In einem Brief an eine Neuanwärterin schreibt «Marina» bedauernd: «Obwohl du höflich darum bemüht warst, Zurückhaltung und Nachsicht zu üben, habe ich deutlich gesehen, dass du erschrocken bist über das, was du hier miterlebt hast. Du fandest die Ausstattung wahrscheinlich bizarr, die Möbel unbequem und unser Gebaren unverständlich.»⁶⁾ Hier scheint Perret den extrem manirierten Aspekt des Ganzen voll auszukosten.

Unter anderem ist Charles Fourier die Idee des Paralleluniversums zuzuschreiben, aber auch die Erfindung des Ausdrucks *fémminisme*.⁷⁾ Tatsächlich postulierte er zu jedem kritischen Punkt, an dem jemand eine Entscheidung traf, ein alternatives Universum. Diese Art von Universalismus impliziert, dass nichts je unterdrückt wird und nichts je verloren geht. Tatsächlich wird alles immer wieder geboren. In ihrem Buch *Mirror Travels: Robert Smithson and History* vertritt Jennifer L. Roberts die These, dass Smithson ein ähnlich synchrones, alles mit einschliessendes Zeitmodell entwickelt habe, und zwar

anhand der Logik der Kristallbildung, einem fortwährenden Wachstumsprozess. In «Das Kristall-Land» beschreibt er die Vorstädte von New Jersey wie folgt: «Die Autobahnen kreuz und quer durch die Städte bilden ein menschengemachtes geologisches Netz aus Beton. (...) Von den chromglänzenden Dinern zu den gläsernen Fenstern der Einkaufszentren herrscht der Eindruck des Kristallinen.»⁸⁾

Eines ist klar: Falls die Utopie es nicht schaffen sollte, sich vom bereits alltäglich Gewordenen abzuheben, würde diese letzte Enttäuschung unser Denken lahmlegen. Heisst die Alternative demnach Science-Fiction?

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Mai-Thu Perret, «The Crystal Frontier», in: *Mai-Thu Perret: Land of Crystal*, Christophe Keller Editions, JRP Ringier, Zürich 2008, S. 109 (Zitat aus dem Engl. übers.).

2) Diese Art der Darstellung ist teilweise Mary Kellys *Post-Partum Document* (1973–1979) zu verdanken: die Dialektik zwischen Objekt und Text, die Rekonstruktion eines narrativen Zusammenhangs aufgrund von Artefakten sowie das Vortäuschen eines empirischen Ansatzes in Verbindung mit einer Kritik desselben. Die Differenz zwischen Kellys und Perrets Position entspricht jener zwischen Realität und Fiktion.

3) 1955 empfahl Dr. Janet Travell, die Ärztin John F. Kennedys, diesem zur Linderung seiner chronischen Rückenschmerzen einen Schaukelstuhl als sanftes Rückentraining. Kennedy kaufte einen billigen Schaukelstuhl aus Eiche, der ihm so lieb wurde, dass er weitere Exemplare für Camp David, Hyannis Port und Palm Beach kaufte. Dies machte die «authentischen» Kennedy-Schaukelstühle später zu beliebten Sammlerstücke. Siehe dazu: <http://www.orwelltoday.com/jfkhealth.shtml>.

4) In seinem letzten Essay schrieb Walter Benjamin: «Es [das Kulturgut] ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein. Und wie es selbst nicht frei ist von Barbarei, so ist es auch der Prozess der Überlieferung nicht, in der es von dem einen an den andern gefallen ist. Der historische Materialist rückt daher nach Massgabe des Möglichen von ihr ab. Er betrachtet es als seine Aufgabe, die Geschichte gegen den Strich zu bürsten.» Vgl. Walter Benjamin, «Über den Begriff der Geschichte», in: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, ausgew. v. Siegfried Unseld, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977, S. 254 (These VII).

5) Siehe Anm. 1., S. 144.

6) Ebenda, S. 147.

7) Siehe http://de.wikipedia.org/wiki/Charles_Fourier

8) Robert Smithson, «Das Kristall-Land» (1966), in: *Robert Smithson, Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Eva Schmidt und Kai Vöckler, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2000, S. 25. (Amerikanische Originalausgabe: *The Writings of Robert Smithson*, hrsg. v. Nancy Holt, New York University Press, New York 1979.)