



HELEN MARTEN, ONE FOR A BIN, TWO FOR A BENCH: FRIEND, AMIGO, SPORT, 2012, rough sawn pine, maple, ash, cigarette packets, cast bronze, clout nails, hand embroidered pillow, twig, 98 1/2 x 51 1/4 x 21 2/3" / EINER FÜR EINEN ABFALLEIMER, ZWEI FÜR EINE BANK: FREUND, AMIGO, SPORT, grob gesägtes Pinienholz, Ahorn, Esche, Zigarettenschachteln, gegossene Bronze, Dachnägel, handgesticktes Kissen, Zweig, 250 x 130 x 55 cm.



Below / unten:

URI ARAN, UNTITLED / OHNE TITEL, 2012, C-Print.
(COURTESY OF THE ARTIST, GAVIN BROWN'S ENTERPRISE AND MOTHER'S TANKSTATION)

Right / rechts:

JORDAN WOLFSON, RASPBERRY POSER / HIMBEER WICHTIGTUEER, 2012, digital video.
(COURTESY OF THE ARTIST AND T293)



Problem Cookies

HELEN MARTEN & JORDAN WOLFSON & URI ARAN

JORDAN WOLFSON: When I was a kid, my friends and I were into harassing people and causing trouble. We would ring people's doorbells and then hide, follow people in cars down dark roads... People would freak out, a little paranoid in this affluent town where everyone protects themselves and everything is usually so visible. We would do different things, just experiment to see people's reactions. I remember, as a kind of climax of all this, I decided that I was going to vandalize this statue of a Revolutionary War minuteman. The minutemen were soldiers during the Revolutionary War who would travel from town to town, relaying messages with updated information about the battles. I wondered what would be the worst thing I could write on the statue in order to properly vandalize it. It had to be an abstraction of vandalism, but

URI ARAN, artist, born Jerusalem, 1977, lives and works in New York. JORDAN WOLFSON, artist, born New York, 1980, lives and works in New York.

also something I would never be caught for—something so debased that the vandal would be unlocatable. So I wrote: "SEX ME!! FUCK ME, BITCH!!!"

HELEN MARTEN: Wow, how did you write it?

JW: With a white pen marker. It wasn't in an ordered sentence, but instead the words were distributed around the statue's face, torso, and legs.

HM: And what was the color of the statue?

JW: It was painted black, so it had to be completely repainted with thick oil paint. The vandalism was reported in the local newspapers. I remember reading something like, "There is an ongoing investigation by the state authorities, and we are very close to catching this vandal." I was really entertained, at least as much as a fourteen-year-old can be. I specifically remember thinking what a stupid thing to write, what a completely meaningless thing to put on the statue, in such a meaningless way. It had nothing to do with the context of the statue; it had nothing to do with anything except what my friends and I perceived as a

cliché of vandalism. So that was really interesting to me—the idea of an action being unlocatable because it contained absolutely no evidence of the author. In my artwork now I don't worry about it so much anymore, but there was a point when I was very conscious about being locatable, that every corner, every turn had to have a movement of indifference where there should never be a kind of origin of intention. Because I felt that once the viewer finds intention, then you find an author, and then something becomes transparent, in some way readable, and exposes the program of it all.

HM: I think that has something to do with focus, how all those moments of staggering information—how to zip, cut, fold, or hide something—are like presenting an invitation to read information, but allowing it to be zoomed in on or viewed with a much wider lens of retinal saturation. I mean, a label on fruit can be highly descriptive, or just an optical moment of laminating two colored things together. You can get to a level of recognition with an object or a form where you can very deliberately name something. A tabletop is a surface; it has a specific dimensionality and is defined by its capacity for lateral spread. You know what to do with it, how to place something on top that won't tip over or roll off. I often find that at the moment I know what to do with something, I'm inclined to want to push it into a space that is more uncomfortable. So this might be a place of posture or a glimpse of a moment where typologies become muddled. You can name something again and again and again until it is abstracted, until it assumes a forced wrongness because of this blatancy.

JW: It's funny, often when people describe reasons for staying in love, they say, "So-and-so never ceases to surprise me." So there's this idea that clarity of another person or an image results in the contraction of experience rather than expansion. I feel like it's a human trait, a kind of hardwiring of the desire for what is not seen or understood. And when you're the maker of this thing, you find yourself constantly tapping it intuitively to make sure what's behind it is never distinguishable. So from this builds a relationship inside the self, a sort of broken conversation, or a split personality: one part that exists in language and one part that exists in form. The resulting goal is

a balance of tension where neither language or form dominates. Instead, this binding tension overrides both and radiates a kind of frequency.

URI ARAN: It's very scary to understand the system of doing something, to produce certain reactions, and also to produce a certain reaction in yourself, the material, and the viewer.

HM: And of course there's a very babyish dilemma of things simply looking good, about thinking how to bridge gaps between visual erogenous zones and all the entailed undressing. We are stuck with retinal experience, so inevitably as greedy human beings we want immediate sensory satisfaction from the things we look at. The killer additive part is when that eyeball activation rubs alongside something cognitive too. So delay strategies can be really useful. One way is via connotation rather than pure description, where the speed at which piled-up moments of stuff become clear is deliberately made slow. It's like a type of behavior that works back and forth between trans-

HELEN MARTEN, *THE ADVENT OF A WORLD CLASS ECONOMY*, 2009, carved polystyrene, fiberglass, self-firing clay, airline teaspoons, fabric, chipboard, ball chain, 15 3/4 x 35 1/2 x 25 1/2" / *DER BEGINN EINER WELTKLASSE-ÖKONOMIE*, geschnitztes Polystyren, Fiberglas, selbstbrennender Ton, Fluggesellschaft-Teelöffel, Textil, Spanplatte, Kugelmotte, 40 x 90 x 65 cm.



posing and moving substance, attitude, and form from one very physical world to another governed only by a loose relationship to reality. So images are made more elastic.

UA: I think patience and slowness are major ideas. To allow your relationship to substance to change on a daily basis, letting it catch up or completely ignoring it, is a big thing. Because things come back differently, so there's the question of whether it all gets enough "dust" or time. Are you in love with your materials?

HM: I sometimes get a little depressed by covetability, by the vacuum a surface skin can create if you let it. But all materials are coupled with equally obsessive baggage, with the complications of what they are, of where and how they sprang into possibility. One thing I really like is when you know what you want, but you can't describe it—you can't physically formalize it or even draw it, so the idea of it has to be made



language: It's put into words that don't quite fit. It's all weirdly circled around until you need the help or technical expertise of somebody and have to make all those propositions concrete. So of course there are loads of accidents and mistakes en route.

JW: And these mistakes become the punctuation in a work?

HM: It's more certain than that: If something is made by a fabricator, they know their material inside out; they've professionalized touch. So whatever happens—even if it's wrong—the clarity of the relationship to material is so well articulated that it becomes a displaced prototype of whatever you were initially aiming at. And then you are left with the problems of how to reformulate.

JW: That's amazing.

HM: There's something about optical suspense and manual certainty that somehow logjams in my brain. A lot of stuff I think about approximates an idea that assumes logic, but really there are things flopping in all directions.

UA: I think your work is a bit diagrammatic. I mean, it's almost like a machine in many ways, or an equation: "this and this and this." Not only formally but also in the sense of production or typography. You make symbols, so like the idea of an impulse to produce something, there is a sense of something industrial.

HM: Typography is such a good way to think about it, because it has inflections; it's graphic, it has a calculable line, it's declarative. But there are always traces of the hand left over, always something that drags this very mechanized process back to dirtiness or to the heat of the fingertip. And fonts also make words, which invariably scatter, coagulate in abstractions, or

HELEN MARTEN, *UM, YOU MEAN WE HAVE TO BE SERIOUS NOW? (CAR TALK)*, 2010, ceramic, Chanel earring, gold bag-ties, multi-flecked cork grip tape, stained maple, perforated printed mesh banner, car logos, 43 3/8 x 78 3/4 x 15 3/4", 8 ceramic sculptures / *HMM, MEINST DU, ES WIRD JETZT ERNST? (GESPRÄCH IM AUTO)*, Keramik, Chanel-Ohring, goldenes Twistband, gesprenkeltes Korkklebeband, gebeiztes Ahornholz, perforiert gedrucktes Strassenbanner, Autologos, 110 x 200 x 40 cm, 8 Keramikskulpturen.



HELEN MARTEN, "Take a stick and make it sharp," 2011, exhibition view / Ausstellungsansicht, Johann König Gallery, Berlin.

puddle in ways that can be as delirious as they are straightforward. I like the questions about what part is package and what part is product and who is it all for. New things are really just softly alien species only a couple of handshakes removed from nameable experiments. So making stuff like we do is caught up in these relationships between translation and lamination—what data settles with what dust and in what order. Diagrams make sense; to know that there are parts and sums that you can rework is such a luxury. It's almost like the idea of a disembodied hand being there, or a disembodied process, where you can name some things, but you can't name everything. Which is a terrifying but also exhilarating place to be.

JW: It seems like dragging meaning into crisis, switching what we'd underline as meaning on and off. And there's the possibility of overdoing it, of ending up with something that looks too handled.

UA: But you can present artificiality. Things can cancel other things; it's like suspension of disbelief. Specifically with music, the way things are presented can have a malleable tone more like clay. You can shift things with delicacy or be very brutal.

JW: But also if you want to make something that you don't have the expertise or technical skills to make, you begin to rely on someone else, and it ferments into a process that you never imagined. I feel like this is liberating and leads to new possibilities and expansions in the artwork.

HM: But I would also say that it's not tactical at all, that these roles of thinking about making can be strategic or binary or rational, but at the same time manically, unstoppably rolling forward.

JW: I feel something all of us have in common is that we design components; our works are made of components that have reactions to one another. And these components alone could be binary, didactic, or opaque. It doesn't really matter. And they would fall flat if they were just left by themselves. But we don't think of them singularly—we never would—but instead in ways to develop new circuitry, mixing and matching to create new definitions.

HM: It's almost like these components wouldn't work anyway, that things might have been slightly relayed and deliberately short-circuited. But not as sinister or cynical as making a booby trap—it's more like

a certain staging of information. I love these magpie habits we all have. Our preoccupation is to behave like arsonists, to explode stuff, and consistently break off and reshovel all these tribally human ideas. I like the idea of cement with no aggregate, or too much water: There's one way, and then, of course, there are whole fistfuls of deviant paths or opportunities to take.

UA: So perhaps another thing we share is this idea of punctuating things that are left loosely outlined; setting up rhythms and, at the same time, making something that might be fluid, that could trickle or pool or gel, so stuff is always moving. But if you turn on another type of switch or you motivate a different kind of substance, then it stops.

HM: So you are brought up against a wall or, ridiculously, an image of a wall, and you can't name anything even though there is always a lingering scent of recognition or a lingering idea of seduction or eroticism. But this eroticism isn't necessarily about sex or sexiness, it's just something that we want, and we want it because we can almost know it, almost name it.

JW: Yeah, that's exactly the whole binary situation—in a nutshell.

HM: But isn't "binary" somehow really deflating, like it's a neither/nor?

JW: No, it's just a descriptive term—it's like left or right or one or zero, and it's just our brains. Like, for example, what de Kooning says in the documentary *Painters Painting* [1973], quoting Kandinsky: "There's a space for each artist, not here not there but somewhere." We operate from a place in between. And, Uri, the title for your show at the Kunsthalle Zürich earlier this year was "here, here and here."

HM: What was the title of your show last year? "By foot, by car, by bus"?

UA: Yes, "by foot, by car, by bus."

HM: Options, I love the idea of options ... simple options.

UA: Well, they all present a structure, a reference to the world, but there is humor in these possible options. The typography is also important, like whether the title is in capital letters or not. This is not strictly a visual decision but logically also underlines the idea that there could be substitutes or relations. It's a closed system, like a poem or a proverb.

Artschwager's mutated but perfectly finished furniture met Patrick Caulfield's paintings and screen-prints of slightly naff Italian restaurants or a cigarette butt on a tiled floor. The art of the 1960s, though, with its flattening out and morphing of everyday objects, is markedly different from the hallucinatory turn taken in Marten's work, where consumption is compulsive but also riotous and euphoric.

In the series *GEOLOGIC AMOUNTS OF SOBER TIME (MOZART DRUNKS)* (2012), a schematic, caricatured head of Mozart is repeated as if it were an empty cipher of high culture or an abstract template. It is laid into a ground made up of different pale sections of screen-printed leather and exotic-sounding ostrich fabric (which is a kind of leatherette). Marten doesn't make paintings, but the work is intensely pictorial. So even the things that hang on the wall like paintings create their own image-world, rather than merely being "portraits" that resemble Mozart. The flatness finds its echo in *FALLING VERY DOWN (LOW PH CHEMIST)* (2012), which is made of different inset veneers in ash, walnut, maple oak, and cherry.

HELEN MARTEN, *GEOLOGIC AMOUNTS OF SOBER TIME (MOZART DRUNKS)*, 2012, detail / *GEOLOGISCHE MENGEN NÜCHTERNER ZEIT (MOZARTBESOFFENE)*, Detail.

HELEN MARTEN, "Almost the exact shape of Florida," 2012, exhibition view / *Ausstellungsansicht, Kunsthalle Zürich.*





HM: But it's also about strategies of packaging, whether you are generous with it or not. Things don't have to be fast to be generous. To return to the idea of components, they can make everything go or they can stagnate the progress. If there are too many or there is too much, or something is too flat, too big, too dumb, or too floppy, the tone can be very different.

JW: I think it's really important that everything you're describing now is your unique way of getting there; these are your ways of getting there, and everyone has their own ways of getting to this point. And everyone can name this point in a different way for themselves, and each viewer can even name this point for themselves. What's great is that when you describe these things, when you talk, I suddenly feel like I'm almost watching a diagrammatic animation of one of your works being made. You take a thing, you displace it, and then add a shift to it; it's like I can see the layers and layers and layers of your work when you do it, and I think that's wonderful.

But it's not that it's formulaic; one is always trying to understand oneself, always trying to make a name for something. And at the end of the day, when I'm finishing an artwork, I can conclude that I still don't understand art because I had to use my intuition to create something. And however many names you give this, however many strategies—and whether you want to call them strategies or not—in the end, we are trying to understand our process of making, and it's not problematic, it's symptomatic. It's symptomatic in naming what an artwork does and how an artwork functions. So all of these things we're talking about become traveling descriptions, examples of cognitive dissonance that end up in a kind of binary displacement stuck between two poles. We're always constructing works, and all of us have our own descriptive maps for how to arrive there because we are human beings and we are desperate to find logic. But I think you'll agree with me that the only way through

confusion is with intuition—that's when you're really in the work, really present. There's nothing that's going to fall into place, or something that might fix or cure the work for us. It's like pharmaceutical chemistry: We don't understand how antidepressants work; they treat the brain like a soup, and the results have been based on trials of experimentation. And in the discussion we're having, we are basically saying artwork is about "here and there and anywhere," and then we are trying to understand our own processes, which is in a way impossible.

HM: But don't you also feel that you could talk very coherently about what a work is about, what your work might be?

JW: I don't think that's our job.

HM: I like that being my job sometimes.

JW: I don't think you're really talking about what the work is. I feel like you are talking around the work, and that's really important for you. In a way, I feel one is constantly trying to remove value definitions through this combination of components like we mentioned before. Instead, the work and actions around the work generate their own definitions. Everything becomes an example for something else. Nothing exists at face value.

HM: Thinking about value, I think inevitably you also get to the idea of obscenity. You can reach a point of total saturation, where the density of information in a work, all the implication, the emotion, violence, brutality, or obviousness, piles up into a state where all the individual parts negate one another. So the result might be something like a vacuum, a weirdly vibrating emptiness that is also precisely not empty, and instead somehow permanently or dangerously en route. So value is not removed, but displaced and confused. Or to take it even further, you could imagine the phenomenon of approximating skin—a digital representation, for example—and the more real the skin looks, the greater the accuracy of information, and the greater the treachery of the fake. When



you extinguish all signs of touch in production, even if the finished image seems ridiculous, you can make a totalized thing that doesn't waver. So there's something hallucinogenic about that dislocation, the abstraction of it all.

JW: Do you know Adorno's idea of distortion? The idea is that the world is distorted, but you must look through a broken glass, a distorted lens, to focus the brutality and see the distortion.

HM: We always like to make wrinkles visible! I think sometimes we try to entertain ourselves by searching for all the tricks. Shadows of illusionism have such a perversely corporeal attraction.

UA: I tend to use exaggerations or artificiality or replacement—things like animal metaphors or puppets—as portions of education, or learning or perceiving something. So it could be like finding a lens

to think through or via things—not necessarily a mirror of yourself, but perhaps a way that is more entertaining, a way that becomes a clearer or more concentrated way to steer through something. A model of this way of thinking could be a caricature, or a quotation of a character—a representation that is exaggerated, but at the same time has economy or flatness.

An image in an animated world—a living room, a factory, a museum—or a quotation of an accent is almost like a game board, right? The moves and the images—or your strategic possibilities—are all there, but they're condensed and sort of invisible. So you make new options.

It's like instead of counting with fingers, counting with cookies, right? This notion of reward is made to be present, and this is kind of what we all do in our work: an idea of learning through substitutes for a mirror image. And in this idea of a mirror image, there are also rewards visible—things you might know or guess at—like a booby trap. This is again like a suggestion of an equation or a diagram, but there is also the notion of vandalism. You know, we do something differently in order to reevaluate it.

HM: We're back to what Jordan did to that statue. I love the thought that the point of graffiti or vandalism is not to erase what was there before but to search for a new style or posture. It's a real rearranging of that assumed magical tie between a word and a thing; it's somehow like a very glib reanimation.

UA: More like a clichéd attempt to self-define, or to learn.

HM: Or to never rewrite but to undo words. The point might be never to erase the original, but more to capture some kind of transitional moment of translation. A graffitied tag might be a squiggle or a slight, fragmented mark, and it still becomes a huge blatant explosion because it is somehow encircling contours.

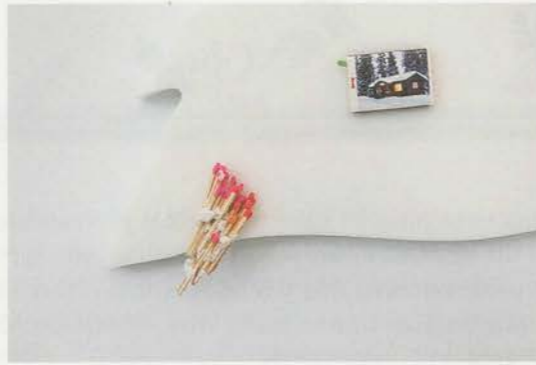
JW: It becomes like a graphic symbol.

UA: Like what Jordan wrote?



HELEN MARTEN, *HAPPY DRUNKS, SOGGY BLUEPRINTS*, 2011, powder coated steel, printed vinyl, stitched fleece, 50 x 14 1/2 x 13 3/4" / *GLÜCKLICH BETRUNKENE, FEUCHTE BLAUPAUSEN*, pulverbeschichteter Stahl, bedrucktes Vinyl, bestickter Faserpelz, 127 x 37 x 35 cm.

HELEN MARTEN, *HOT FROST (GLACIER)*, 2012,
cast Corian, matchboxes, putty glued matches,
33 3/4 x 25 2/3 x 1 1/4" / *HEISSE KÄLTE (GLETSCHER)*,
gegossenes Corian, Zündholzschachteln, verklebte
Zündhölzer, 86 x 65 x 3 cm.



Problemkekse

HELEN MARTEN & JORDAN WOLFSON & URI ARAN

JORDAN WOLFSON: Als Teenager habe ich mit meinen Freunden gern Radau und Ärger gemacht. Wir klingelten an Türen und versteckten uns oder folgten Leuten im Auto in dunkle Strassen ... Die flippeten aus. Waren ein bisschen paranoid, weil's eine bessere Gegend war, gut abgesichert und ausgeleuchtet. Wir haben alles Mögliche probiert, nur um zu sehen, wie die Leute reagieren. Einmal, das war so eine Art Höhepunkt, beschlossen wir, das Denkmal eines Freiwilligen im Unabhängigkeitskrieg zu verschandeln. Die hiessen «Minutemen» und liefen im Krieg von Dorf zu Dorf, um Neuigkeiten über den Ausgang der Schlachten zu verbreiten. Ich überlegte mir, was wohl das Schlimmste wäre, was ich draufschreiben könnte. Eine Abstraktion des Vandalismus sollte es sein und so formuliert, dass man mich nie schnappen würde – so abartig, dass man nie draufkommen würde, wer der Täter war. Also schrieb ich: «SEX ME!! FUCK ME, BITCH!!!»

URI ARAN, Künstler, geboren 1977 in Jerusalem, lebt und arbeitet in New York. JORDAN WOLFSON, Künstler, geboren 1980 in New York, wo er lebt und arbeitet.

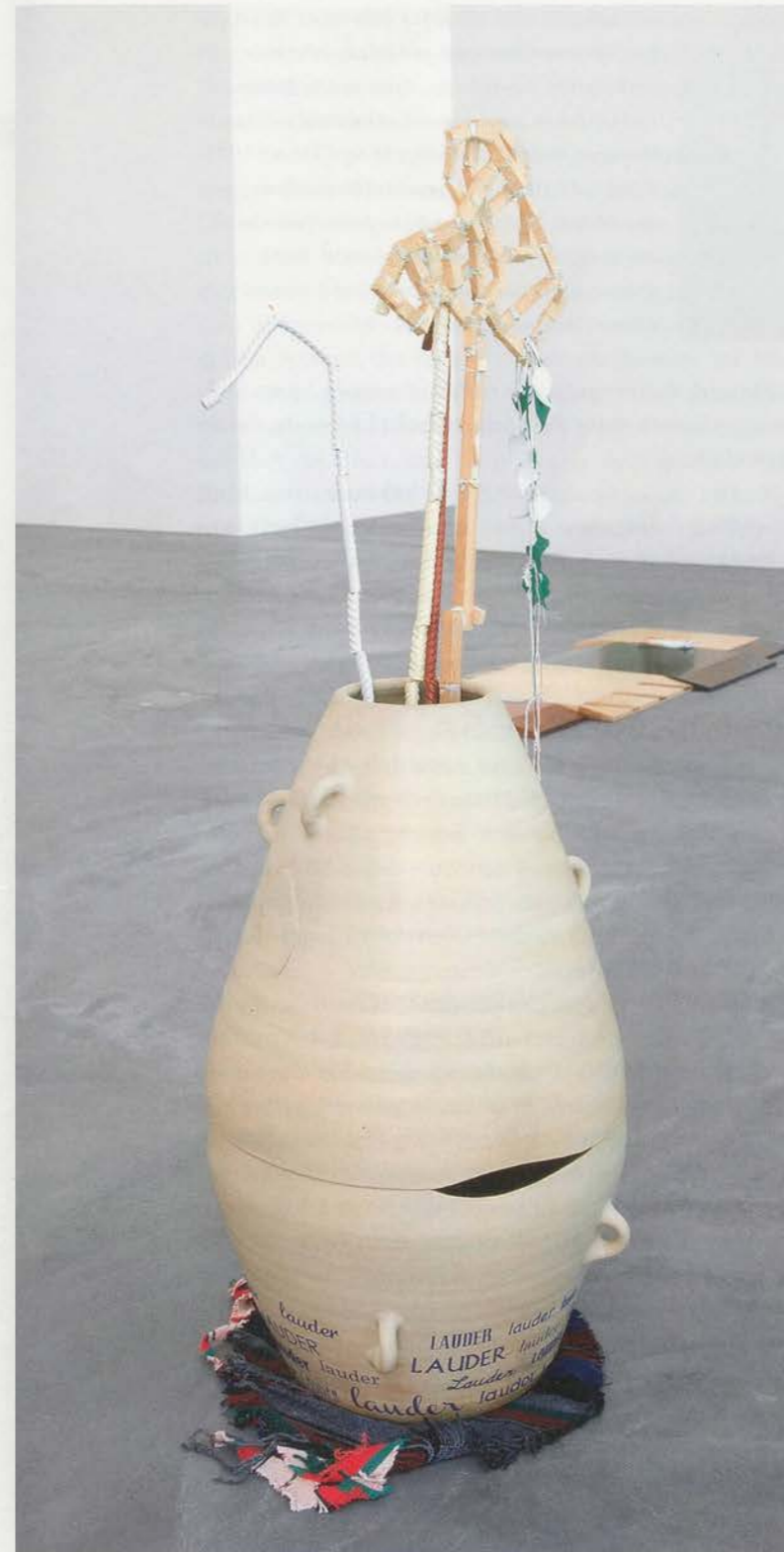
HELEN MARTEN: Krass. Womit hast du das draufgeschrieben?

JW: Mit einem weissen Filzstift. Keine richtigen Sätze, sondern die einzelnen Wörter ganz verstreut, aufs Gesicht, auf den Körper und auf die Beine der Statue.

HM: Welche Farbe hatte die Skulptur?

JW: Schwarz. Sie musste komplett neu mit dicker Ölfarbe angestrichen werden. Die Lokalzeitungen haben über den Fall berichtet. Da stand so was wie: «Die Behörden haben die Untersuchung aufgenommen. Sie sind dem Täter auf der Spur.» Ich fand das lustig, so wie Vierzehnjährige eben sind. Ich weiss noch genau, wie blöd mir das vorkam, was ich auf die Statue geschrieben hatte, vollkommen ohne Bedeutung und Sinn. Das hatte überhaupt nichts mit der Statue zu tun, es war einfach der reine Ausdruck dessen, was ich und meine Freunde für das Klischee des Vandalismus hielten. Ich fand das interessant: eine Handlung, die sich nicht festmachen lässt, weil sie keinen Hinweis auf den Urheber enthält. Heute ist mir das in meiner Arbeit nicht mehr so wichtig, aber es gab eine Zeit, da hat mich die Frage der Bestimmbarkeit sehr beschäftigt, da musste ich

HELEN MARTEN, *MORE HANDLES THAN FINGERS TO COUNT ON*, 2012, hand built glazed and fired ceramic, vinyl lettering, welded, powder coated rebar, glued rough sawn pine, dyed rug fabric, cut windbreaker approx. 47 1/4 x 25 1/2 x 25 1/2" / *MEHR GRIFFE ALS FINGER UM ZU ZÄHLEN*, handgemachte, glasierte und gebrannte Keramik, Vinyl-Schriftzug, geschweisstes, pulverbeschichtetes Armierungseisen, geleimtes, grob gesägtes Pinienholz, gefärbtes Teppichgewebe, aufgeschnittene Windjacke, ca. 120 x 65 x 65 cm.



an jedem Stopp, an jeder Ecke einen Moment der Gleichgültigkeit einlegen, an dem es keine Absicht geben durfte. Ich dachte, wenn der Betrachter eine Absicht herausliest, findet er von dort zum Urheber. Dann wird irgendwas klar, transparent, verständlich und der ganze Plan fliegt auf.

HM: Ich glaube, das hat mit der Wahrnehmungsschärfe zu tun. Die mit Informationen vollgestopften Hinweise – wie man etwas zumacht, schneidet, faltet oder versteckt – sind wie eine Einladung, sie zu lesen, aber man hat dabei die Möglichkeit, sich hinein- oder herauszuzoomen. Ein Obst-Etikett kann etwas beschreiben oder einfach ein optischer Akzent sein, der zwei bunte Dinge verschweigt. Bei Dingen oder Formen lässt sich ein Auflösungs-niveau erreichen, wo man ganz gezielt etwas benennen kann. Eine Tischplatte ist eine Oberfläche mit einer bestimmten Dimensionalität, einer seitlichen Ausdehnung. Du weisst, wie du damit umgehst, wie du etwas draufstellst, ohne dass es umfällt oder runterrollt. Bei mir ist es oft so, dass ich etwas, was ich in den Griff bekommen habe, sofort in eine weniger komfortable Zone schiebe. Das kann eine Pose sein oder ein Ort, wo die Typologien verschwimmen. Man kann etwas so oft benennen, bis es abstrakt wird, bis man ihm etwas Falsches aufzwingt.

JW: Schon komisch, wenn man Leute fragt, warum ihre Liebe andauert, sagen viele: «Soundso schafft es immer noch, mich zu überraschen.» Das heisst, die gesteigerte Wahrnehmung einer Person oder eines Bildes resultiert nicht aus der Erweiterung, sondern aus der Widerlegung der Erfahrung. Die fast triebhafte Sehnsucht nach dem, was wir nicht sehen oder verstehen können, ist etwas zutiefst Menschliches. Wenn man etwas gemacht hat, fragt man es intuitiv



HELEN MARTEN, NO JUICE ABOUT IT, 2011, cast aluminum pineapple and Oakley sunglasses, steel shackles, hessian rope, nylon straps, buckles, stitched fabric, powder coated and welded steel, Hawaiian flowers, thumbtacks, 35 1/2 x 118 x 7 3/4" / KEIN SAFT DARÜBER, gegossene Aluminium-Ananas und Oakley-Sonnenbrille, Stahl-Handschellen, Strick, Nylongurt, Schnallen, gesticktes Textil, pulverbeschichteter, geschweisster Stahl, Hawaii-Blumen, Reissnägel, 90 x 300 x 20 cm.

ab, um sicherzustellen, dass der zugrunde liegende Impuls nicht erkennbar ist. Dadurch entsteht eine innere Beziehung, ein gebrochener Dialog, eine gespaltene Persönlichkeit: Ein Teil existiert in der Sprache, der andere in der Form. Man muss einen Spannungsausgleich herstellen, in dem weder Sprache noch Form dominiert. Die gemeinsame Spannung überlagert beide und strahlt eine Art Frequenz aus.

URI ARAN: Es ist fast ein bisschen unheimlich, wenn man einen Prozess durchschaut, der bestimmte Reaktionen hervorruft, in dir selbst, im Material und im Betrachter.

HM: Dann ist da noch das infantile Dilemma, dass die Sachen gut aussehen müssen, dass man darüber nachdenkt, wie sich die Lücken zwischen den visuellen erogenen Zonen füllen lassen und der ganze Striptease. Der Mensch ist nun mal ein Augentier. Er erwartet sich von dem, was er sieht, eine sofortige sinnliche Befriedigung. Besonders geil ist es, wenn ausser den Augäpfeln auch noch die grauen Zellen stimuliert werden. Das lässt sich zum Beispiel mit Verzögerungsstrategien erreichen, indem man reine Beschreibungen durch Anspielungen ersetzt, um die Geschwindigkeit, mit der angehäuften Zeug decodierbar wird, zu drosseln. Als würde man Materie, Form und Stil zwischen einer höchst realen Welt und einer anderen, die nur einen lockeren Bezug zur Realität hat, hin und her transponieren. Das macht die Bilder elastischer.

UA: Ich finde auch, dass Geduld und Langsamkeit immens wichtig sind – dass man zulässt, dass sich unsere Einstellung zum Material tagtäglich verändert, dass man auf den Rhythmus des Materials hört, dass man wartet, bis es uns einholt, oder es total ignoriert. Das kommt völlig anders wieder zu uns zu-

rück und daher muss man dafür sorgen, dass sich genug «Staub» oder Zeit ansammelt. Liebst du deine Materialien?

HM: Die Anziehungskraft, das Vakuum, das eine Oberfläche erzeugen kann, wenn man sie lässt, deprimiert mich manchmal. Alle Materialien sind mit den gleichen Zwängen befrachtet, mit dem gleichen Identitätsproblem, wer sie sind und wo und wie sie ins Mögliche traten. Besonders spannend wird es, wenn ich weiss, was ich will, ohne es beschreiben zu können – es lässt sich nicht in Form fassen und nicht einmal zeichnen und daher muss ich es verbal ausdrücken, mit Worten, die natürlich nie ganz passen. Man redet um den heissen Brei herum, bis dir jemand mit technischem Know-how dabei hilft, aus all den Möglichkeiten etwas Konkretes zu machen. Klarerweise passieren auf dem Weg dahin jede Menge Zufälle und Unfälle.

JW: Und diese Zu- und Unfälle strukturieren das Werk?

HM: Mehr als das: Wenn ein Handwerker mit perfektem Materialgefühl etwas macht, dann hat das einen professionellen Touch. Was immer passiert, selbst ein Fehler, ändert nichts an der soliden Materialbehandlung und das Endprodukt ist dann ein verfremdeter Prototyp dessen, was du ursprünglich vorgehabt hast. Du bist rückwirkend gezwungen, dein Konzept neu zu überdenken.

JW: Interessant.

HM: Die optische Spannung, die sichere Hand – da ist irgendwas dran, mit dem ich nicht ganz klarkomme im Kopf. Viele meiner Ideen basieren offenbar auf einer Logik, aber in Wirklichkeit laufen sie in alle Richtungen auseinander.

UA: Ich finde deine Arbeit ziemlich diagrammatisch. Fast wie eine Maschine oder eine Gleichung: «Das

und das und das.» Nicht nur formal, sondern auch von der Produktion her und von der Typographie. Du machst Symbole und dein Produktionsdrang hat etwas Industrielles.

HM: Die Typographie ist ein guter Ansatzpunkt, wegen ihrer Flexionen: Sie hat eine kalkulierbare Linie, sie ist graphisch und deklarativ. Trotzdem sieht man immer Spuren der Hand, etwas, was den mechanischen Prozess zurück in den Schmutz und die Wärme der Fingerspitze zieht. Buchstaben ergeben Wörter, die unaufhörlich zerfließen, zu Abstraktionen gerinnen oder sich zu Pfützen sammeln, die ebenso delirios wie nüchtern sind. Ich rede gern darüber, welcher Teil Verpackung und welcher Teil Produkt ist und für wen das alles eigentlich gemacht wird. Neue Sachen sind ein bisschen wie ausserirdische Wesen und immer nur ein paar Händeschläge von benennbaren Experimenten entfernt. Wenn man so arbeitet wie wir, verfängt man sich in den Wechselbeziehungen zwischen Übersetzung und Schichtung – welche Daten sich mit welchem Staub ablagern und in welcher Reihenfolge. Diagramme sind nützlich. Zu wissen, dass es Teile und Summen gibt, die ich später neu überarbeiten kann, ist ein echter Luxus. Manchmal habe ich das Gefühl, als wäre da eine körperlose Hand oder ein körperloser Prozess, wo du einige Dinge benennen kannst, aber nicht alle. Eine beunruhigende und zugleich unheimlich anregende Situation.

JW: Die Bedeutung, scheint mir, schlittert dadurch in die Krise. Das, was wir als Bedeutung unterstreichen, lässt sich ein- und ausschalten. Du kannst damit auch zu weit gehen und dann hast du am Ende etwas, das überkünstelt wirkt.

UA: Zur Künstlichkeit kann man sich offen bekennen. Eins hebt das andere auf, wie beim Fiktionsvertrag. Besonders in der Musik, da kann die Art der Präsentation einen Ton erzeugen, der formbar ist wie Lehm. Die Eingriffe können behutsam sein oder brutal.

JW: Wenn du was machst, wofür dir die Erfahrung oder das technische Wissen fehlt, brauchst du jemanden, der dir hilft. Der Prozess fällt dann natürlich völlig anders aus, als du dir's anfangs vorgestellt hast. Das kann eine Befreiung sein, neue Möglichkeiten eröffnen und das Werk erweitern.

HM: Hier würde ich noch anfügen, dass das überhaupt nicht taktisch gemeint sein muss. Die Produktionsmodelle können strategisch, binär oder rational sein, aber sie bewegen sich im selben Moment manisch und unaufhaltsam vorwärts.

Wir arbeiten mit Komponenten, die aufeinander reagieren. Ob die an sich binär, didaktisch oder opak sind, ist im Prinzip gar nicht so wichtig. Auf sich allein gestellt fallen sie womöglich auf die Nase. Aber wir verwenden sie eben nie als Einzelstücke, sondern immer als Komponenten für neue Schaltkreise. Wir suchen ständig nach Kombinationen für neue Definitionen.

HM: Fast so, als ob die Komponenten ohnehin nie funktionieren könnten, als hätte man sie umgebaut und absichtlich kurzgeschlossen. Nicht gerade so teuflisch und zynisch, dass eine Sprengfalle entsteht – eher wie eine Inszenierung der Information. Wir verhalten uns wie Elstern, wie Brandstifter, lassen Sachen hochgehen und zertrümmern und verpannschen unaufhörlich die Urideen der Menschheit. Wie Beton ohne Zuschlag oder mit zu viel Wasser: Es gibt einen Weg und dazu haufenweise alternative Wege und Möglichkeiten.

UA: Das ist auch etwas, das wir gemeinsam haben: Wir brechen Dinge auf und lassen sie umrisshaft stehen. Wir setzen Rhythmen und erzeugen etwas Flüssiges, das tröpfeln, zusammenrinnen oder gelieren kann, damit alles im Fluss bleibt. Aber wenn du einen anderen Schalter drückst oder eine andere Substanz anregst, gerät es ins Stocken.

HM: Du stehst vor einer Wand oder dummerweise vor dem Bild einer Wand und kannst nichts benennen, obwohl da ein Hauch der Erkenntnis oder ein Duft der Verführung und Erotik in der Luft liegt. Bei Erotik geht es nicht unbedingt nur um Lust und Sex, sondern generell um etwas, was wir haben möchten. Und wir wollen es haben, weil wir es fast kennen, fast benennen können.

JW: Genau so sieht dieser Gegensatz aus.

HM: Aber ist er nicht auch ein bisschen abwertend, so ein Entweder-oder?

JW: Nein, das sind bloss anschauliche Begriffe wie links oder rechts oder eins oder null, nur für unser Denken. Da fällt mir der Satz von Kandinsky ein, den de Kooning im Dokumentarfilm *Painters Painting*

(1973) zitiert: «Es gibt einen Platz für jeden Künstler, vielleicht nicht hier oder dort, aber irgendwo.» Wir arbeiten in einem Zwischenraum. Uri, deine Ausstellung dieses Jahr in der Kunsthalle Zürich hatte den Titel «here, here and here».

HM: Und hiess deine Ausstellung im Vorjahr nicht «by foot, by car, by bus»?

UA: Ja, «by foot, by car, by bus».

HM: Alternativen, ich mag Alternativen ... simple Alternativen.

UA: Die liefern eine Struktur, eine Referenz auf die Welt, aber sie enthalten auch Humor. Die Typographie ist wichtig, ob der Titel in Grossbuchstaben ist oder nicht. Dabei spielen nicht nur visuelle Kriterien eine Rolle, es unterstreicht auch theoretisch, dass es Ersatzmöglichkeiten oder alternative Verknüpfungen gibt. Das Ganze bildet ein geschlossenes System nach Art eines Gedichts oder Sprichworts.

HM: Strategien der Verpackung spielen ebenfalls eine Rolle, ob du grosszügig damit umgehst oder nicht. Dabei kommt es nicht unbedingt darauf an, wie schnell es geht. Um noch einmal auf die Idee der Komponenten zurückzukommen, die können alles ins Laufen bringen oder den Prozess aufhalten. Wenn es zu viele sind oder wenn es zu viel gibt oder wenn etwas zu flau, zu gross, zu dumm oder zu schlaff ist, bekommst du einen völlig anderen Ton.

JW: Alles, was du da beschreibst, ist dein persönlicher Weg, das finde ich enorm wichtig. Du hast deinen Weg und andere haben einen anderen Weg, um zum selben Punkt zu gelangen. Und jeder – auch der Betrachter – kann den Zielpunkt so benennen, wie er will. So wie du das schilderst, sehe ich einen Trickfilm mit Graphiken vor mir, der zeigt, wie eine deiner Arbeiten entsteht, wie du ein Ding nimmst und es verschiebst und verfremdest. Als könnte ich zuschauen, wie Schicht auf Schicht eins deiner Werke entsteht. Phantastisch.

Damit sei nicht gesagt, dass alles nach Schema F abläuft. Man versucht immer, sich selbst zu verstehen und etwas zu benennen. Gegen Ende des Arbeitstags, wenn ich einem Werk den letzten Schliff gebe, wird mir klar, dass ich immer noch nicht verstehe, was Kunst ist, weil ich ohne Intuition nichts fertigmache. Wie viele Namen man dafür auch findet und wie viele Strategien – ob man die jetzt so nennen will

oder nicht –, am Ende versuchen wir immer nur, den Produktionsprozess zu verstehen. Das ist nicht problematisch, sondern symptomatisch. Zu benennen, was ein Kunstwerk macht und wie es funktioniert, ist symptomatisch. All die Dinge, über die wir reden, werden Reisebeschreibungen, Beispiele für eine kognitive Dissonanz, die in einer Art binärer Verlagerung endet, wo wir zwischen zwei Polen festsitzen. Wir konstruieren ständig Kunstwerke und jeder von uns hat seinen eigenen deskriptiven Plan, der ihn ans Ziel bringen soll. Wir sind nun mal Menschen und als solche können wir es nicht lassen, überall nach einer Logik zu suchen. Aber ich denke, ihr werdet mir zustimmen, dass der einzige Ausweg aus dieser Sackgasse über die Intuition führt – denn dann bist du ganz in deiner Arbeit, ganz in der Gegenwart. Das geht nicht einfach von selbst. Ebenso wenig wird irgendein Allheilmittel das Werk heilen oder reparieren. Es ist wie in der Pharmazie: Wir wissen nicht, wie Antidepressiva wirken. Man behandelt das Gehirn wie eine Suppe und kommt dann durch Versuch und Irrtum zu irgendwelchen Ergebnissen. In der Kunst geht es um das «Hier und Dort und Irgendwo» – das ist der Kernpunkt dieses Gesprächs. Ausserdem versuchen wir, unsere eigenen Prozesse zu verstehen, was praktisch ein Ding der Unmöglichkeit ist.

HM: Denkst du nicht auch, dass du sehr kohärent darüber reden könntest, was deine Arbeit ist und sein könnte?

JW: Ich glaube, das ist nicht unsre Aufgabe.

HM: Ich mach das manchmal ganz gerne.

JW: Meiner Ansicht nach sprichst du nie wirklich über deine Arbeit. Du sprichst um deine Arbeit herum, und das ist dir wichtig. Ich habe das Gefühl, dass man durch die Kombination der erwähnten Komponenten ständig versucht, Wertdefinitionen loszuwerden. Das Werk selbst und die Vorgänge im Umfeld des Werks erzeugen ihre eigenen Definitionen. Alles wird zum Beispiel für irgendetwas anderes. Nichts hat einen Eigenwert.

HM: Apropos Wert, ich glaube, am Ende landet man unweigerlich bei der Idee der Obszönität. Man kann einen Sättigungspunkt erreichen, wo die Informationsdichte im Werk – all die Querbezüge, Gefühle, Brutalitäten und Offensichtlichkeiten – ein derartiges Ausmass annimmt, dass die Komponenten sich

gegenseitig blockieren. Dadurch entsteht eine Art Vakuum, eine merkwürdig schwingende Leere, die eigentlich gar nicht leer, sondern beständig und bedrohlich im Fluss ist. Der Wert wurde nicht entfernt, sondern verschoben und verwirrt. Man könnte sich, um noch einen Schritt weiterzugehen, eine digitale Hautimitation vorstellen. Je echter die Haut aussieht, desto grösser ist die Präzision der Information und der Betrug der Nachahmung. Wenn man bei der Produktion die Taktilität ausschaltet, sieht das Endprodukt vielleicht lächerlich aus, aber du erhältst trotzdem ein komplettes, solides Ding. Die Verzerrung, die Abstraktion hat etwas Halluzinatorisches.

JW: Kennst du Adornos Begriff der Verzerrung? Er besagt, dass die Welt verzerrt ist, aber erst wenn du sie durch eine Glasscherbe oder eine Zerrlinse betrachtest, kannst du ihre Verzerrung, ihre Gewalt wahrnehmen.

HM: Wir versuchen immer, die Falten zu zeigen! Mir kommt vor, manchmal macht es uns einfach Spass, all diese Tricks vorzuführen. Die Schatten des Illusionismus üben eine perverse Anziehungskraft aus.

UA: Ich verwende Übertreibung, Künstlichkeit und Ersatz – zum Beispiel Tiermetaphern oder Puppen – als Mittel des Wissens, des Lernens oder der Wahrnehmung. Als würde man eine Linse finden, durch die man blickt und denkt. Nicht unbedingt einen Spiegel, in dem du dich selbst siehst, sondern vielleicht etwas Unterhaltameres, einen klaren, konzentrierten Weg, auf dem du etwas durchqueren kannst. Als Modell für diese Art des Denkens könnte eine Karikatur dienen oder das Zitat einer Person – eine Repräsentation, die übertrieben ist und dennoch Ökonomie und Flachheit hat.

Ein Bild ist eine Welt voll Leben: ein Wohnzimmer, eine Fabrik, ein Museum. Und das Zitat eines Akzents ist doch fast wie ein Spielbrett, oder? Die Züge und die Bilder oder Pläne aller verfügbaren Strategien sind da, aber verdichtet und irgendwie unsichtbar. Also erzeugst du neue Alternativen.

Als würde man statt mit Fingern mit Keksen zählen. Das Phänomen der Belohnung gewinnt Präsenz und genau das machen wir in unserer Arbeit: Der Ersatz des Spiegelbilds eröffnet einen Weg des Lernens. In der Idee des Spiegelbilds werden Belohnungen sichtbar – Dinge, die man kennt oder errät –, wie

eine Sprengfalle. Wieder erscheint die Andeutung einer Gleichung oder eines Diagramms, aber auch der Vandalismus spielt herein. Wir machen die Sache anders, um sie neu zu bewerten.

HM: Noch ein Wort zu Jordans Aktion mit der Statue. Ich finde es interessant, Graffiti oder Vandalismus nicht als Auslöschung dessen, was vorher war, sondern als Suche nach einem neuen Stil oder einer neuen Pose zu sehen. Eine echte Erneuerung des angeblich magischen Bands zwischen Wort und Ding, eine ölige Wiederbelebung.

UA: Eher wie der klischeehafte Versuch, sich selbst zu definieren oder etwas zu lernen.

HM: Oder nicht immer dasselbe zu schreiben, sondern die Wörter rückgängig zu machen. Vielleicht geht es weniger darum, das Original auszulöschen, und mehr darum, einen flüchtigen Moment der Übersetzung einzufangen. Ein Graffiti-Tag kann ein Kringel oder ein graphisches Kürzel sein und trotzdem eine riesige Explosion auslösen, weil er grosse Konturen nachzieht.

JW: Er wird zum graphischen Symbol.

UA: Wie das, was Jordan geschrieben hat?

(Übersetzung: Bernhard Geyer)



HELEN MARTEN, HOT FROST (LIME ICE), 2012, cast Corian, matchboxes, putty glued matches, 33 3/4 x 25 3/4 x 1 1/4" / HEISSE KÄLTE (LIMONENIS), gegossenes Corian, Zündholzschachteln, verklebte Zündhölzer, 86 x 65 x 3 cm.