Sarah Pierce

A conversation with / Ein Gespräch mit Rike Frank

The following conversation between Sarah Pierce and Rike Frank took place last summer in Vienna and early January 2010 in Dublin. It starts with »Any Questions«, a performance by Kevin Atherton from 1979 that Sarah Pierce executed again recently.

Rike Frank: So far performance hasn't been part of your artistic practice, and as far as I can tell, your interest in »appropriating« Kevin Atherton's performance is neither about re-enactment nor about a re-reading of performance history – even though archives as well as the process of retelling play a central role in your work.

Sarah Pierce: Right, that is important. As a form of research, more than as a performance, it speaks to my project »The Metropolitan Complex«, which I began in 2003. Doing the performance reveals a generalised »tone« or »tempo« of certain audiences. What interests me about this particular performance is that it is based on the promise of a conversation without knowing where the conversation will go. It all has a potential to fall flat. All that sustains it is the audience's interest in asking questions. I take long pauses when thinking about how to answer. The pauses carry the insecurity with them that I, as the performer, am not exactly in control, that I am not exactly sure what my next move is … Maurice Blanchot describes conversation as an infinite back-and-forth punctuated by interruptions or pauses. While many art projects take up conversation as an »improvisational« and therefore »free« form of social play, it is important to me that this performance, like Blanchot's description of conversation, is not improvisational. The alternate patterns between speaking and listening are spontaneous and performative, but are not performed.

RF: Conversations are forms of exchange like teaching. Do you see a connection between the specific structure of the performance and the fact that Kevin Atherton first performed it in a school?

SP: The performance developed out of the notion of the artist's talk. The last sentence of every talk is »Are there any questions?«. The university audience is familiar with this structure, and expects that the talk last for a set amount of time followed by time for questions. It is a kind of primed audience, that gathers for something specific to happen. The way Kevin tells the story is that he was invited to give an artist's talk – that is how the event was organised and advertised. But at the last minute he lost his slides, or he couldn't find them, so he developed this performance, and instead of walking out on the stage with a slide tray under his arm, he simply approached the podium and asked, »Are there any questions?«.

RF: The performance hinges on repeating the phrase »Are there any questions …«, but what is your object of investigation? »Any questions …« about what? As part of the audience, one obviously wonders what the subject could be. What kind of questions does the audience ask? How do people respond to the situation?

SP: Before getting to the audience and the questions asked, I think it is interesting to consider this first question about the object of investigation. I've done this performance twice and what strikes me is that its structure involves both the audience and the performer in what the performance is about. The repetition of the phrase, »Are there any questions …« draws attention to the moment when the audience enters the performance, but this is also a ruse that heightens the distance between the two – between the performer and audience, as well as heightening the tension between the structure of the performance and the audience's expectations. The object is to attempt to bring the two together, which is difficult, even impossible. The audience is in one space and time and the performer is in another. The dynamic is like

Das folgende Gespräch zwischen Sarah Pierce und Rike Frank fand letzten Sommer in Wien und Anfang Januar in Dublin statt. Es beginnt mit der Arbeit »Any Questions«, einer Performance von Kevin Atherton aus dem Jahr 1979, die Sarah Pierce vor kurzem erneut aufführte.

Rike Frank: Bisher war Performance nicht Teil deiner künstlerischen Praxis. Und soweit ich verstehe, hängt dein Interesse an der »Aneignung« der Performance von Kevin Atherton weder mit Reenactement noch mit einer Relektüre der Geschichte der Performancekunst zusammen – auch wenn Archive und Prozesse des Wiedererzählens eine wesentliche Rolle innerhalb deiner Arbeit spielen.

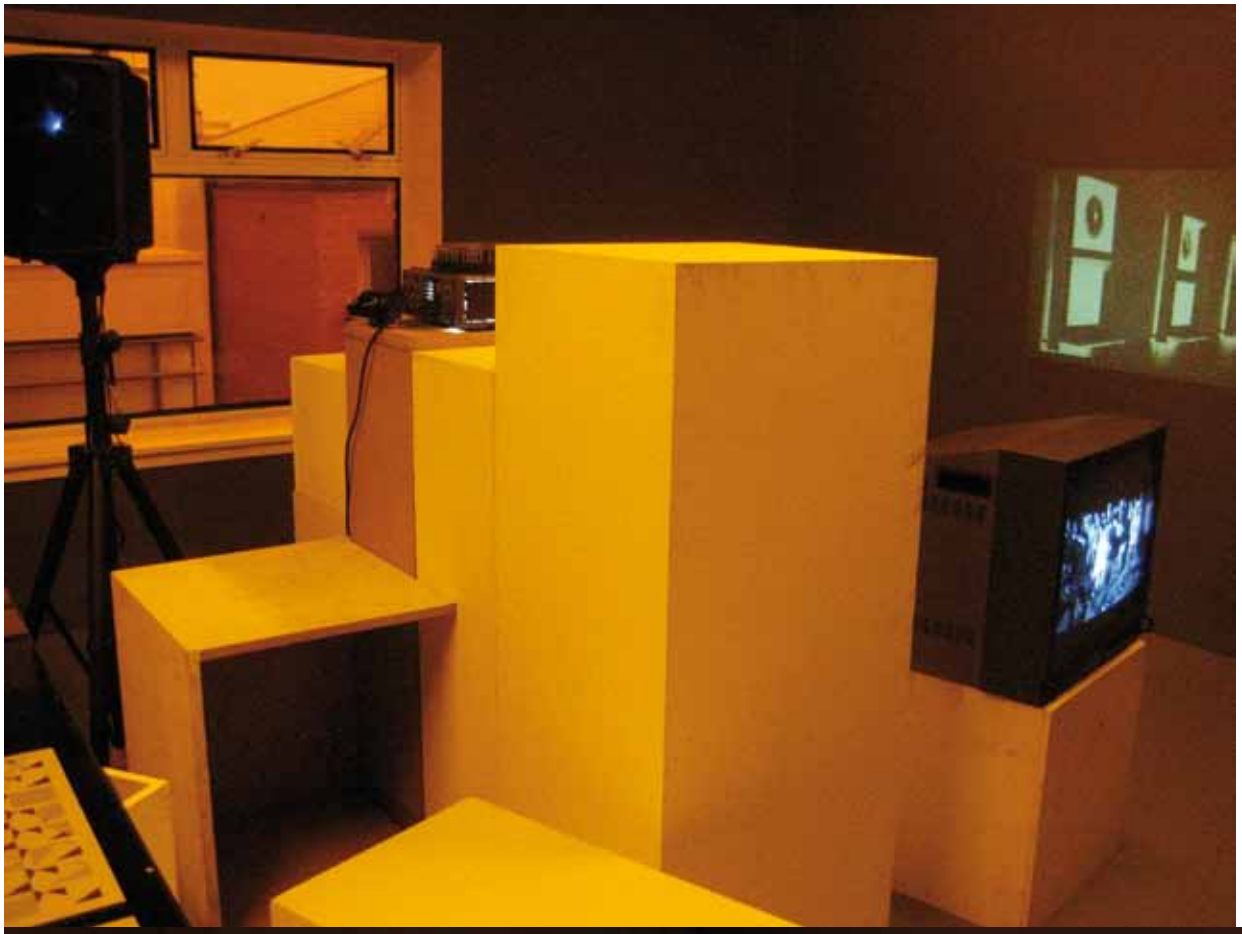
Sarah Pierce: Richtig. Es geht mehr um eine Art der Recherche, denn um Performance. Und insofern korrespondiert es mit meinem Projekt »The Metropolitan Complex«, das ich seit 2003 betreibe. Mich interessiert an dieser speziellen Performance, dass sie an das Versprechen geknüpft ist, sich auf ein Gespräch einzulassen, ohne zu wissen, wohin dieses führt. Das Ganze birgt auch die Möglichkeit in sich zu scheitern. Das Einzige, was die Sache unterstützt, ist das Interesse des Publikums Fragen zu stellen. Ich mache lange Pausen während ich über die Antwort nachdenke. Die Pausen vermitteln, dass ich als Performerin nicht wirklich die Kontrolle habe, dass ich nicht von vornherein weiß, was mein nächster Schritt sein wird ... Maurice Blanchot beschreibt das Gespräch als ein nicht endendes sich Abwechseln im Sprechen, das begleitet ist von Unterbrechungen oder Pausen. Während viele Kunstprojekte das Gespräch als »improvisiert« und insofern als »freies« gesellschaftliches Rollenspiel begreifen, ist mir wichtig, dass diese Performance, im Sinne von Blanchot, nicht improvisiert ist. Die alternierende Abfolge von Sprechen und Zuhören ist spontan und performativ, aber nicht performt.

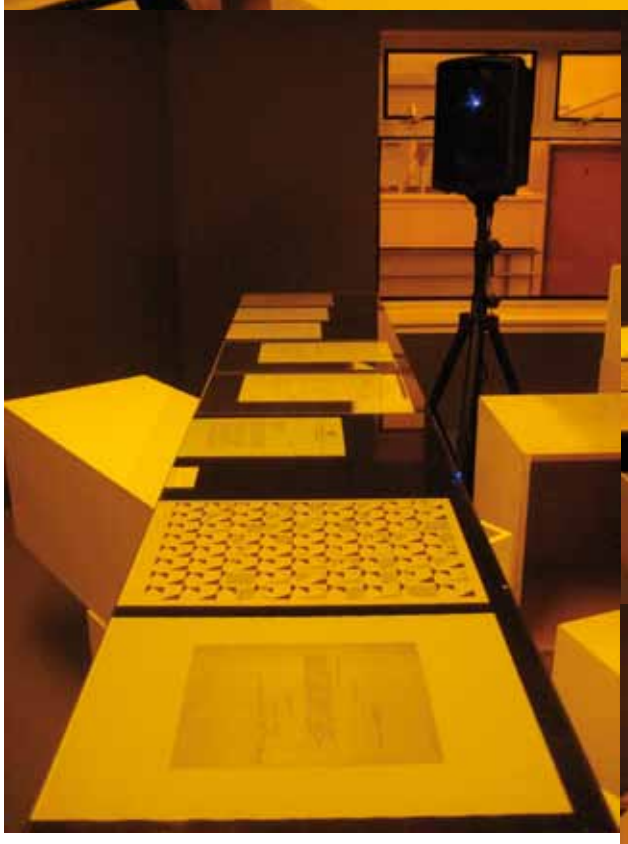
RF: Gespräche sind eine Form des Austausches – wie auch Unterrichten. Siehst du daher eine Beziehung zwischen der spezifischen Form der Performance und der Tatsache, dass Kevin Atherton sie erstmals in einer Schule aufgeführt hat?

SP: Die Performance entstand aus der Idee des Künstlergesprächs heraus. Der letzte Satz jedes Gesprächs ist »Gibt es Fragen?«. Das universitäre Publikum ist mit dieser Struktur vertraut und erwartet, dass das Gespräch eine bestimmte Zeit dauert und dass es dann Zeit für Fragen gibt. In gewisser Hinsicht ist es ein präpariertes Publikum, das sich zu einem bestimmten Anlass zusammenfindet. Kevin erzählt, dass er zu einem Künstlergespräch eingeladen war – so war die Veranstaltung angesetzt und angekündigt. Aber im letzten Augenblick hat er seine Dias verloren, oder er konnte sie nicht finden, auf jeden Fall entwickelte er daraufhin die Performance und anstatt mit einem Diakarussell unterm Arm auf die Bühne zu kommen, setzte er sich einfach auf das Podium und fragte: »Gibt es Fragen?«.

RF: Die Performance basiert auf der Wiederholung der Frage: »Gibt es Fragen?«. Was aber ist der Gegenstand der Befragung? Worauf bezieht sich die Frage nach Fragen? Als Teil des Publikums wundert man sich, was das Thema sein könnte. Welche Fragen stellt das Publikum? Wie reagieren die Leute auf die Situation?

SP: Bevor ich zum Publikum und dessen Fragen komme, finde ich es interessant, auf die Frage nach dem Untersuchungsgegenstand einzugehen. Ich habe die Performance bisher zweimal aufgeführt und mir ist aufgefallen, dass sowohl Publikum als auch Performer





two magnets that repel each other. At a certain point, the closer they get, the more violently or abruptly they slip away from one another. Certain questions from the audience repeat like, »Are you recording this?«, because a moment occurs when someone in the audience realises that there is yet another space and time of the performance – that of documentation. Other questions arise in the second half when the audience asks: »What if we interrupted?«, »What if someone came down on stage right now?« or, »What if no one asked any questions?«. In Dublin, I realised that these hypothetical questions that fantasise about disrupting the performance are crucial moments when we realise together how difficult it is to disrupt the time and space of certain situations, no matter how »open« a structure claims to be. In these moments in the performance when the audience begins to speculate about what »could happen«, it's my responsibility to acknowledge that a deferral is taking place, that such an interruption hasn't happened, is not happening. Despite our desires, the space of action remains hypothetical. That said, each question is an interruption, is an action by a member of the audience, taken deliberately and with the potential to shift or change what is taking place.

RF: Both questions – »Are you recording this« and »What if I interrupted« – address the physical situation on site: the setting, which as you described represents classical theatrical divisions between stage and audience. The audience examines the conditions of this shared and at the same time non-shared space as well as its implications, for example in terms of control or authorship: who is controlling this, is this scripted and what is going to happen with my contribution? At the same time there is an interesting temporal dimension to these questions. What I want to know is how your answers pull it back into the present, the here and now.

SP: What becomes complicated in a nice way is that the performance's structure, as a kind of open system, works with any performer and any audience. It is Kevin's performance, but it is not a re-enactment. And funnily, much of the tension or discomfort arises because of this – the performance frustrates a need among some in the audience to situate what is happening in relation to other times and places, other performances. The audience learns very quickly that questions that bring us outside of the room, like »Has this performance been done before?«, place pressure on the immediate present. There is a crucial juncture halfway through when the performer announces, »That's it, this part is over. Are there any questions about what just took place in the last half hour?«. Suddenly, the performance binds an inside and an outside to a before and after. It reminds me of Dan Graham's interest in a »just-past«, where one person's behaviour reciprocally reflects and depends upon another's. Our relationship to what is happening builds over the first-half of the performance and in the second-half that tension releases. In one sentence we are in a different time zone: we are reflecting on the »just-past«, on what just took place. This is much easier for everyone involved. It is more analytical and more conceptual. There is nothing conceptual about the first part.

RF: Another point related to the present is the idea of presence. Can you speak a bit about how the performer's presence links to the immediacy of what is taking place?

SP: Well, a fundamental difference laid out in the 1970s between theatre and performance art was an idea of presence, of a performance that is not »acted«, that takes place, if you will, in the present. I'm not acting like Kevin – there is no way to repeat the performance. All that repeats is the structure. With certain questions I cautiously point this out to the audience. You were curious earlier about whether the audience wonders »Who is controlling this?«.

Gegenüberliegende Seite / opposite page:
SARAH PIERCE, »It's time man. It feels imminent«, 2008 – 2009. DVD, 23 min 17 sec, two channel audio, 35 mm Negative / negatives, diverse Archivalien / various archival materials, Sockel / plinths. Installationsansichten / installation views: FOUR, Dublin 2009. In Auftrag gegeben von / commissioned by Richard Birkett und / and Mark Sladen für / for Nought to Sixty, ICA London (2008).

den *Inhalt* der Performance wesentlich bestimmen und das liegt an der Struktur der Performance. Die Beteiligung des Publikums an der Performance wird durch die wiederholte Frage »Gibt es Fragen?« noch mal hervorgehoben. Aber es ist auch ein Trick, um die Distanz zwischen Publikum und Performer zu vergrößern und die Spannung zu erhöhen, die sich aufgrund der Anordnung der Performance und der Erwartungshaltung des Publikums aufbaut. Das Ziel ist somit, beides zusammen zu bringen, was schwierig, wenn nicht sogar unmöglich ist. Die Zuschauer befinden sich in einem Raum-Zeit-Gefüge, und der Performer in einem anderen. Die Dynamik erinnert an zwei Magnete, die sich gegenseitig abstoßen. Je näher sie sich kommen, umso heftiger und abrupter gleiten sie an einem bestimmten Punkt wieder auseinander. Gewisse Fragen wiederholen sich – wie zum Beispiel »Wird das aufgenommen?« – wenn etwa einer der Zuschauer realisiert, dass die Performance noch einen anderen Raum, eine andere Zeit besitzt – nämlich jene der Dokumentation. Andere Fragen tauchen in der zweiten Hälfte auf, wenn Leute fragen »Was wäre passiert, wenn wir eingegriffen hätten?«, »Was wäre, wenn jetzt jemand auf die Bühne käme?« oder »Was wäre geschehen, wenn niemand eine Frage gestellt hätte?«. In Dublin wurde mir bewusst, dass diese hypothetischen Fragen, die davon phantasieren, die Performance zu unterbrechen, ganz entscheidende Momente sind, in denen wir gemeinsam realisieren, wie schwierig es ist, gewisse Situationen zu durchbrechen, ganz egal wie »offen« eine Anordnung vorgibt zu sein. Und es ist meine Aufgabe in diesen Momenten während der Performance, wenn das Publikum beginnt darüber zu spekulieren, was passieren hätte können, einzuräumen, dass hier eine Verschiebung stattfindet, dass eine derartige Unterbrechung nicht passiert ist und nicht passieren wird. Ungeachtet unserer Sehnsucht bleibt der Aktionsraum hypothetisch. Gleichzeitig ist natürlich jede Frage eine Unterbrechung: eine bewusst gewählte Aktion eines Zuschauers mit dem Potential, das Geschehen zu verlagern oder zu ändern.

RF: Beide Fragen – sowohl »Wird das aufgenommen?« als auch »Was wäre passiert, wenn ich interveniert hätte?« – beziehen sich auf die räumliche Situation vor Ort: auf jene Anordnung, die, wie du beschrieben hast, die klassische Trennung des Theaters zwischen Publikum und Bühne repräsentiert. Die Zuschauer hinterfragen die Bedingungen dieses gemeinsamen und dennoch getrennten Raums – und deren Implikationen wie zum Beispiel die Frage nach Autorschaft: Wer kontrolliert was, folgt das hier einem Drehbuch, und was passiert mit meinem Beitrag als Publikum? Gleichzeitig besitzen die Fragen ein interessantes zeitliches Moment. Mich interessiert, wie du mithilfe deiner Antworten versuchst, das Geschehen wieder in die Gegenwart, in das Hier und Jetzt zurück zu bringen.

SP: Die Struktur der Performance funktioniert im Sinne eines offenen Systems mit jedem Performer und jedem Publikum, das macht die Sache auf eine nette Weise kompliziert. Obwohl es Kevins Performance ist, ist es *kein* Re-enactement. Und ein Großteil der Spannung oder des Unbehagens rührt komischerweise daher. Denn die Performance löst bei denen Frust aus, die versuchen, das Geschehen einzuordnen bzw. in Beziehung zu setzen zu anderen Räumen und Zeiten, zu anderen Performances. Die Zuschauer bemerken schnell, dass Fragen wie zum Beispiel »Wurde diese Performance schon mal aufgeführt?«, von der konkreten Situation wegführen und einen Druck auf die unmittelbare Gegenwart ausüben. Nach einer gewissen Zeit gibt es einen kritischen Augenblick und zwar, wenn der Performer sagt: »Das war's. Dieser Teil ist vorbei. Gibt es Fragen zu dem, was sich in der letzten halben Stunde abgespielt hat?« Plötzlich fügt die Performance ein Innen und Außen mit einem Vorher und Nachher zusammen. Ich muss dabei oft an die Arbeiten von Dan Graham und sein Interesse an der Erfahrung des »just-past« (das Gerade-Vergangene) denken. Es geht darum, dass das Verhalten einer Person das einer anderen reziprok reflektiert und bedingt. Unsere Beziehung zum Geschehen baut sich in der ersten Hälfte der Performance auf und in der zweiten lässt die Spannung nach. Mit einem Satz sind wir in einer anderen Zeitzone: wir reflektieren über das »just-past«, das, was soeben geschehen

Today a whole vocabulary exists around participation that didn't exist in 1978 when Kevin Atherton first did this performance. We pretend that pointing to a structure causes it to somehow vanish. But a hierarchy persists and we have to deal with that every time we enter an exhibition, a performance, a talk, whatever. Recognizing a structure it is not enough to do away with it. You hear all the time people on a panel say, »There is no audience here today«, or, »We are all audience«, as though this statement alone can somehow level who has power, who is in control. This performance does the opposite; it emphasizes that we are not together. The audience is there, the performer is here. There is a distance between us.

RF: When I saw your show »It's time, man. It feels imminent«, at FOUR in Dublin, the first thing I noticed was the density of the spatial composition. I immediately felt surrounded, not only by the material you presented – the documents from the ICA archive, the audio tracks including an interview with Mary Kelly, the slide projection and the video of the gesture workshop – but also physically by the redundant pedestals, that on one hand »occupy« the space and make it complicated to move around, and on the other ›interconnect‹ your exhibition with past and future uses of these display elements. Obviously, there is a long history of artists displaying archives or archival material, and your installations reflect upon the role of display and its influence on readership. But besides the question »Which decisions lead to the spatial arrangement?«, I am curious to hear how your interest in forms of gathering can be described in relation to exhibition making?

SP: In this installation and in others, like »The Meaning of Greatness« or »Monk's Garden«, a primary concern in using the archive is to set up a »counter-spectacle«. The archive cannot be »captured«, in a Deleuzian sense, in terms of medium, and I try to configure the installation so that it cannot be captured in terms of spectacle. On one hand this makes the task of documentation difficult, but more importantly it means that there is not a privileged vantage point within the space where all the elements come together. Moreover, the use of archival materials and plinths, etc. makes it very difficult to consider the commodity, which again requires a certain amount of »capture« – what is it, what does it contain? Without becoming dogmatic, this idea for me is very important when thinking about the difference between discrete, or so-called »original« works of art that make up an exhibition, and the installation as a kind of repetition. »It's time, man. It feels imminent«, at FOUR and at the ICA, repeats the claustrophobia of the archive, so that there is never the moment you can stand back, stand away from it and say: that's the work, that's the piece. The sound elements also compromise a visual vantage point, quite consciously, in terms of spectacle and how things become *visible.*

RF: Can you say something about the choice of light? In b/w photography, orange is used as a filter to enhance contrast, but here it's almost the opposite, the diversity of media and time seems to fade into the background.

SP: I used orange and neutral filters on the windows and on the fluorescents. At first, this choice was technical. I wanted to desaturate the space, to drain it of colour, so that even colour elements would appear black and white. It works to an extent – blue paper turns grey, and in the video only the reds stand out. There is a feeling of walking into the file cabinet – not just walking into the archive, but actually walking into the drawer in the archive that you open, being in that space. And like a file cabinet, there are things that are next to each other that don't make sense but they happen to be in the same space. The American sociologist C. Wright Mills writes about a practice where you keep a file of everything that interests you in relation to a certain topic. Every so often you spread the file out on the ground in no particular order, to see where meanings arise, just by a proximity between things. That's how both, »Monk's Garden« and »It's time, man. It feels imminent«, work. There are elements to each installation that seem quite disparate, like the audio track that includes interviews with Mary Kelly and quotes from Liam Gillick, ist. Und das ist für alle Beteiligten um ein vielfaches einfacher. Es ist analytischer und konzeptueller, während im ersten Teil nichts konzeptuell ist.

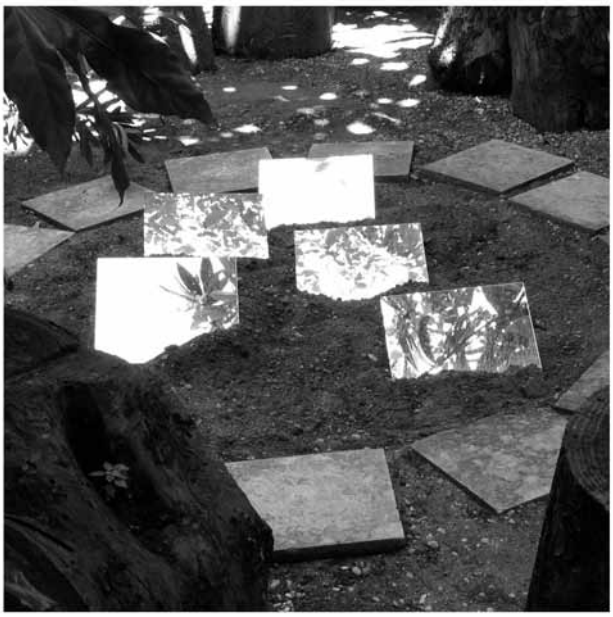
RF: Die Frage von Gegenwärtigkeit ist auch verknüpft mit der Idee von »Präsenz«. Kannst du etwas dazu sagen, inwiefern die Präsenz des Performers mit der Erfahrung einer Unmittelbarkeit zusammenhängt?

SP: Nun, in den 1970ern wurde die Idee von Präsenz als fundamentaler Unterschied zwischen Theater und Performance-Kunst formuliert, als eine Form von Performance, die nicht »darstellt«, die sich – wenn Du so willst – in der Gegenwart ereignet. Ich agiere nicht wie Kevin – und es gibt keine Möglichkeit die Performance zu wiederholen. Die Widerholung findet in der Struktur selbst statt. Und bei gewissen Fragen weise ich das Publikum vorsichtig darauf hin. Du hast vorher gefragt, ob sich die Zuschauer fragen, wer die Sache kontrolliert. Es existiert heutzutage ein ganzes Vokabular, das sich um Partizipation dreht. Das war 1979, als Kevin die Performance das erste Mal aufführte, nicht der Fall. Wir tun so, als ob es ausreichen würde, auf eine Struktur hinzuweisen, um sie aufzulösen. Aber Hierarchien sind beständig und wir werden mit ihnen konfrontiert, wann immer wir in eine Ausstellung, eine Performance, ein Gespräch oder was auch immer eintreten. Du hörst wie die Leute bei Paneldiskussionen sagen »es gibt kein Publikum mehr« oder »wir sind alle Teil des Publikums«, als ob dieses Statement allein auf irgendeine Weise egalisieren könnte, wer die Macht, wer die Kontrolle hat. Diese Performance bewirkt das Gegenteil: sie betont, dass wir nicht »zusammen« sind. Die Zuschauer sind dort und der Performer hier. Und es gibt eine Distanz zwischen uns.

RF: Als ich das erste Mal deine Ausstellung »It's time, man. It feels imminent« bei FOUR in Dublin sah, war das Erste, was mir auffiel, die Dichte der räumlichen Anordnung. Ich war nicht nur von dem Material umgeben, das ausgestellt war – die Dokumente aus dem Archiv des ICA, das Audiostück mit dem Mary Kelly Interview, die Diaprojektion und das Video über den Gestenworkshop – sondern auch ganz physisch umringt von den vielen Podesten, die herumlagen und einerseits den Raum »besetzten«, so dass es schwierig war, sich zu bewegen, andererseits die Ausstellung aber auch in eine Beziehung setzten zu einer vergangenen und zukünftigen Nutzung dieser Displayelemente. Es gibt eine lange Tradition von KünstlerInnen, die Archive oder Archivalien ausstellen. Und deine Installationen reflektieren sehr genau die Rolle des Displays und dessen Einfluss auf die Rezeption. Aber über die Frage hinaus, welche Entscheidungen zu der räumlichen Anordnung geführt haben, interessiert mich, auf welche Weise dein Interesse an Ansammlungen bzw. informellen Formen des Zusammentreffens mit jenem am Ausstellen zusammenhängt?

SP: Entscheidend für die Verwendung von Archiven, sei es in dieser Installation, aber auch in anderen wie »The Meaning of Greatness« oder »Monk's Garden«, war das Anliegen, ein »Gegen-Spektakel« zu erzeugen. Das Archiv lässt sich nicht »vereinnahmen« – Deleuze beschreibt dies in Bezug auf das Medium. Ich hingegen versuche die Installation so zu gestalten, dass sie sich nicht als Spektakel vereinnahmen lässt. Einerseits erschwert dies die Aufgabe der Dokumentation, aber wichtiger ist, dass es innerhalb des Raums keinen Blickwinkel gibt, von dem aus alle Elemente zusammen kommen. Darüber hinaus untergräbt die Verwendung von Archivmaterial, von Podesten u. ä. den Warencharakter und somit die Möglichkeit der »Vereinnahmung« – was ist das? Was beinhaltet es? Ich will nicht dogmatisch werden, aber all dies ist mir wichtig, wenn es um den Unterschied geht zwischen einem diskreten Werk, einem

Folgende Seiten / following pages:
SARAH PIERCE, Monk's Garden, Scuola di San Pasquale, Castello, Venedig / Venice, April – October 2005. In Auftrag gegeben von Sarah Glennie für den Irischen Pavillon der 51. Biennale in Venedig / commissioned by Sarah Glennie for the Irish Pavilion at the 51st Venice Biennale.



MONK'S
GARDEN

STATI VNITI
D'AMERICA

MONK'S
GARDEN

Excerpts from
ANY QUESTIONS
by Kevin Atherton, 1979

SARAH PIERCE AND AUDIENCE
FRASCATI, AMSTERDAM
NOVEMBER 30, 2008

[...]

AUDIENCE

Could you maybe contextualize this performance in an art-historical frame?

SARAH PIERCE

I think that it has a context in a present moment, that is when it is taking place. That is also its legacy.
Are there any questions?

AUDIENCE

But then you've lied to us, or you have never done this performance before?

SARAH PIERCE

I've never done this performance before.
Are there any questions?

AUDIENCE

So who has done it before then?

SARAH PIERCE

This performance is being done right now. It is taking place here. It is a distraction to think about other times it has taken place. It is a way to release us from what is happening.
Are there any questions?

AUDIENCE

Are you curious and about what?

SARAH PIERCE

I'm curious about each question as it is asked.
Are there any questions?

AUDIENCE

Can you tell us something about other performances you did, yesterday, the day before, last week. Because I don't know your work and then I can relate that to this evening.

SARAH PIERCE

That is a way of rationalizing what is happening here. It is a diversion that helps you think about something other than what this is, what this actually is.
Are there any questions?

AUDIENCE

Do you ascribe to the re-enactment movement and do you think that the idea of re-enactment is even relevant for your own practice?

SARAH PIERCE

Right now I'm not concerned with any movement.

[...]

AUDIENCE
To what extent is this situation today, here, political?

SARAH PIERCE
It is an explicit exchange between an audience and an artist.
Are there any questions?

AUDIENCE
Would you have done it if no one had done it before?

SARAH PIERCE
I'm doing it now. This is a development.
Are there any questions?

AUDIENCE
Walter Benjamin at a certain point said that reproducing something is a liquidation. In what extent do you think that reproducing a performance could also mean a liquidation of that performance?

[...]

AUDIENCE
Is this performance going to end in the same way as the performance of Kevin Atherton has ended?

SARAH PIERCE
Yes

AUDIENCE
And we don't have any influence on that?

SARAH PIERCE
No. Although, you do have influence on what takes place in the time between now and the ending.
Are there any questions?

[...]

AUDIENCE
Could you maybe elaborate a bit on the duration of the piece, I mean, you don't have to spoil it...

SARAH PIERCE
That's it, it's over.

AUDIENCE
That's annoying.

sogenannten »Original«, das zur Ausstellung wird und einer Installation, die auf Wiederholung setzt. Sowohl bei FOUR als auch im ICA hat »It's time, man. It feels imminent« die Klaustrophobie des Archivs imitiert, so dass nie der Moment eintrat, an dem man hätte zurücktreten können, an dem man Abstand wahrt und sagt: das also ist die Arbeit. Auch die Soundelemente unterwandern die Idee eines Gesamtüberblicks, und zwar ganz bewusst – in Bezug auf das Spektakel und wie Dinge sichtbar *werden*.

RF: Kannst du etwas zu der Auswahl des Lichts sagen? In der Schwarzweiß-Fotografie wird Orange als Filter benutzt, um die Kontraste zu erhören. Hier aber schien nahezu das Gegenteil einzutreten: die Vielfältigkeit der Medien und Zeitlichkeiten schien eher in den Hintergrund zu rücken.

SP: Ich habe Orange- und Grau-Filter vor den Fenstern und dem Neonlicht angebracht. Zunächst aus technischen Gründen. Ich wollte den Raum »entsättigen«, die Farbe rausziehen, so dass selbst farbige Elemente schwarzweiß erscheinen. Bis zu einem gewissen Grad funktioniert das – blaues Papier wird grau und im Video sticht nur das Rot hervor. Es entsteht das Gefühl, einen Archivschrank zu betreten. Nicht nur ins Archiv einzutreten, sondern wirklich in die gerade geöffnete Schublade – im Raum selbst zu sein. Und wie im Archivschrank liegen dort Dinge nebeneinander, die keinen Sinn ergeben, aber zufällig am selben Platz sind. Der amerikanische Soziologe C. Wright Mills schreibt über eine Methode, bei der man alles, was einen an einem bestimmten Thema interessiert, in einem Ordner aufbewahrt und ab und zu breitest du das Material ohne eine bestimmte Abfolge auf dem Boden aus, um zu sehen, wo sich Bedeutung allein durch eine Nähe zwischen den Dingen herstellt. Beide Arbeiten, »Monk's Garden« und »It's time, man. It feels imminent«, funktionieren auf diese Weise. In jeder der Installationen gibt es Elemente, die nahezu disparat wirken, wie zum Beispiel die Audiospur, die aus einem Interview mit Mary Kelly und Zitaten von Liam Gillick, Dave Beech und Adrian Rifkin besteht, durchsetzt von einem ganz bestimmten Stück elektronischer Musik von Miles Davies, das »Black Satin« heißt. Man könnte sich fragen, was das alles miteinander zu tun hat. Aber dann bemerkt man, dass da Jahreszahlen sind: 1971, 1973, 1978. Die Jahreszahlen führen eine konzeptuelle Ebene in die Arbeit ein.

RF: Du gehst hier also auf ganz bestimmte Momente in der Ausstellungsgeschichte des ICA ein, die sich mit der institutionellen Organisation und dem Produktionszusammenhang von Kunst auseinandersetzen. Die Installation spürt aber auch einem Diskurs nach, der eng mit künstlerischen Praktiken der 1970er-Jahre verbunden ist. Die derzeitige Faszination für die 1970er, für Revolutionen und Formen des Protestes, hat auch etwas Ermüdendes, da die gleichen Muster, Parolen und Gesten ständig wiederholt werden. Ich war daher im ersten Augenblick skeptisch, inwiefern Material wie »When Attitude Becomes Form« noch mal produktiv werden und eine gegenwärtige oder sogar zukünftige Relevanz erhalten kann – natürlich wissen wir, dass es geht, aber es ist dermaßen besetzt und voll von Nostalgie. Und dann ist da dieser Moment in dem Audioteil, wo David Beech zitiert wird. Es ist eine Paneldiskussion zum »educational-turn«, die letztes Jahr am ICA[1] stattfand. Und er beschreibt Nostalgie als eine Form von Realismus: »[…] die dir zeigt, was gerade objektiv gesehen nicht verfügbar ist« in deiner gegenwärtigen Kultur.

SP: Wir kamen auf Nostalgie zu sprechen, weil jemand aus dem Publikum Dave Beech fragte, ob seine Praxis – ich denke es ging speziell um seine Arbeit – nostalgisch sei, weil es um zivilen Ungehorsam und das Prinzip der Revolution geht. Dave erklärte auf eine wirklich gute Art, dass Nostalgie nicht zwangsläufig regressiv sein muss. Nostalgie weist daraufhin, dass etwas in deinem Leben fehlt. Und diese Erkenntnis bewirkt etwas – es aktiviert etwas. Es ist nicht nur reaktiv. Adrian Rifkin sagte daraufhin, er sei Zukunfts-Nostalgiker. Ich habe das so verstanden, dass er sich nach etwas sehnt, was noch nicht stattgefunden hat ... Liam Gillick hat das so

SARAH PIERCE, Studenten in der / students in the Faculty of Applied Sculpture, University of Arts, Belgrad / Belgrade (2006).

Dave Beech and Adrian Rifkin, all interspersed with a very particular piece of electronic music by Miles Davis, called »Black Satin«. You could ask what any of these have to do with each other? But then you can realise there are dates: 1971, 1973, 1978. And the dates lead the work to perform conceptually.

RF: So while you are looking into specific moments in the ICA's history of exhibitions that connect debates on institutional organisation and art-making, the installation also traces the afterlife of a discourse that is related to an artistic practice from the 1970s. Often, the current fascination for the 1970s, for forms of protest and notions of revolution feels very tiring and repetitive, reiterating certain patterns, slogans and gestures over and over. So at first I was very skeptical if »When Attitude Becomes Form« could become productive and speak to the present or even future – of course we know it can, but it is also so predetermined and full of nostalgia. But then there is this moment in the audio piece that quotes Dave Beech at a panel discussion about the educational turn that took place at the ICA[1] last year. He describes nostalgia as a kind of »realism«, as »showing yourself what is objectively not available« in your current culture.

*SP: Nostalgia came up because someone from the audience asked Dave Beech if his practice – I think it was specific to his practice – is nostalgic because he is drawing upon civil disobedience and notions of revolution. In a really nice way, Dave pointed out that nostalgia isn't always a regressive mode. Nostalgia recognises that there is something missing in your present. And that recognition is doing something – is activating something. It is not just reactive. Then Adrian Rifkin said he was nostalgic for the future. I took him to mean that he longs for something that hasn't happened yet … The way Liam Gillick worded it was that much of the educational turn in art right now involves, »other discussions, elsewhere«. Things that we aren't part of, that we can't bring into a museum and analyse or measure for their value. To take account of them is to zap their potential away. I am jumping around now, but: one reason that a curbeschrieben, dass es bei dem derzeitigen »educational-turn« in der Kunst auch um »andere Diskussionen andernorts« gehe. Um Dinge, an denen wir nicht teilhaben, die sich nicht ins Museum bringen und analysieren lassen oder deren Wert nicht messbar ist. Über sie Rechenschaft abzulegen, bedeutet ihr Potential zu tilgen. Ich springe hier, aber: Ein Grund, warum die derzeitige Faszination für die 1970er so ermüdend wirkt, ist, weil ihr eigentliches Potential oft in jenen Dingen liegt, die chaotisch waren oder nicht funktioniert haben, die fremd und nicht unbedingt richtig sind. Dinge, die sich nicht kuratieren und thematisieren lassen. Adrian Rifkin, der wie Mary Kelly schon seit vielen Jahren unterrichtet, hat von etwas Ähnlichem gesprochen, als er beim ICA Roundtable beschrieb, wie früher die Marxisten, durch die Art, wie sie auftraten und auf alles eine Antwort wussten, den Ton bei den Protesten auf dem Campus angaben. Der Hippie hingegen ist die Kehrseite der Medaille – der einfach ankommt und nichts weiß. Er ist der leere Signifikant, der »Man Without Content« (»Mann ohne Gehalt«), ohne festgelegte Gemeinschaft, ohne Geschichte und ohne Zukunft. Aus dem Grund habe ich die Arbeit »It's time, man. It feels imminent« genannt. Es ist Vergangenheit und Zukunft, ineinanderstürzend.

RF: Wir haben über den Aspekt der Zeit gesprochen, der eine wichtige Rolle in deiner Arbeit spielt und deinen Zugang zu Ausstellungen und Archiven verbindet. Aber gerade hast du auch den Begriff der »Gemeinschaft« erwähnt. In dem Text, der zu »Monk's Garden« entstand, schreibst du: »Der Garten ist nicht die Vision einer Person. Er setzt sich aus etlichen, sich verändernden, unabhängigen Momenten der Aufmerksamkeit [...]«[2] zusammen. Dieses Prinzip eines Raums multipler Autorschaft ist auch auf deine künstlerische Praxis anwendbar. So waren zum Beispiel die »Forgotten Zine Library« aus Dublin und eine Ausführung der Robert Smithson Arbeit »Mirror Displacement« Teil der »Monk's Garden« Installation. In deinen Arbeiten geht es also nicht nur um Formen von Kollektivität oder Selbstorganisation, sondern auch um die Frage von Autor-

rent fascination with work of the 1970s feels so tiring is because often potential lies the things that are messy and don't work, and that are quite strange, and not right. Things that cannot be thematised or curated. It is akin to something that Adrian Rifkin, who like Mary Kelly has been teaching for a long time, described, also in the roundtable at the ICA. He said it used to be the Marxist who toned the rebellions on campus by showing up and knowing all the answers. But the other side of the coin is the hippy – the hippy who arrives and knows nothing. He is the empty signifier, the »man without content«, without a predetermined community, with no history and no future. That's why I named the installation: »It's time, man. It feels imminent«. It is the past and the future, collapsing.

RF: We spoke about the notion of time that is central to your work as it connects your approach to exhibitions and archives. But there is also the aspect of community you just mentioned. In a text published in conjunction with »Monk's Garden«, you wrote: »The garden is not one person's vision. It is several, altering, autonomous moments of attention […].«[2] This idea of a multiple-authored space applies very much to your artistic practice. As part of the »Monk's Garden« installation for example, you presented the »Forgotten Zine Library« from Dublin and you also carried out the Robert Smithson's »Mirror Displacement«. In that sense your installations are not only based on forms of collectivity or self-organisation, they also address the question of authorship. What is the specific quality of a multiple-authored space that at the same time is a single artist's narration, namely your installation?

SP: What you are saying is important for me in terms of readership. In the end of What is an Author*, Foucault talks about a discourse that circulates with the anonymity of the »murmur«. A discourse that can't be claimed by one person, one artist, that can't be claimed by one text. It runs through texts. Who started it, where does it end? I am thinking aloud … but think of every exhibition as a murmur, something that begins somewhere undefinable, and ends somewhere that is undefinable and that gets spread, through indeterminacy and mistakes, misquotes, misunderstandings, misinterpretations … It's not collective. And it's not singular. And this is why I included the Miles Davis recording in »It's time, man. It feels imminent«, because that particular work, that piece of electronic music, when it came out in 1972, people hated it, they found it too wishy-washy: Where is Miles Davis? Where is the Miles Davis that we know in this music? That's who people wanted. There are those moments whenever you enter an authored text when you want to recognise the author within the text. So all of the elements in »Monk's Garden«, the zine archive, the stumps, the mirrors, work in some sense to obscure or divert that moment of recognition.*

RF: I would like to come back to your interest in forms of gathering as a coming together. Gathering as well as community or friendship, as Foucault wrote – all these different kinds of alliance often relate to personal networks. In your work, but also in the current discourse, however, community seems to be a productive model because it is understood as a temporary »arrangement«. It almost reminds me of exhibition making as a form of a constant retelling that enables proximities and thus meaning.

SP: I have been reading The Unavowable Community *by Blanchot. Very short, sweet book. And in terms of a future he talks about community in this way it can never settle, you can never settle in a community, you can never bank on the promise of a community. Which I think is so against how we like to imagine ourselves right now, that we share certain community, certain ideas, and a certain consensus, that we are a community of writers, of curators and artists … Blanchot confronts the very possibility of community as a sociopolitical mode. He describes his experiences of community during the 1968 student rebellions in Paris. Everyone had something to say and writing appeared on the walls, on flyers, on the streets. It didn't matter what was said or who said it; what mattered was that writing made possibility manifest.*

schaft. Was zeichnet diese Räume multipler Autorschaft aus, die gleichzeitig die Erzählung einer einzelnen Künstlerin sind: nämlich deine Installationen?

SP: Was du hier ansprichst, ist für mich hinsichtlich einer Leserschaft wichtig. Am Ende seines Texts *Was ist ein Autor?* spricht Foucault über ein Verständnis von Diskurs, das sich in der »Namenlosigkeit des Gemurmels« entrollt. Ein Diskurs, der nicht von einer Person, einem Künstler, einem Text beansprucht werden kann, sondern durch den Text läuft. Wer hat damit angefangen, wo endet er? Ich denke laut ... aber stelle dir vor, jede Ausstellung wäre ein »Gemurmel«, etwas, das irgendwo undefinierbar beginnt und ebenso undefinierbar endet. Und sich durch Unschärfen, Fehler, Missverständnisse, Fehlinterpretationen usw. verbreitet. Es hat nichts Kollektives. Es ist nicht Singulär. Deshalb habe ich die Miles Davis Aufnahme für »It's time, man. It feels imminent« ausgewählt. Als sie 1972 erschien, haben die Menschen dieses spezifische Stück, diese elektronische Musik gehasst. Sie fanden es zu wischiwaschi: Wo ist da Miles Davies? Der Miles Davies, den wir kennen? Den wollten die Leute. Wann immer man dem Text eines Autors begegnet, gibt es einen Punkt, an dem man den Autor wiedererkennen möchte. In gewisser Weise helfen die einzelnen Elemente in »Monk's Garden«, das Zine Archive, die Baumstümpfe, die Spiegel, dieses Moment der Wiedererkennung zu verschleiern und zu zerstreuen.

RF: Ich wollte noch mal auf dein Interesse an informellen Formen von Ansammlungen zurückkommen, als eine Art von Zusammenkünften. Diese Allianzen – seien es eben Ansammlungen, Gemeinschaften oder Freundschaften wie Foucault sie beschreibt – hängen zumeist eng mit der Vorstellung von persönlichen Netzwerken zusammen. In deiner Arbeit hingegen – aber auch im aktuellen Diskurs – scheint die Idee von Gemeinschaft aber auch noch mal an Produktivität zu gewinnen, weil sie als vorübergehendes, zeitlich begrenztes Arrangement verstanden wird. Fast lässt es mich ans Ausstellungsmachen denken, als eine Form des steten Wiedererzählens bei dem neue, andere Nahverhältnisse und somit Bedeutungen ermöglicht werden.

SP: Es gibt dieses Buch, *Die uneingestehbare Gemeinschaft*, von Maurice Blanchot. Ein kleines, feines Buch. Er nimmt darin Bezug auf die Frage der Zukunft einer Gemeinschaft, die sich nicht ansiedelt, in der du nicht ankommen oder auf das Versprechen von Gemeinschaft aufbauen kannst. Und das entspricht, wie mir scheint, so gar nicht dem, wie wir uns selbst gerne sehen: dass wir Teil gewisser Gemeinschaften sind, dass wir Ideen aber auch Übereinstimmungen teilen, dass wir eine Gemeinschaft von Schriftstellern, Kuratoren und Künstlern sind ... Blanchot stellt Gemeinschaft als sozio-politische Form in Frage. Er beschreibt seine Erfahrung von Gemeinschaft während der Studentenrevolten 1968 in Paris, wo jeder mitsprach, an die Wände schrieb ... in Flyern ... auf der Straße. Es war nicht wichtig, wer was sagte, wichtig war allein, dass das Schreiben Möglichkeitsformen manifest werden ließ.

1 »›You Talkin‹ to me? Why art is turning to education.« Paneldiskussion organisiert von / panel discussion organised by Paul O'Neill und / and Mick Wilson, ICA, London, 14.7.2008. Siehe auch / see also: Sarah Pierce, »We spoke about hippies«. www.ica.org

2 Zitiert aus / for the full text see: [Monk's Garden] www.themetropolitancomplex.com/

Eine Dokumentation der Arbeiten findet sich unter / *for further documentation see*: The Metropolitan Complex – www.themetropolitancomplex.com