

Kaiser, Philipp, in conversation with Kathryn Andrews, "Special Meat Occasional Drink," *Kathryn Andrews: Special Meat Occasional Drink*, Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2013, pp. 122-125

## SPECIAL MEAT OCCASIONAL DRINK

*Philipp Kaiser: Wie kam der Titel zur Ausstellung?*

Kathryn Andrews: Wie kam die Ausstellung zur Ausstellung?

Vieles in meiner Arbeit hat damit zu tun, kulturelle Gesetzmäßigkeiten – populäre Ansichten – im Hinblick

darauf zu untersuchen, warum Dinge in Relation zueinander betrachtet werden sollten. Diese Ausstellung ist räumlich in zwei Abschnitte geteilt – es gibt die große Galerie, die an ein Aquarium erinnert, und die zwei angrenzenden Galerien, die mit Skulpturen zu den Themenbereichen Leben und Tod und, spezifischer, zum Thema Geburtstag bestückt sind.

Ich habe nach einem verbindenden Element gesucht, wollte diese Räume, die keine inhärente Beziehung zueinander haben, zusammenfügen.

Die Arbeiten entstanden ohne eine festgelegte Vorstellung davon, wie sie einst präsentiert oder gesehen werden könnten. Dann ergab sich die Möglichkeit einer Ausstellung und damit das Problem, alles in dieser neuen Situation richtig zu präsentieren.

Ich finde es interessant, dass die Präsentation von Kunst „offiziell“ wird, sobald sie im Kontext eines Museums stattfindet. Eine Installation wird als Ausdruck der Denkweise des Künstlers betrachtet (zumindest solange dieser noch lebt). Dabei hängt das Resultat von den Entscheidungen vieler Parteien ab, die diversen Einflüssen ausgesetzt sind. Der Titel ist dabei sehr wichtig. Er muss das Ganze irgendwie überzeugend klingen lassen.

Ich spielte mit einem Freund ein Wortspiel. Wir versuchten, die Konzepte „Meer“ und „Geburtstag“ miteinander zu verknüpfen. Mir gefiel, dass *Special Meat* an etwas Essbares denken lässt, während man Körper sieht: dargestellte Wasserwesen, Figuren in den Skulp-

## SPECIAL MEAT OCCASIONAL DRINK

*Philipp Kaiser: How did the title find the show?*

Kathryn Andrews: How did the show find the show?

Much of what I am doing is searching pre-existing cultural logics — popular beliefs

— as to why any thing should be considered in relation to another. In the case of the exhibition, with its space divided into two sections — the big gallery, which is suggestive of an aquarium, and the two adjacent galleries, which are filled with sculptures addressing life and death themes and specifically, the birthday — I was searching for a joining device. I wanted to connect these subjects that have no inherent bond per se.

The works came into being without the premise of being seen in any particular manner. Then came the opportunity of the exhibition: the problem of displaying everything as if it should be in this new situation, that

turen, die Körper der Besucher, die sich auf den Oberflächen der Werke spiegeln, und die Körperlichkeit der Objekte selbst. Ich mochte auch, dass „meat“ ein aufgeladener Begriff ist, der sich auf etwas bezieht, das einmal lebte, nun aber ein lebloses Ding ist.

Viele meiner Arbeiten setzen sich mit den Schwierigkeiten auseinander, die uns solche Wahrnehmungsverschiebungen bereiten – wie wir Prioritäten setzen, wenn etwas sowohl im Hinblick auf seine symbolische als auch auf seine materielle Präsenz gelesen werden kann. Wir tun dies unbewusst, bis wir überzeugt sind. Mir gefällt, dass der Titel den Betrachter vielleicht dazu bringt, sich zu fragen, wo das „Fleisch“ ist, und ihm dadurch eine komplexere Erfahrung ermöglicht.

Auch *Occasional Drink* hat etwas Offenes. Es evoziert besondere Anlässe. Und in der Ausstellung gibt es jede Menge Wasser – eine gigantische Unterwelt. Dies auszutrinken, wäre lächerlich, man könnte es sich aber auf eine humoristische Weise vorstellen.

this would be a reasonable thing to do. It interests me that in the museum context the artist's presentation is 'officialized'. The installation (at least during the artist's life) is typically understood as indicative of the artist's thinking. Yet multiple parties, under influence, drive the many choices that effect the result. The title has a big job. It is somehow supposed to make all of this convincing.

I played a word game with a friend. We began by trying to link the concepts 'ocean' and 'birthday'. I liked how *Special Meat* suggested something that might be eaten, while on view are bodies: imaged water creatures, figures in the sculptures, visitors' bodies reflected in the works' surfaces, and the materiality of the objects themselves. I liked how 'meat' is a charged term that refers to that which has been living that is now a thing. Much of my work is dealing with the difficulties we have in making such perceptual shifts — how when something can be read in terms of symbolic or material presence, we prioritize one over the other. We do this unwittingly until we are convinced. I liked that the title might encourage the viewer to wonder where the 'meat' is, allowing for a more complex perceptual experience.

For me, *Occasional Drink* also had an open-endedness. It calls to mind special occasions. And in the exhibition there is a lot of water — a giant underworld. The idea of drinking that is ridiculous, but well, this could be imagined in a sort of humoristic way.

*Turning the gallery into a huge aquarium can be seen as a nod to a given architectural situation. The massive gallery space is visible from outside and would merge with reality if there wasn't this big temporary wall. In what sense is the intervention of building a huge billboard the outcome of the specific situation?*

I was immediately struck by this space. Its giant win-

Kaiser, Philipp, in conversation with Kathryn Andrews, "Special Meat Occasional Drink," *Kathryn Andrews: Special Meat Occasional Drink*, Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2013, pp. 122-125

*Dass die Galerie in ein riesiges Aquarium verwandelt wurde, kann als Reaktion auf die architektonischen Gegebenheiten gesehen werden. Der gewaltige Raum ist von außen sichtbar und würde sich mit der Wirklichkeit vermischen, wenn es nicht diese große provisorische Wand gäbe. Inwiefern war der Aufbau einer gewaltigen Wandtafel der spezifischen Situation geschuldet?* Ich war sofort von diesem Raum überwältigt. Seine riesengroßen Fenster lenken den Blick nach draußen, während dekorative Elemente wie Deckenbögen und Stahlkonstruktionen zum Umherschweifen einladen. Ich fand, dass beides von der ausgestellten Kunst ablenkt. Das hat mich als Problem interessiert. Sollte man mit diesen räumlichen Bedingungen arbeiten oder sie komplett ignorieren? Mir kam die Idee mit der Meereswand, die die Sicht auf den Fluss draußen durch eine alles vereinnahmende, kitschige Kopie ersetzt. Ich mochte den Gedanken, dass der Besucher sich vorstellen könnte, in einer unmöglichen Variante dessen zu

dows invite attention outdoors while decorative elements, like ceiling arcs and steel structures, invite the eye to move about. I found both to distract from the art on view. I was interested in this as a problem. Should one work with these conditions or deny them completely? The idea of the sea wall popped into my head, replacing the vista of the river outside with a hokey double that would envelop everything. I liked the idea that the viewer could imagine being in an impossible variation of what was beyond the museum while literally being in the museum's contents — as reflections on the mirrored stainless steel objects, visible alongside the fish.

*The two dolphin walls create an immersive corridor that at the same time serves as a backdrop for your sculptural works. In both your curatorial practice and in your work there is an interest for display and presentation that reminds me of a prevalent theatricality of the late 1970s and 1980s. How does your work engage with theatricality in general and specifically?*

I like to make overt the influence that context has on how we perceive art objects. Context always influences perception, but in the case of most artworks this is ignored because art's value is negotiated in a system that requires it to be understood as a fixed thing. For example, if I want to sell you a painting and you ask me, "What is it like?" and I say, "Well, it never looks the same, its appearance is constantly changing depending on where you put it," then we will have difficulty agreeing on what it is and in turn its value — which allows it to be traded. I enjoy forcing this issue. I am rarely thinking about theater. I think more about absurdity. When certain objects enter into over-the-top situations we can see how our attachment to perceiving them as constants is nonsense. I am interested in taking this line of thinking to what is beyond art and

stehen, was jenseits des Museums liegt, während er gleichzeitig ein Bestandteil der Ausstellung ist – neben den Fischen als Spiegelung auf den Edelstahlobjekten.

*Die zwei Delfin-Wände bilden einen immersiven Korridor, der gleichzeitig als Hintergrund für deine Skulpturen dient. Dein besonderes Interesse für die Präsentation von Werken, als Kuratorin und als Künstlerin, erinnert mich an die in den späten 1970er- und den 1980er-Jahren vorherrschende Theatralität. Wie verhält sich dein Werk generell und spezifisch zur Theatralität?*

Ich decke gerne den Einfluss auf, den der Kontext darauf hat, wie wir Kunstwerke wahrnehmen. Die Wahrnehmung wird immer vom Kontext beeinflusst, doch dies wird meistens ignoriert, da man den Wert eines Kunstwerks in diesem System nur dann bestimmen kann, wenn es als starres, festgelegtes Objekt verstanden wird. Wenn ich dir zum Beispiel ein Bild verkaufen will und du mich fragst: „Wie sieht das Bild denn aus?“ und ich antworte: „Nun, es sieht nie gleich aus, sondern ändert sich ständig je nach Standort“, dann wird es uns schwerfallen, uns auf die Art und den Wert des Bildes zu verständigen – die Voraussetzung für einen Handel. Ich betone diesen Aspekt gern. Ich denke selten über das Theater nach, eher über Absurdität. Wenn gewisse Objekte in völlig überzogene Situationen geraten, erkennen wir, wie unsinnig unser Bestreben ist, sie als Konstanten zu sehen. Ich bin daran interessiert, diesen Gedanken auch jenseits von Kunst weiterzuspinnen und zu untersuchen, wie sich alles in ständiger Fluktuation befindet. Obwohl wir das Bedürfnis haben, alles in Zeit und Raum zu verankern, ist dies nicht möglich.

*Ich habe den Eindruck, dass deine Arbeit viel mit Abwesenheit und Verlust zu tun hat. Viele deiner Skulpturen sind anthropomorph in dem minimalistischen*

looking at how everything is always in flux. Despite our desire to fix things in time and space, this is not possible.

*I sense your work deals a lot with absence and loss. Many of your sculptures are anthropomorphic in a minimalist sense that they relate to the human body. At the same time bodies seem to be hidden in tubes while childhood is irrecoverably lost. Is your work mourning?*

Though I occasionally use tropes of absence and loss I'm disinterested in reading the work too much through psychological narrative. Meaning possibilities are shut down. I'm more interested in bringing awareness to how objects are encountered through different value systems. How can matter be read as just that or as historic, carrying a particular significance because of where it was once located in time and space? Both the *stuffness* of material forms and their stories inter-

Kaiser, Philipp, in conversation with Kathryn Andrews, "Special Meat Occasional Drink," *Kathryn Andrews: Special Meat Occasional Drink*, Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2013, pp. 122-125

*Sinn, dass sie einen Bezug zum menschlichen Körper haben. Die Körper verschwinden jedoch häufig in Röhren und die Kindheit scheint unwiederbringlich verloren. Ist deine Kunst Trauerarbeit?*

Obwohl ich gelegentlich Tropen der Abwesenheit und des Verlustes benutzt habe, bin ich nicht besonders an einer psychologischen Lesart interessiert. Das schränkt die Bedeutungsmöglichkeiten ein. Eher möchte ich bewusst machen, wie Objekte durch unterschiedliche Wertesysteme aufgefasst werden. Wie kann etwas Materielles einerseits in seiner reinen Dinglichkeit verstanden werden und andererseits als historisches Phänomen, dessen besondere Bedeutung von seiner Existenz in Raum und Zeit abhängt? Wenn ein Künstler anstelle einer Art kognitiven Verarbeitung der Geschichte eines Objekts auf dem Wert des Materiellen und der Sinneswahrnehmung besteht, kann man darin vielleicht einen Verlust sehen. Ich tue das nicht. Ich sehe darin sowohl einen Verlust als auch einen Gewinn. Im Idealfall lädt meine Arbeit den Betrachter ein, sich Gedanken darüber zu machen, wie die Zeit vergeht und sich schließlich alles wieder in eine Art Uruppe verwandelt, in eine Form jenseits von Sprache.

*Die Gegenüberstellung von Performativität, Dauer und Narrativität einerseits und Prägnanz, Präsenz und Ikonizität andererseits ist ein strukturelles Muster, das sich durch dein gesamtes Œuvre zieht. Viele Kritiker beschreiben dieses Verhältnis als das zwischen Pop und Minimalismus, was eine grobe Vereinfachung zu sein scheint. Stimmst du zu?*

Wenn wir Kunstwerken wirklich die Etiketten „Pop“ oder „Minimalismus“ anheften wollten, würden wir wohl in Schwierigkeiten geraten. Zunächst einmal glaube ich nicht, dass es einen allgemeinen Konsens hinsichtlich dieser Begriffe gibt. Als historische Kategorien sind sie einfach zu umfassend und beinhalten

William Leavitt  
*Manta Ray*,  
1981  
Installation  
241 x 215 x  
69 cm /  
95 x 85 x  
27 inches



zu viele unterschiedliche Aspekte. Pop sehe ich mehr als etwas, das mit Bildern zu tun hat, während Minimalismus irgendwie das Bewusstsein für Materialien und gewisse Formen und als Folge davon auch für den Körper des Betrachters schärft. Aber das ist meine persönliche reduktive Denkweise. Ich glaube, dass alle meine Werke sich mit der Zeit beschäftigen und damit, wie Ikonizität vielleicht in einem kontroversen Verhältnis zu dem steht, was sich im Fluss befindet.

*Dein Interesse an Temporalität und Dauer, aber auch am Konzept des Readymades spiegelt sich am deutlichsten in deinen Skulpturen mit gemieteten Requisiten. Die Faszination an Hollywood begann Mitte der 1970er-Jahre mit William Leavitt, John Baldessari, Jack Goldstein und anderen und wird sehr stark mit Los Angeles in Verbindung gebracht. Wie sehr wurzelt deine Arbeit in L.A. und seinem künstlerischen Vermächtnis?*

est me equally. When an artist insists upon the value of materiality and sensory perception in lieu of some kind of cognitive processing of an object's history I suppose one could read loss into that event. I don't. I see both a loss and a gain there. Ideally, my work, if it's doing its job, invites the viewer to consider the passage of time and how ultimately everything returns to some kind of primitive sludge, a form beyond the linguistic.

*The juxtaposition of performativity, duration, and narrativity on one hand, and poignancy, presence, and iconicity on the other is a structural pattern that runs through your entire work. Many critics have described this relationship as a relationship between Pop and Minimalism which seems to be oversimplified. Would you agree?*

If we were to really try to stick 'Pop' or 'Minimalism' to any given artwork I suspect we would have difficulty. First, I don't believe that a popular consensus regarding these terms actually exists. As historical categories, they are simply too big, containing many differences within. I like to think of Pop as having a bit more to do with images and of Minimalism as somehow inviting a heightened sense of materials, certain forms, and in turn the viewer's body. But this is my own reductive thinking. I do think all of my works are engaging questions of time and how iconicity perhaps exists in a contentious relationship to that which is in flux.

*Your interest in temporality and duration but also in the notion of the ready-made finds its distinct expression in your sculptures with rental props. The fascination with Hollywood found its beginning in the mid 1970s with William Leavitt, John Baldessari, Jack Goldstein et. al. and is very much associated with Los Angeles. How much is your work rooted in LA and its artistic legacy?*

Kaiser, Philipp, in conversation with Kathryn Andrews, "Special Meat Occasional Drink," *Kathryn Andrews: Special Meat Occasional Drink*, Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2013, pp. 122-125

Ich setze gern Readymades ein, weil sie in einer besonderen Beziehung zur Zeit stehen. Es gehört zu ihrer Identität, dass sie einem spezifischen Ort oder einem spezifischen Zeitpunkt oder „der Vergangenheit“ entspringen. Sie sind kodiert. Ich bin daran interessiert, solche Objekte aus ihrer Geschichte zu lösen und sie in eine neue Narration, in die Flugbahn des Künstlers einzubinden. Wenn man diese Objekte in Kunstwerke einbaut, werden sie Teil von zwei Geschichten: ihrer eigenen und der des Werks des Künstlers. Ihr Status wird gleichzeitig bewahrt und infrage gestellt.

Ich sehe darin eine direkte Verbindung zu Goldstein und Leavitt. Beide bedienten sich der Tropen Hollywoods und aktivierten sie auf eine Art, die sie entweder aushöhlte oder entfremdete. Auch Baldessari setzte Hollywood-Ikonografie ein, aber weniger, um sie zu sezieren als vielmehr fundamentale Probleme der Wahrnehmung anzusprechen, die in allen Arten von bildlicher Darstellung, nicht nur in der L.A.-spezi-

fischen, auftreten. Natürlich kann ich meine Arbeit auch in Bezug dazu setzen und zu einer obsessiv mit sich selbst befassten Geschichte der Westküste im weiteren Sinne, aber das interessiert mich nicht. Obwohl ich gelegentlich Hollywood-Relikte verwende (die meine Werke mit diesem Ort auf sehr reale Weise verbinden) und durchaus von einem konzeptionellen Vermächtnis zehre, möchte ich meine Kunst lieber universal verstanden wissen.

I like working with the ready-made because it exists in a specific relation to time, it bears the identity of coming from a specific place/moment, or from the 'past'. It exists as coded. I am interested in recuperating such objects from their former histories by inserting them into a new narrative, that of the artist's trajectory. When these objects are placed in artworks, they become a part of two stories. Their own and now that of the artist's body of work. This is both a way of preserving their status while challenging it at the same time.

I see a direct connection between this and Goldstein and Leavitt. Both sampled Hollywood tropes and activated them in ways that emptied them out or made them unfamiliar. I think of Baldessari as someone who used Hollywood iconography but ultimately not to take it apart as much as to address more basic perceptual problems that happen around all kinds of imagery, including that not specific to LA.

Of course I can see the work in relation to this and a larger self-obsessed West Coast history, but I prefer not to talk about it in this way. While it occasionally employs the relics of Hollywood (literally linking it to this place) and, yes, draws from its conceptual legacy, I like to think of it in more universal terms.

## VORWORT

*Special Meat Occasional Drink* ist die erste institutionelle Einzelausstellung der kalifornischen Künstlerin Kathryn Andrews. Als ich Kathryn Andrews im Frühjahr 2007 in Los Angeles kennengelernt habe, arbeitete sie noch mit kleinformatischen Collagen, konzipierte aber zeitgleich Ausstellungsprojekte mit befreundeten Künstlern in ihrer kleinen Wohnung.

Vielleicht war gerade die kuratorische und kollaborative Arbeitsweise ausschlaggebend, sich zunehmend der Ausstellbarkeit von Kunst und deren kontextueller Determiniertheit zuzuwenden. Dabei war es sicher auch die Auseinandersetzung mit der kalifornischen Konzeptkunst der frühen 1970er-Jahre, die dazu führte, dass sie sich in erster Linie mit Fragen der Rezeption, der Lesbarkeit und dem Konsum von Kunstwerken beschäftigte. Hier geht Kathryn Andrews einen sehr eigenen, spielerischen und geradezu provokativen Weg, indem sie Bühnen schafft für die Konstruktion von Sinnzusammenhängen. Es schwingt hier auch eine Kritik an einem Umgang mit Kunst mit, durch den verlässliche Werte geschaffen werden sollen, indem Werke, Objekte und Ideen in einem starren Bedeutungs- und Bezugsrahmen fixiert werden. Dass dies alles natürlich von Kontexten (oder Eventkontexten) abhängt, nimmt Kathryn Andrews nicht nur in Kauf, sondern sie forciert es regelrecht. In diesem Sinne fußt Kathryn Andrews' künstlerische Arbeit nicht nur auf Michael Ashers institutionsspezifischen Interventionen, sondern auch auf den Prämissen der darauffolgenden Künstlergeneration eines Stephen Prina, Christopher Williams und Mike Kelley, gepaart mit dem postkonzeptuellen, feministischen Wissen einer Sherrie Levine oder Louise Lawler.

Für die Ausstellung *Special Meat Occasional Drink* stellt das Museum Ludwig Kathryn Andrews unter anderem den intern als Aquarium bezeichneten Raum im

## PREFACE

*Special Meat Occasional Drink* is Californian artist Kathryn Andrews' first solo exhibition to be held at a major art institution. When I first met Andrews in Los Angeles during the spring of 2007, she was still working on small-format collages, while also holding exhibitions with artist friends in her small apartment.

Perhaps it was this curatorial and collaborative approach that led the artist increasingly to explore questions of art's exhibitability and its contextual determination. But it was also an interest in Californian Concept Art of the early 1970s that made the issues of reception, legibility, and art's consumption central to her work. Here, Andrews pursues her very own playful and almost provocative path, creating stages for the construction of meaning. This also includes a critique of the conception of art whereby reliable value is established by fixing works, objects, and ideas in a rigid frame of meaning and reference. This all relies on a

zweiten Obergeschoss zur Verfügung: eine von einer hohen Fensterfront dominierte Ausstellungsarchitektur, die durch ihre Eigenheiten Künstler wie Besucher immer wieder konstruktiv herausfordert. Auf spielerische Art und Weise greift Andrews auf ein entlegenes, gar absurdes ortsspezifisches Charakteristikum zurück und macht dieses in der Folge zum Ausgangspunkt ihrer gesamten Präsentation: Die zentrale Installation der Ausstellung zeigt eine überdimensionierte Stellwand mit einer bunten Meeresszenerie, die sich zwischen *Findet Nemo*, *Flipper* und *SeaWorld* bewegt. Im Zusammenspiel mit den Chromoberflächen ihrer performativen Skulpturen entstehen dynamische und optische Vexierspiele an der Grenze der Materialität. Dass es sich dabei um eine Arbeit handelt, die für die Dauer der Ausstellung geschaffen wurde, verdeutlicht Andrews' Interesse an temporalen Inszenierungen. Dieses Thema wird ebenso in den zwei Galerien vor diesem Raum aufgegriffen. Hier hat Kathryn Andrews eine Wandar-

context (or contexts): Andrews not only accepts this, but actually stresses the point. In this sense, Andrews' art builds not only on Michael Asher's institution-specific interventions, but also on the work of the subsequent generation of artists such as Stephen Prina, Christopher Williams, and Mike Kelley, as well as the post-conceptual, feminist understanding of artists like Sherrie Levine or Louise Lawler.

For the exhibition *Special Meat Occasional Drink*, the museum offered Andrews a space to work with on the second floor that is internally known as the "aquarium": an exhibition space dominated by a large glazed front, which due to its characteristics is a challenge to artists and visitors alike. In a playful way, Andrews takes recourse to remote or even absurd features of the exhibition site and makes them a point of departure for her overall presentation: the central installation of the exhibition reveals an oversized movable wall with a colorful seascape that oscillates between *Finding Nemo*, *Flipper*, and *SeaWorld*. Together with the chrome surfaces of her performative sculptures, dynamic and optical puzzles emerge on the limits of materiality. This is a work made only for the duration of the exhibition, emphasizing Andrews' interest in temporal stagings. This issue is also taken up in the two preceding galleries. Here too, Andrews created a wall work that deals with the subject of time and duration in a rather blatant way, featuring white candles against a black backdrop.

Kathryn Andrews' works engage with Museum Ludwig in two ways. Alongside interventions in the museum architecture, visible from both inside and outside, she also deals with the artistic emphases of the institution's collection. The simplicity and straightforwardness of her visual language recalls Pop Art and Walter De Maria's stainless steel sculptures, while also revealing an affinity for the conceptual and narrative. It is



Kaiser, Philipp, "Preface," *Kathryn Andrews: Special Meat Occasional Drink*, Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2013, pp. 4-5

beit produziert, die sich mit weißen Kerzen auf schwarzem Hintergrund fast plakativ mit dem Thema Zeit und Dauer beschäftigt.

Kathryn Andrews' Arbeiten sind in doppelter Hinsicht auch eine Auseinandersetzung mit dem Museum Ludwig: Neben das Eingreifen in die Architektur des Hauses – das nicht nur von innen, sondern auch von außen wahrgenommen werden kann – tritt die Beschäftigung mit den künstlerischen Schwerpunkten unserer Sammlung. Andrews' Bildsprache erinnert in ihrer Einfachheit und Eindringlichkeit an Pop Art sowie an Walter De Marias Edelstahlskulpturen, ist aber zugleich Zeugnis eines konzeptuellen (und oft auch narrativen) Kosmos. Es ist gerade diese Verortung, Einordnung und Kategorisierung, die die Künstlerin forciert und letzten Endes unterminiert. Kathryn Andrews' Arbeiten sprechen immer mehrere Sprachen, und sie sprechen immer auch von vielen Dingen gleichzeitig. Wenn Andrews nun Ashton Kutchers Ehering, den

dieser in *The Killers* getragen hat, an einen Kleiderständer hängt, kollidieren nicht nur Requisit und Skulptur, Celebrity Culture und Kunst, Ewigkeitsversprechen und Fiktion, sondern ebenso die Aura mit dem Readymade. Auf überaus komplexe Weise verschränken sich hier Versprechen und Verlust, Kunst und Kulturindustrie.

Ich freue mich sehr, dass das Museum Ludwig Kathryn Andrews die erste institutionelle Ausstellung ausrichtet und ihren ersten Katalog publiziert. Für die großzügige Unterstützung möchte ich mich sehr herzlich bei der Sammlung Rheingold bedanken. Ein Dank geht auch an die Förderer Christen und Derek Wilson. Schließlich gilt mein Dank auch David Kordansky für seine Hilfe bei der Realisierung dieser Ausstellung.

Philipp Kaiser

this very positioning, classification, and categorization that the artist stresses and ultimately undermines. Andrews' works speak several languages and deal with several things at the same time. When Andrews hangs the wedding ring that Ashton Kutcher wore in *The Killers* on a hat stand, not only do prop and sculpture, celebrity culture and art, the promise of eternity and fiction collide, but also the aura and the ready-made. In a highly complex way, promises and loss, art and the culture industry intersect.

I am very pleased that we at Museum Ludwig are the first major art institution to present Kathryn Andrews in a solo show and to publish a museum catalog of her work. I would like to thank the Rheingold Sammlung for their generous support. My thanks also go to the supporters Christen and Derek Wilson. Finally I owe my gratitude to David Kordansky for his help in producing this exhibition.

Philipp Kaiser

**ICH SCHERZE  
NUR HALB  
MICHAEL  
NED HOLTE**

1.  
K,  
*bin heute morgen mit ein oder zwei Ideen für den Essay für Ludwig aufgewacht. Ich möchte über den Tod schreiben. Und über Clowns. Aber am meisten über den Tod. Nicht gerade ein fröhlicher Gedanke direkt nach dem Aufstehen, ich weiß.*  
*Ich denke eigentlich über die Lebensdauer nach: von Dingen, von Kunst, von Menschen. Sowohl endliche als auch unendliche Zeitspannen. Und dann noch über Ballons, Vergänglichkeit, On Kawara, Geburtstage etc. (Vielleicht hatte John M\_\_\_\_\_ recht mit der mir bevorstehenden Midlife-Crisis. Ich scherze nur halb. Hey, „Ich scherze nur halb“ könnte eine gute Überschrift für einen Essay über Kathryn Andrews sein ...)*  
M

**I'M ONLY  
HALF-JOKING  
MICHAEL  
NED HOLTE**

1.  
K,  
*I woke up this morning with a thought or two about the essay for Ludwig. I want to write about death. And clowns. But mostly death.*  
*Cheery thought to wake up to, I know.*  
*I'm thinking, really, about life spans: of objects, of art, of us. Durations both definite and indefinite. And then balloons, ephemerality, On Kawara, birthdays, etc. (Maybe John M\_\_\_\_\_ was right about an impending midlife crisis. I'm only half-joking. Hey, "I'm only half-joking" could be a good title for an essay on Kathryn Andrews ...)*  
M

2.  
I've been following your plot for a while now, but when I first saw the balloon works in early 2010 I knew you were really onto something. There were two of these works, one titled *January 23*, the other *March 30* — the first date corresponding to the opening date of the exhibition in which they were included, the latter making a more private reference.<sup>1</sup> But of course no date on the calendar is actually private, even though all of us have personal associations with specific dates. We all live and die by the same calendar. The works I'm referring to are chrome gates, each mounted to the wall, and in Los Angeles they can't help but call to mind the bars that cover windows for those of us living in less desirable neighborhoods, prisoners of context. But these are much more pleasing to the eye, shiny and clean, devoid of ornament. Well, devoid except for the colorful assortment of balloons that are tied to them, marking the occasion — that is the date in the title: Fun! Festive! But only for a moment: Al-

2.  
Ich beobachte deine Entwicklung schon seit einer Weile, aber als ich Anfang 2010 zum ersten Mal die Ballonarbeiten sah, wusste ich, dass du einen entscheidenden Punkt erreicht hattest. Es waren zwei Werke, *January 23* und *March 30* – das erste Datum bezieht sich auf das Datum der Ausstellung, in der beide Werke präsentiert wurden,<sup>1</sup> der zweite Bezug ist privater. Aber natürlich ist kein kalendarisches Datum wirklich privat, auch wenn wir persönliche Assoziationen mit spezifischen Daten verbinden. Wir leben und sterben schließlich alle nach demselben Kalender. Die beiden Arbeiten, von denen ich spreche, bestehen jeweils aus verchromten Stahlgittern, die an die Wand montiert sind. In Los Angeles lässt das unweigerlich an Gitterstäbe denken, die vor den Fenstern von jenen in weniger bevorzugten Wohngegenden Lebenden angebracht sind, Gefangene ihres Umfelds. Aber diese Gitter sind viel ansprechender, glänzend und sauber, ohne Verzierungen. Das heißt natürlich abgesehen von den bunten Ballons, die daran festgebunden sind und den Anlass markieren – das Datum im Titel: Spaß! Jubel! Aber nur für einen kurzen Moment: Schon zur Ausstellungseröffnung ließen einige der Latexballons die Köpfe hängen. Die größeren Ballons aus Mylar-Polyesterfolie standen noch heliumgefüllt stramm, doch es war klar, dass auch ihnen bald die Puste ausgehen würde. Die festliche Stimmung wird von einer allmählichen, aber unausweichlichen Deflation verdrängt, doch die Chromgitter bleiben standhaft. Die dynamische Spannung zwischen dem stabilen und dem instabilen Element – das eine sorgfältig hergestellt, das andere hastig auf einem Markt oder in einem Geschäft für Partyzubehör gekauft – war sehr deutlich. Genau diese Spannung hast du schon auf unterschiedliche Weise erforscht, vor allem durch die Verwendung von ausleihbaren Filmrequisiten. Ich musste angesichts

ready by the exhibition's opening a few of the latex balloons had started to droop. The bigger Mylar balloons still stood at helium-filled attention, but it was clear that they too would soon begin their descent. The celebration gives way to gradual but inevitable deflation while the chrome bars hang tough. The dynamic tension between the stable element and the unstable element — one that took time and care to make, the other hastily purchased at a market or party supply store — was clear enough, and it's a tension you've explored in other ways, in particular with the incorporation of rented movie props. What hit me with these droopy balloons was the dark prospect of living with such a thing. I imagined the corny "Over the Hill" coffee mug rediscovered in the back of the cupboard, day after day, always gathering dust. According to conditions set for these works, a collector may choose to replace the deflating balloons at any time — as often as desired, or not at all. There's an

der trübselig herabhängenden Ballons daran denken, wie deprimierend es wäre, mit so etwas zu leben. Ich stellte mir einen albernen antiquierten Kaffeebecher vor, der ganz hinten im Schrank wiederentdeckt wird, wo er Tag für Tag Staub fängt.

Gemäß den Bedingungen, die diese Werke stellen, mag sich ein Sammler entweder dafür entscheiden, die halbschlaffen Ballons zu jeder Zeit nach Belieben auszutauschen oder es zu lassen. In der scheinbaren Passivität der Geste liegt eine gewisse Aggression: Im Gegensatz zu den meisten Kunstobjekten wird dieses hier nicht einfach still dasitzen. Oder vielmehr doch, wie ein Farn oder ein stummer Goldfisch, der darauf wartet, aber nicht einfordert, dass sein Besitzer sich um ihn kümmert. Du hast das Problem geschaffen und willst jetzt nichts mehr davon wissen.

3.

Die Zeit vergeht, immer, und irgendetwas an „Balloon-gate“ (der Begriff stammt von mir – hört sich wie ein politischer Skandal an, ich weiß) erinnert mich, vielleicht unweigerlich, an On Kawara. Natürlich denke ich dabei an seine Datum-Bilder, die *Today*-Serie, bei der er ein Bild des aktuellen Datums malt und das Bild zerstört, wenn er es nicht bis zum Ablauf des Tages beendet hat. Was eine sehr elegante Lösung ist. Aber mehr noch muss ich an ein relativ unbekanntes frühes Werk von Kawara denken, das aus drei an Michel Claura gesendeten Telegrammen besteht.<sup>2</sup> Es erinnert an seine bekannte Serie von Telegrammen, die er mit der Botschaft „I AM STILL ALIVE“<sup>3</sup> an diverse Freunde schickte. Doch diese drei Nachrichten an Michel Claura sind signifikant anders, wie man sieht:

5 December 1969

*I AM NOT GOING TO COMMIT SUICIDE DON'T WORRY ON KAWARA*<sup>4</sup>

aggression to the seeming passivity of the gesture: Unlike most art objects this one's not just going to sit there. Or, rather, it is going to just sit there, like a fern or a dumb goldfish, waiting but not necessarily begging for its owner to care for it. You've created the problem and then washed your hands of it.

3.

Time is passing, always, and there is something about the balloon-gates (my term — sounds like a political scandal, I know) that reminds me, perhaps inevitably, of On Kawara. Of course I'm thinking of his date paintings, the *Today* series, in which he makes a painting of the day's date, and if he doesn't get the painting done by the end of the day he destroys it. Which is such an elegant gesture. But more than the date paintings, I'm thinking of a fairly obscure, fairly early work by Kawara consisting of three telegrams sent to Michel Claura.<sup>2</sup> They recall his well-known series of telegrams

8 December 1969

*I AM NOT GOING TO COMMIT SUICIDE WORRY ON KAWARA*<sup>5</sup>

11 December 1969

*I AM GOING TO SLEEP FORGET IT ON KAWARA*<sup>6</sup>

Wenn On Kawara ein Telegramm mit der Botschaft „I AM STILL ALIVE“ verschickt, so erinnert er uns unvermeidlich an die gegenteilige Botschaft – den Tod. Doch die Heraufbeschwörung des Suizids in dieser Sequenz aus drei innerhalb weniger Tage verschickten Nachrichten ist ein viel deutlicherer, dringlicherer Hinweis auf den Tod und ein recht hinterlistiger Akt, obwohl er dem Adressaten versichert, dass er keinen Selbstmord begehen wird. Die tickende Zeitbombe wird zwar durch den dritten Akt entschärft, doch die Vorstellung vom Freitod des Künstlers lässt sich nicht widerrufen.

sent to various friends, announcing "I AM STILL ALIVE," but these three messages addressed to Michel Claura are substantially different, as you'll see:

5 December 1969

*I AM NOT GOING TO COMMIT SUICIDE DON'T WORRY ON KAWARA*

8 December 1969

*I AM NOT GOING TO COMMIT SUICIDE WORRY ON KAWARA*

11 December 1969

*I AM GOING TO SLEEP FORGET IT ON KAWARA*

Inevitably, when On Kawara sends a telegram that states, "I AM STILL ALIVE," he is reminding us of the opposite possibility — of death. But the invocation of suicide in this sequence of three messages, sent days apart, is a far more explicit, urgent reminder of death, and as an act it's pretty insidious even though he tells his addressee that he's not going to do it. The ticking time bomb is defused by the third act, but the notion of the artist's demise at his own hands is impossible to retract. How well does he know Michel Claura? And why, in the second telegram, does he tell Claura he should, in fact, be worried after all? Is it a joke? Perhaps Kawara is simply thinking about the possibility of suicide in the course of the day and then ruling it out, and beyond that he's making a note of it rather than leaving it to fester alongside all the other repressed stuff of the unconscious. But to release it, he needs an addressee to absorb the psychic force of the gesture — Michel Claura, and by extension, us.

The work is a relatively early one by Kawara, and perhaps an oddball work for an artist who typically reveals



Holte, Michael Ned, "I'm Only Half-Joking," *Kathryn Andrews: Special Meat Occasional Drink*, Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2013, pp. 39-58



January 23, 2010  
Verchromter Stahl, Luftballons, Magnete / Chrome-plated steel, balloons, magnets  
Metallelement / Metal component: 168 x 144 x 25 cm / 66 x 57 x 10 inches  
Luftballons / Balloons: Maße variabel / Dimensions variable

Holte, Michael Ned, "I'm Only Half-Joking," *Kathryn Andrews: Special Meat Occasional Drink*, Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2013, pp. 39-58



*Rod*, 2010  
Verchromter Stahl, gemietete Requisiten /  
Chrome-plated steel, rented props  
109 x 274 x 66 cm / 43 x 108 x 26 inches



Wie gut kennt er Michel Claura? Und warum teilt er Claura im zweiten Telegramm mit, dass dieser sich doch Sorgen machen sollte? Ist das Ganze ein Witz? Vielleicht denkt Kawara einfach im Laufe des Tages über Selbstmord nach und schließt ihn aus, hält den Gedanken jedoch fest, anstatt ihn neben dem ganzen anderen unterdrückten Zeug des Unterbewusstseins vor sich hin schwären zu lassen. Um ihn aber loszulassen, braucht er einen Adressaten, der die psychische Kraft dieser Geste absorbiert – Michel Claura und, im weiteren Sinne, uns.

Dieses relativ frühe Werk von Kawara ist vielleicht untypisch für einen Künstler, der normalerweise wenig von sich preisgibt. Es wurde jedoch ganz gezielt eingereicht, als Antwort auf die Bitte nach einem Projektvorschlag. Was es andeutet, ist, dass diesem Kunstwerk – jedem Kunstwerk eigentlich – ein implizierter Vertrag zwischen dem Künstler und dem Betrachter, also dem Adressaten, innewohnt. Und es deutet ferner an, dass die Erfüllung eines solchen Vertrags niemals neutral oder unschuldig ist.

4.

Beachte bitte, dass ich in der oben zitierten E-Mail die Formulierung „könnte eine gute Überschrift für einen Essay über Kathryn Andrews sein“ benutze und nicht „könnte eine gute Überschrift für einen Essay über dich sein“.

Wie seltsam, von dir in der dritten Person zu sprechen. Oder vielleicht auch nicht.

Die Frage, die sich permanent stellt, ist doch: Was macht ein Werk von „Kathryn Andrews“ aus? Was macht eine Signatur zu einer Signatur? Für was steht ein Name – der Name „Kathryn Andrews“? Ich denke da an eine deiner Arbeiten beziehungsweise an eine Arbeit, die im Rahmen einer Gruppenausstellung in Berlin<sup>7</sup> gezeigt und dir zugesprochen wurde. Ein Werk,

so little of himself, but it's one specifically sent in response to a request for a proposal. What it proposes is that the artwork — any artwork, really — carries with it an implicit contract between an artist and the viewer who receives it, the addressee. And what it further proposes is that the fulfillment of such a contract is never neutral or innocent.

4.

In my email pasted above, note that I use the phrase “could be a good title for an essay on Kathryn Andrews,” rather than “could be a good title for an essay on you.” (Or “about you.”)

What a strange thing to say — to refer to you in the third person. Or, then again, maybe not.

I guess the question that keeps circling around is this: What constitutes a “Kathryn Andrews”? What makes the signature a signature? How does a name — the name “Kathryn Andrews” — signify? I'm thinking of a

das von jemand anderem geschaffen wurde, einzig und allein mit der Vorgabe, „etwas darin zu verwenden, egal ob hergestellt oder gefunden, das meinen Namen verdient“<sup>8</sup>. Nach der Vernissage schickten die Kuratoren dir ein Foto des ausgestellten Kunstwerks – ein Sägebock mit Schmetterlingsstickern, die den Namen „KATHRYN“ formen. Letztendlich ist es ein echter „Kathryn Andrews“. Es ist zwar keine Arbeit, die *du* erschaffen würdest, aber trotzdem eine Arbeit die von „dir“ gemacht wurde. Fast waghalsig warfst du deine Signatur just in dem Moment, in dem sie sich herauskristallisierte, in einen wilden Strudel.

5.

Du bist (nicht) Kathryn Andrews.

6.

*Die vier Söhne starrten das Gemälde im Museum an. „Es ist ein Gemälde“, sagte der erste Sohn. „Es ist Kunst“, sagte der zweite Sohn. „Es ist ein Rahmen“, sagte der dritte Sohn ziemlich verschämt. Der vierte Sohn wurde gemeinhin für etwas dumm gehalten, aber zumindest hatte er verstanden, warum sie den weiten Weg von zu Hause gemacht hatten, um sich das Ding anzusehen. „Es ist eine Signatur“, sagte er.<sup>9</sup>*

Eine Nebenbemerkung ist das eigentlich nicht.

Ich bin kein Fan von Bob Dylan, noch nicht mal ein bisschen (so seltsam, wie sich das in manchen Kreisen anhören mag), aber neulich überredete mich einer meiner Studenten mit zuverlässigem Musikgeschmack, mir Dylans Album *Self Portrait* von 1970 anzuhören. Das mit dem fürchterlichen Selbstporträt auf dem Cover – von dem er behauptete, er hätte es in fünf Minuten gemalt. Das Album kam zum Zeitpunkt seines Erscheinens nicht besonders gut an, um es milde auszudrücken. Von den eingefleischten Fans wurde es als übler Ausrutscher, wenn nicht gar als Karrierekiller an-

work of yours, or I should say a work attributed to you, that appeared in a group show in Berlin.<sup>3</sup> A work made by somebody else, with no specific guidance other than to “put in something, made or found, that would merit my name.”<sup>4</sup> After the show opened the curator sent you a picture of the work exhibited — a sawhorse covered with stickers of butterflies, spelling out the name “KATHRYN.” At the end of the day it’s still a “Kathryn Andrews.” It is not a work *you* would make, but nevertheless it’s a work “you” made. Almost reckless, you threw your signature into a vortex just at the moment it seemed to be emerging.

5.

You are (not) Kathryn Andrews.

6.

*The four sons gazed at the painting on the museum wall. “It’s a painting,” said the first son. “It’s art,” said*

gesehen. Ich kann mir vorstellen, dass Dylans zehntes Album für die wahren Gläubigen (die idealistischen Kids, die bei der Zeile „They’ll stone you when you’re there all alone“ mitsangen) einem großen Sündenfall gleichkam, der sie in eine tiefe Glaubenskrise stürzte. Sein vermeintliches Scheitern lag darin begründet, dass es nicht den (sicherlich unerfüllbaren) Erwartungen entsprach, die sich auf der Basis all dessen, was der Künstler bisher gemacht hatte, aufgetürmt hatten. Enttäuscht hatte sozusagen der „Bob Dylan“ in den Köpfen der Leute, der Heilige Robert. Ich habe eine Schwäche für solche Arten des Scheiterns.

Ich interessierte mich sehr für die Kritiken zu *Self Portrait* – beziehungsweise eigentlich nur für die legendäre Rezension von Greil Marcus, einem Dylan-Gläubigen, die in *Rolling Stone* erschien (einer Zeitschrift, die natürlich nach einem Song von Dylan benannt ist) und geradezu prophetisch mit den Worten begann: „What is this shit?“<sup>10</sup> Auf der einen Seite scheint Marcus per-

*the second son. “It’s a frame,” said the third son, and he said it rather coyly. The fourth son was usually considered somewhat stupid, but he at least figured out why they’d come all the way from home to look at the thing in the first place. “It’s a signature,” he said.<sup>5</sup>*

An aside that isn’t, really.

I’m not a Bob Dylan fan, not even a little (apocryphal as it might be to admit this in some quarters), but recently a student with a dependable radar system encouraged me to listen to his album *Self Portrait*, from 1970. The one with a terribly painted self-portrait on the cover — one that he claimed to have painted in five minutes. The album was not well received when it was released. That’s putting it mildly: It was reviled by many of the diehards, interpreted as a bad stunt if not a career killer. I can imagine for the true believers (I mean the idealistic kids who sang along to the line “They’ll stone you when you’re there all alone”), the first spin of Dylan’s tenth album amounted to a sign of the Great Fall, a crisis in faith. Its presumed failure as a work was its failure to live up to (surely impossible) expectations conditioned by everything the artist had done up to that point — that is, the “Bob Dylan” in people’s heads, Saint Robert. I have a fondness for such “failures.”

I’ve also been really interested in the critical response to *Self Portrait* — or really just the epic review by Greil Marcus, one of the faithful, that appeared in *Rolling Stone* (a magazine, needless to say, named for a Dylan lyric) and began, prophetically enough, with the question, “What is this shit?” On one hand, Marcus seems so personally disappointed by the album that he can hardly hide his irritation. But on the other hand he keeps attempting to replicate some sense of the album in an act of *ekphrasis*. As the quote above suggests, Marcus tries to get at the idea — formally — of a self-portrait made up of a chorus of voices, a multiplicity of

Holte, Michael Ned, "I'm Only Half-Joking," *Kathryn Andrews: Special Meat Occasional Drink*, Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2013, pp. 39-58

sönlich von dem Album so enttäuscht zu sein, dass er seine Irritation kaum verbergen kann. Auf der anderen Seite versucht er in seiner Rezension, die Grundidee des Albums in einem Akt der Ekphrasis nachzumachen. Wie das obige Zitat andeutet, bemüht sich Marcus darum, die Idee eines Selbstporträts, das aus einem ganzen Stimmenchor, aus multiplen Subjektivitäten besteht, formal in seinem eigenen Text umzusetzen. Er tut es somit Dylan gleich, der sich einer ganzen Sammlung von Coverversionen (darunter Songs von Alan Lomax, Alfred Frank Beddoe, Boudleaux Bryant und Rodgers & Hart sowie einige „traditionelle“ Lieder mit unbekanntem Verfasser) bediente und diese auf unterschiedlichste Weise stilistisch aufbereitete, um sich im sprichwörtlichen Spiegel zu zeigen. Man nehme nur seine Version von Simon and Garfunkels *The Boxer*, die als Duett – das heißt von zwei Bobs – gesungen wird. Nach meiner verspäteten Begegnung mit *Self Portrait* (und der Rezension von Marcus), verstehe ich Todd

subjectivities, just as Dylan relied on a pile-up of cover versions (including songs by Alan Lomax, Alfred Frank Beddoe, Boudleaux Bryant, and Rodgers & Hart, not to mention a handful of authorless "traditionals") and diverse stylistic approaches to said material in order to best situate himself in the proverbial mirror. See for example his take on Simon and Garfunkel's *The Boxer*, sung as a duet — that is, by two Bobs.

After my belated encounter with *Self Portrait* (and Marcus' review of it), Todd Haynes's film *I'm Not There* (2007), with its multiple Bobs played by actors of different ages, sexes, races, suddenly makes a lot more sense. The poster for the movie reads

*Christian Bale*

*Cate Blanchett*

*Marcus Carl Franklin*

*Richard Gere*

*Heath Ledger*

*Ben Whinshaw*

*are all Bob Dylan.*

And suddenly I am reminded that Bob Dylan is actually someone named Robert Zimmerman.

---

7.

In the discursive field we call an art world, in which economic and aesthetic values converge in the weirdest way, the name counts for a lot. Almost everything. The introduction of the readymade — an event that registered as such very belatedly, even a half-century later if we think of Marcel Duchamp's *Fountain*, signed by one R. Mutt — radically restructured the idea of an artist's signature because it made the authorial act of signing less a visual act than a contractual one. But, despite this restructuring, the readymade did nothing to eliminate the demand for a signature — which is to say an artist's name — that we can attach to the work of art, any work of art. How many authorless works

Haynes Film *I'm Not There* von 2007, in dem Dylan von mehreren Schauspielern unterschiedlichen Alters, beiderlei Geschlechts und unterschiedlicher Hautfarbe gespielt wird, viel besser. Auf dem Filmplakat heißt es: *Christian Bale*  
*Cate Blanchett*  
*Marcus Carl Franklin*  
*Richard Gere*  
*Heath Ledger*  
*Ben Whishaw*  
*sind alle Bob Dylan.*

Und plötzlich werde ich daran erinnert, dass Bob Dylan in Wirklichkeit ein Mensch namens Robert Zimmerman ist.

---

7.

In dem diskursiven Umfeld namens Kunstwelt, in dem ökonomische und ästhetische Werte auf seltsamste Art ineinanderfließen, bedeutet der Name viel. Beinahe alles. Die Einführung des Readymades (ein Ereignis, das verspätet wahrgenommen wurde, sogar erst ein halbes Jahrhundert später, wenn wir an Marcel Duchamps *Fountain*, signiert von einem gewissen R. Mutt, denken) veränderte die Idee der Künstlersignatur radikal, da es sie von einem visuellen Akt in einen Vertrag verwandelte. Doch trotz dieser Umstrukturierung endete mit dem Readymade nicht das Bedürfnis nach einer Signatur – sprich: dem Namen eines Künstlers –, die wir an das Kunstwerk heften können. Wie viele urheberlose Kunstwerke der letzten hundert Jahre fallen uns denn ein? Nicht viele.

Die Signatur, das Gerüst der Urheberschaft, egal wie konstruiert oder aufgesetzt, ist das, was aus einem Readymade ein Kunstwerk macht, die Erfüllung eines Vertrags, der was auch immer aus der großen weiten Welt über eine Art Schwelle in die exklusive Kategorie der Kunst schiebt, vom Allgemeinen (Ding) zum Spezi-

can we think of, at least in the past 100 years? Not many.

The signature, the framing device of authorship, however constructed or deployed, is the thing that makes a readymade a work of art, the fulfillment of the contractual act that pushes anything-whatever from the vast world across some threshold and into the exclusive category of art, from general (thing) to specific (art). This is the basic model, a model you've extrapolated and messed with, by treating a very specific thing — an object that carries the kind of loaded, auratic charge we expect of a work of art, if not an actual work of art — as the thing that gets pushed over the threshold.

Your use of certified movie props come to mind here — a Hanes t-shirt worn by Brad Pitt in *Mr. and Mrs. Smith* (*Mr. and Mrs. Smith* (2005), 2011) or a ring worn by Ashton Kutcher in *The Killers* (*Ashton*, 2010) carries symbolic value that exceeds the value of that same



Holte, Michael Ned, "I'm Only Half-Joking," *Kathryn Andrews: Special Meat Occasional Drink*, Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2013, pp. 39-58



Ashton, 2010  
Rostfreier Stahl, zertifiziertes Filmrequisit /  
Cast stainless steel, certified film prop  
178 x 81 x 61 cm / 70 x 32 x 24 inches

fischen (Kunst). Das ist das Grundmodell, ein Modell, mit dem du gespielt, das du abgewandelt hast, indem du ein sehr spezifisches Ding – ein Objekt, das zwar nicht selbst ein Kunstwerk, jedoch mit der auratischen Energie aufgeladen ist, die wir bei einem Kunstwerk erwarten – zu dem gemacht hast, was über die Schwelle geschoben wird.

Man denkt dabei an deine Verwendung von Filmrequisiten mit Echtheitszertifikat. Ein T-Shirt der Marke Hanes, das Brad Pitt in *Mr. and Mrs. Smith* trug (*Mr. and Mrs. Smith* (2005), 2011) oder ein von Ashton Kutcher getragener Ring aus *The Killers* (*Ashton*, 2010) haben einen symbolischen Wert, der den Wert des gleichen, *nicht* von Brad Pitt getragenen T-Shirts oder eines *nicht* von Ashton Kutcher in irgendeinem Film getragenen Rings übersteigt. Diese Gegenstände treten in eine komplexe Beziehung zum Rest des Kunstwerks – dem von „Kathryn Andrews“ bereitgestellten Kontext oder Rahmen. Was diese Verschmelzung noch verwirrender

t-shirt not worn by Brad Pitt or that same ring not worn by Ashton Kutcher in some movie, and then enters into a complex relationship with the rest of the work — as context or frame — supplied by “Kathryn Andrews.” Further confounding our evaluation of this merger is the fact that the part supplied by Kathryn Andrews often resembles a readymade — for example, the stainless steel clothing rack and hanger in *Ashton*, which together provide the support for the tiny ring. The rack and hanger look like something found in a boutique but were actually cast for the work. Yet all focus shifts to the ring, its symbolic value — the residual aura of Ashton Kutcher — confirmed by a certificate of authenticity, which is, in the end, just another symbolic agent. All value is relative, contingent. Of course a film prop is not a work of art, but the way it accrues value, both symbolic and economic, is remarkably similar to a work of art. (And there are plenty of artworks worth virtually nothing, right?) Plenty of props have appeared in museums, adjacent to objects deemed “high art.” The thresholds begin to disappear, or get fuzzy, the more you push these objects together. And then, occasionally, “Kathryn Andrews” begins to disappear too.

8.

On that count, there’s another extrapolation of the readymade I should mention, one in which you annex the work of another artist. You’ve done so in a variety of ways, but perhaps the real “aha!” moment came when you made *Baldessari*, 2010, an otherwise blank mirror intended to reflect that artist’s painting *Goya Series: The Same Elsewhere* (1997). Such a gesture points to a kind of co-dependency, but surely more for you than ol’ John and his “Goya.”

In *Massacre (Selection)*, 2012, you start with a lurid silkscreen print by Allen Ruppersberg, which you pur-

macht, ist die Tatsache, dass der von Kathryn Andrews beigesteuerte Teil oftmals einem Readymade gleicht – zum Beispiel in *Ashton* die Garderobe aus rostfreiem Stahl und der Bügel, die zusammen als Präsentationsvehikel für den winzigen Ring dienen. Sie sehen aus wie in einem Geschäft gekauft, wurden aber tatsächlich extra für das Projekt hergestellt. Doch der Fokus richtet sich komplett auf den Ring, seinen symbolischen Wert – die noch in Spuren vorhandene Aura von Ashton Kutcher. Das den Wert bestätigende Echtheitszertifikat ist letztlich auch nur ein Symbolhalter. Der Wert von Dingen ist immer relativ und flüchtig. Natürlich ist ein Filmrequisit kein Kunstwerk, doch in der Art, wie ihm sowohl ein symbolischer als auch ein ökonomischer Wert zuteil wird, ähnelt es einem Kunstwerk auf verblüffende Weise. (Und es gibt ja zahlreiche Kunstwerke, die praktisch nichts wert sind.) Viele Requisiten wurden schon in Museen ausgestellt, direkt neben „hoher Kunst“. Die Schwelle fängt an, sich aufzulösen, je mehr du diese Objekte zusammenwürfelst. Und gelegentlich fängt auch „Kathryn Andrews“ an, sich aufzulösen.

8.

In diesem Zusammenhang sollte ich eine weitere Fortführung des Readymades erwähnen, bei der du dir die Arbeit eines anderen Künstlers einverleibst. Du hast dies mehrfach auf verschiedene Weisen getan, doch der wahre Aha-Effekt stellte sich 2010 mit *Baldessari* ein, einem völlig schnörkellosen Spiegel, der nur dazu dient, John Baldessar’s Gemälde *Goya Series: The Same Elsewhere* (1997) zu reflektieren. Eine solche Geste verweist auf eine Art gegenseitiger Abhängigkeit, doch sicherlich mehr in Bezug auf dich als auf den guten alten John und seinen „Goya“.

*Massacre (Selection)* aus dem Jahr 2012 basiert auf einem Siebdruck von Allen Ruppersberg, den du gekauft



Holte, Michael Ned, "I'm Only Half-Joking," *Kathryn Andrews: Special Meat Occasional Drink*, Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2013, pp. 39-58

und dann abgewandelt hast. Der Ruppertsberg sieht aus wie ein Filmplakat oder vielleicht wie das Cover eines blutrünstigen Krimis – das Wort „SCREAMED“ ist mit reißerisch blutroten Lettern geschrieben, darunter steht in serifenlosem Schwarz „FROM LIFE“. Über dem Titel sind Zeitungsausschnitte mit Horrormeldungen angeordnet – oder vielmehr Reproduktionen solcher Zeitungsausschnitte. Die tragischen Geschichten haben Überschriften wie „Mutilation Killer Gets Life Term“<sup>11</sup> und „3-Hour Surgery Performed on Maimed Boy, 8“<sup>12</sup>. Links und rechts davon finden sich zwei zarte Schriftzüge in einer mädchenhaften Handschrift: „I love you“ und „I love you too“. Die Anhäufung dieser Elemente ist so brutal, so hart, dass der Betrachter vielleicht lachen muss. Und zu guter Letzt, unter dem Titel, dort, wo sonst die Infos aus dem Abspann stehen, lesen wir den Namen des Erschaffers: „By Allen Ruppertsberg“. Diesem thematisch aufgeladenen Objekt hast du zwei weitere Tafeln hinzugefügt, an jeder Seite eine, sodass eine Art „Ruppertsberg-Sandwich“ entstanden ist. Und was für ein bösartiges Sandwich! Du hast noch mehr Zeitungsausschnitte hinzugefügt – „Man Accused of Trying to Marinate Cat“<sup>13</sup>, „Victim of Cannibal Agreed to Be Eaten“<sup>14</sup>, „Man Cut Off Head in Flat Protest“<sup>15</sup> –, die ähnlich schrecklich sind wie die ursprünglichen, ja eigentlich noch schrecklicher. Wichtig zu erwähnen ist auch, dass du denselben Drucker beauftragtest, der 1986 schon das Original für Ruppertsberg gedruckt hatte. Deine Ergänzungen hätten also nahtlos sein können, wenn du es so gewollt hättest. Doch stattdessen betonst du die Nähte – deine Tafeln überlappen die mittlere Tafel ein wenig, und deine am Rand abgeschnittenen Zeitungsnotizen verweisen auf den Bruch zwischen Kathryn Andrews und Allen Ruppertsberg. Dies ist natürlich nicht das erste Mal, dass du dich mit AI beschäftigt hast. In das provokant betitelt Werk *Ruppertsberg* von 2011 baute du ein Plakat des na-

chased and then amended. The Ruppertsberg resembles a movie poster, or perhaps the cover of a true crime novel — with the word “SCREAMED” rendered in blood-dripping, horror-genre red just above a black sans serif “FROM LIFE.” Above the title is a constellation of horrific clippings from the newspaper — or I should say reproductions of such clippings — tragic stories with headlines like “Mutilation Killer Gets Life Term” and “3-Hour Surgery Performed on Maimed Boy, 8.” On either side of those, subtly, one can also find two phrases in girlish handwriting: “I love you” and “I love you too.” The aggregate of these elements is so brutal, so heavy, one might need to laugh. And, finally, below the title, in the place of the usual list of Hollywood-style credits, sits the name of its singular auteur: “By Allen Ruppertsberg.”

For this charged object, you concocted two additional panels, mounted on either side, making what I’ll call a Ruppertsberg sandwich. And what an evil sandwich!

mengehenden Künstlers ein. Gedruckt wurde es von der Firma Colby, deren sofort erkennbare regenbogenfarbene Plakate einst die Gegend um Los Angeles besprenkelten und zugleich prägten. Vor einem türkisfarbenen Hintergrund zentriert in einer serifenlosen Schrift gesetzt, die von Zeile zu Zeile größer wird, ist darauf folgender Text zu lesen:

IS  
ONE  
THING  
BETTER  
THAN  
ANOTHER  
??????<sup>16</sup>

Du hast das gekaufte Poster auf den Boden gestellt und an eine im gleichen Türkiston gestrichene Wand gelehnt. Durch den Zusatz eines dünnen schwarzen senkrechten Strichs an der Wand mittig über dem Poster wird die Entweder/Oder-Frage nach der Urheber-

You added even more clippings — “Man Accused of Trying to Marinate Cat,” “Victim of Cannibal Agreed to Be Eaten,” “Man Cut Off Head in Flat Protest” — similarly gruesome and actually more so. Importantly, you contracted the person who printed the original for Ruppertsberg in 1986. Given this, the amendment could have been seamless, had you chosen to make it so, but instead you emphasize the seams — your panels slightly overlap the central print, with your clippings clipped at the edges of the frame, emphasizing the break between Kathryn Andrews and Allen Ruppertsberg.

Of course, this isn’t the first time you set your sights on AI. In a 2011 work provocatively titled *Ruppertsberg*, you incorporated an acquired poster by the titular artist, printed by Colby, a company whose instantly recognizable, rainbow-hued posters once dotted the Los Angeles landscape, practically defining its vernacular sensibility. Centered against a turquoise ground, in a sans serif typeface of increasing scale, it reads

IS  
ONE  
THING  
BETTER  
THAN  
ANOTHER  
??????

Once acquired, you centered this poster against a wall painted a matching turquoise. Resting it against the baseline of the ground, the addition of a thin, black, vertical line above it renders the either/or trade-off of the question of authorship an affirmative “BOTH,” like this:

!  
Like *Ruppertsberg* before it, *Massacre (Selection)* is neither totally “yours” nor “his,” and perhaps it’s both, but in any event you have “him” surrounded. Another

Holte, Michael Ned, "I'm Only Half-Joking," *Kathryn Andrews: Special Meat Occasional Drink*, Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2013, pp. 39-58



*Baldessari, 2010*  
Spiegel, Stahl und Spiegelung von John Baldessari / Mirror, steel, and reflection of John Baldessari's *Goya Series: The Same Elsewhere, 1997*  
Maße variabel / Dimensions variable

Holte, Michael Ned, "I'm Only Half-Joking," *Kathryn Andrews: Special Meat Occasional Drink*, Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2013, pp. 39-58





Holte, Michael Ned, "I'm Only Half-Joking," *Kathryn Andrews: Special Meat Occasional Drink*, Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2013, pp. 39-58



Holte, Michael Ned, "I'm Only Half-Joking," *Kathryn Andrews: Special Meat Occasional Drink*, Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2013, pp. 39-58



*Charlie's Angel*, 2011  
Vernickelter Stahl, Aluminium, verchromter Stahl, zertifiziertes Filmrequisit /  
Nickel-plated steel, aluminum, chrome-plated steel, certified film prop  
88 x 198 x 36 cm / 34 x 78 x 14 inches  
Detail

schaft mit einem affirmativen „BEIDES“ beantwortet, und zwar so:

!

Genau wie *Ruppersberg* ist auch *Massacre (Selection)* weder völlig „deins“ noch „seins“. Vielleicht ist es ja beides, aber auf jeden Fall hast du „ihn“ eingekreist. Ein weiterer Zeitungsausschnitt, den du zum Gesamtkunstwerk beigesteuert hast, weist auf die Untrennbarkeit der Urheberschaften hin:

*Artist Died 'Handcuffed to Tree'*<sup>17</sup>

9.

Allen Ruppersberg ist (nicht) Kathryn Andrews.  
Kathryn Andrews ist (nicht) Allen Ruppersberg.

10.

„Kathryn Andrews“ löst sich also in Luft auf, indem sie diese Identität unter der Signatur eines anderen Künstlers subsumiert oder sich vom Tatort davonstiehlt. Doch

clipping you contributed to the conflation points to an affirmation of this utter inseparability:

*Artist Died 'Handcuffed to Tree'*

9.

Allen Ruppersberg is (not) Kathryn Andrews.  
Kathryn Andrews is (not) Allen Ruppersberg.

10.

So, "Kathryn Andrews" becomes a disappearing act by subsuming that identity into the signature of another artist or otherwise fleeing the scene of the crime. But why would an artist — of course I mean you, specifically — want to absent the self? (I've heard you use such a phrase.) Isn't there a kind of perversity to this?

Is there a hope of getting past the inherent limits of one's own taste and sensibility? Or is this abstinence a way of relieving the object of certain obligations extending from that signature — a way of letting the object float free of its author in a less predictable way?

When the author disappears, or the function of authorship gets willfully confused (and presumably *authority*, along with it), the viewer is surely given a longer tether, and perhaps no lead at all, left to his or her own devices. Roland Barthes's *texte scriptable* comes to mind — that is, a writerly text, one that promiscuously engages the reader's subject position, disrupts it, teases it, fucks it up, and tears it open in a way that leads to *jouissance* — bliss.

*Text of bliss: the text that imposes a state of loss, the text that discomforts (perhaps to the point of a certain boredom), unsettles the reader's historical, cultural, psychological assumptions, the consistency of his tastes, values, memories, brings to a crisis his relation with language.*<sup>6</sup>

Unsettled, your disappearing act is my cue to enter.<sup>7</sup>

warum würde ein Künstler – und natürlich meine ich damit spezifisch dich – sein Ich zurückziehen wollen? (Ich habe einen solchen Ausspruch schon von dir gehört.) Ist das nicht irgendwie pervers?

Ist es die Hoffnung, die inhärenten Grenzen des eigenen Geschmacks und Empfindungsvermögens zu überschreiten? Oder lässt sich das Objekt durch diesen Rückzug von gewissen Verpflichtungen befreien, die die Signatur mit sich bringt? Kann sich auf diese Weise das Objekt von seinem Autor lösen und weniger vorhersehbar frei umherschweben?

Wenn der Autor verschwindet oder die Funktion der Autorenschaft (und mit ihr wahrscheinlich auch *Autorität*) mit Absicht infrage gestellt wird, lässt man den Betrachter an der langen Leine. Vielleicht leint man ihn sogar ganz ab und überlässt ihn sich selbst. Dies erinnert an Roland Barthes' *texte scriptable* – einen „schreibbaren“ Text, der auf promiske Weise mit der Subjektposition des Lesers interagiert, sie stört, verspottet und so aufreißt, dass *jouissance* – „Wollust“ – entsteht.

*Text der Wollust: der in den Zustand des Sichverlierens versetzt, der Unbehagen auslöst (vielleicht bis hin zu einem gewissen Überdruß), die historischen, kulturellen, psychologischen Grundfeste des Lesers, die Konsistenz seiner Vorlieben, seiner Werte und seiner Erinnerungen erschüttert, seine Beziehung zur Sprache in eine Krise stürzt.*<sup>18</sup>

Dein Verschwinden ist das Stichwort, bei dem ich, erschüttert, die Bühne betrete.<sup>19</sup>

11.

Ein Zylinder aus rostfreiem Stahl steht monolithisch im Raum. Er reflektiert alles, was sich in diesem Raum befindet, verschluckt sozusagen den gesamten Kontext. Wie das Auge eines Zyklopen starrt eine einzelne runde Öffnung blind und ohne zu blinzeln, hinter ihr eine



abgründige Schwärze. Ich nähere mich dem Monolithen und bin mir dabei meiner eigenen, verzerrten Präsenz auf seiner abgerundeten, makellosen Oberfläche bewusst. Ich bringe mein Auge an sein Auge, starre in die Leere hinein. Nichts. Doch allmählich erkenne ich etwas in diesem Abgrund, einen weiteren Gegenstand, kleiner, aber genauso steril, unbeweglich. Es ist ein Gewehrlauf, der meinen Blick plötzlich erwidert.

*Lethal Weapon* ist ein angemessen wortspielerischer Titel für diese Furcht einflößende Skulptur aus dem Jahr 2012 – sie enthält eine Pistole, die vom Actionhelden Mel Gibson im gleichnamigen Film eingesetzt wurde. Meine Begegnung mit der Skulptur ist von Natur aus theatralisch. Ehrlich gesagt, kannte ich die Pointe schon vorher, doch der Witz wirkt trotzdem, obwohl er absolut nicht komisch ist. Ich bin mir die ganze Zeit meiner selbst bewusst, bin das Opfer meiner eigenen, gespiegelten Performance. Ich komme mir manipuliert vor; ich fühle mich verletztlich, wenn nicht sogar verletzt. Die Waffe wurde unschädlich gemacht, kastriert, doch das kann ich nicht überprüfen, wenn ich in der Schusslinie stehe.<sup>20</sup> *Lethal Weapon* ist, wenn wir es als Text bezeichnen wollen, mit Sicherheit geladen: ein „Text, der in den Zustand des Sichverlierens versetzt, der Unbehagen auslöst“<sup>21</sup>. Ich bin destabilisiert; womit ich sagen will, dass das „Ich“ destabilisiert ist.

Michael Fried hatte besonders Skulpturen im Blick, als er 1967 den Aufsatz „Art and Objecthood“, seine berühmte Polemik gegen Minimal Art schrieb.<sup>22</sup> In diesem Essay bezeichnet er das minimalistische Objekt (das er „literalistisch“ nennt) als „theatralisch“, weil es auf eine Erfahrung jenseits der vermeintlich klar definierten Grenzen einer autonomen modernistischen Skulptur verweist. Literalistische Objekte in einer Galerie sind für Fried wie Schauspieler auf einer Bühne – was die Begegnung mit ihnen zu einem frustrierend temporalen Erlebnis macht, das in Unendlichkeit mündet an-

11.

A stainless steel cylinder stands its ground, a monolithic object in space, one that reflects everything in the room, consuming the entire context. Like a Cyclops, a single aperture stares blindly, unblinkingly, a fathomless black depth behind it. I approach the monolith, aware of my own distorted presence in its rounded, flawless surface, and bring my eye to its eye, staring deep into the void. Nothing, and then, slowly, I become aware of something in that depth, another aperture, smaller, but just as cold, unblinkingly. It's the barrel of a gun, and suddenly it stares back at me.

*Lethal Weapon*, 2012, is an appropriately punning title for the frightening sculpture — one that includes a handgun used by a hotheaded Mel Gibson in the movie of the same name. My experience of the sculpture is inherently theatrical. To tell the truth, I knew the punch line before it was delivered, but the joke is still potent, if distinctly unfunny. I am aware of my-

statt in der ersehnten „presentness“ („Gegenwärtigkeit“). Seine Polemik kam zu spät, denn 1967 hatte der Minimalismus sich schon als dominante Richtung, wenn auch nicht unbedingt als eine Bewegung etabliert. Ich gebe allerdings zu, dass Fried enorme Voraussicht bewies, indem er erkannte, dass die Rezeption von Kunstobjekten als Begegnung und Austausch unsere Auffassung von Kunst stark verändern würde. Doch er konnte nichts mehr dagegen tun, außer ein Ende zu proklamieren.

Minimal Art ist mittlerweile so in unserer Kunstauffassung verfestigt, dass Frieds Aufsatz heute hysterisch und paranoid wirkt. Beinahe lachhaft ist es, wenn er über Tony Smiths manns hohe Skulptur *Die* und die hohlen, grau bemalten Kästen von Robert Morris so schreibt, als würden diese Objekte sich von hinten anschleichen und versuchen, ihn zu zerquetschen, oder sich zumindest umherbewegen, wenn er ihnen den Rücken zukehrt. Seine Angst ist puritanisch, weil es

self the whole time I'm engaging it, a victim of my own reflected performance. I feel manipulated; I feel vulnerable, if not violated. The gun is now decommissioned, neutered, but there is nothing to tell me that fact when I'm in the line of fire.<sup>8</sup> *Lethal Weapon*, if we want to call it a text, is surely loaded: a "text that imposes a state of loss, [a] text that discomforts."<sup>9</sup> I am destabilized; by which I mean "I" is destabilized.

The sculpture is everything Michael Fried feared when he wrote "Art and Objecthood" (1967), his famous polemic against Minimalism.<sup>10</sup> In that essay Fried refers to the minimalist (what he calls literalist) object as "theatrical," because it suggests an experience that extends beyond the supposedly circumscribed boundaries of an autonomous, modernist sculpture — with literalist objects in a gallery akin to actors on stage — and for Fried that experience is frustratingly temporal, resulting in endlessness rather than the "presentness" he desires. His polemic is on the wrong side of history — by 1967, Minimalism had already secured a dominant position as a tendency, if not exactly a movement — though I do admit his sense of an enormous shift in the way we view art objects as a kind of encounter and exchange is prescient. But it's too late for him to do anything about it besides mark an ending.

So fully have we accepted Minimalism as our *logos*, that in reading it now, Fried's essay seems hysterical, paranoid. Almost amusingly, he writes about Tony Smith's human-scaled *Die* and the hollow, gray-painted boxes of Robert Morris as if they'll sneak up on him and try to crush him when he's turned away, or at the very least move around the gallery when he's not looking. His fear is puritanical because it's less about Minimalism and more about the body — *his body* — and the works of art he's targeted that remind him of that body's clumsy, tenuous existence.



weniger um den Minimalismus geht als vielmehr um den Körper – *seinen Körper* – und die von ihm aufs Korn genommenen Werke, die ihn an die schwerfällige und prekäre Existenz dieses Körpers erinnern.

*Lethal Weapon* erinnert mich an meinen eigenen schwerfälligen Körper, meine eigene prekäre Existenz. Die Skulptur spielte die Hauptrolle auf der Bühne einer Einzelausstellung von 2012 mit dem provokanten Titel *D.O.A. / D.O.B.*, was für „Dead on Arrival“<sup>23</sup> und „Date of Birth“<sup>24</sup> steht – eine unerwartete Reihenfolge von Tod und Geburt, die ein Oszillieren oder, vielleicht hoffnungsvoller, eine zyklische Beziehung zwischen diesen beiden Polen andeutet.<sup>25</sup> Auf jeden Fall ist die Ausstellung kalt und hart, kälter als alles, was ich in letzter Zeit gesehen habe. Ein gemeinsamer Freund nannte sie „gnadenlos“, was den Nagel auf den Kopf trifft. Im Angesicht all dieses glitzernden Stahls hörte ich den Namen Jeff Koons fallen. Meiner Meinung nach will Koons aber immer, dass wir irgendwie unsere Un-

*Lethal Weapon* reminds me of my own clumsy body, my own tenuous existence. The sculpture is a lead actor on the stage of a 2012 solo exhibition provocatively titled *D.O.A. / D.O.B* — meaning “Dead on Arrival” and “Date of Birth” — an unexpected ordering of death and birth that suggests an oscillation or perhaps, more hopefully, a cyclical relation between these positions.<sup>11</sup> In any event, the show is as cold as anything I’ve seen in recent memory, cold and hard. A mutual friend called it “unsparring,” which is exactly right. I’ve heard people mention Jeff Koons in the face of all that gleaming steel, but my sense is that Koons always wants us to somehow recover our innocence, to defer on the exigencies and contingencies of adulthood, to sublimate. Whereas you, Kathryn Andrews, want us to think about death. Or, more: You want us to become aware of ourselves thinking about death, to give us the encouragement to lift the veil, if only to reveal the next veil beneath it. And perhaps have a little *jouissance* in the process.

---

12.

K,

*I know I began with the promise of clowns, and it certainly feels like a good moment for some levity, but maybe clowns are just another creeping (and creepy) reminder of death. That’s the cruelty of the joke. And it’s a joke you keep telling. In Rainbow Successor, 2011, one of your most iconic works (despite your absenting!), a garish clown suit rented from a Hollywood costume shop is suspended in an elegant prison of stainless steel bars, a purgatorio. Is the costume yours or mine?*

*Right now I’m looking at images of your recent magazine spread — of a photo shoot with clowns and Santas, along with smiling Mylar balloons, toy horses, a giant ice cream cone, wrapped gifts.<sup>12</sup> The pictures*

schuld zurückgewinnen, die Zwänge und Gefahren des Erwachsenseins beiseite schieben, sublimieren. Du, Kathryn Andrews, hingegen, willst, dass wir über den Tod nachdenken. Oder mehr noch: Du willst, dass wir uns darüber bewusst werden, dass wir über den Tod nachdenken, willst uns ermutigen, den Schleier zu lüften, auch wenn sich darunter nur ein weiterer Schleier verbirgt. Und vielleicht verspüren wir dabei ja ein wenig *jouissance*.

---

12.

K,

*ich weiß, ich habe am Anfang Clowns versprochen, und dies ist wahrscheinlich ein guter Zeitpunkt für etwas Auflockerung, aber vielleicht sind Clowns ja nur eine weitere (unheimliche) Erinnerung an den Tod. Das macht den Witz so grausam. Und du erzählst ihn immer wieder. In Rainbow Successor von 2011, einer deiner ikonischsten Arbeiten (trotz deiner Abwesenheit!), hängt ein buntes Clownskostüm aus einem Kostümverleih in Hollywood in einer eleganten Gefängniszelle aus Stahlgittern, einem Purgatorium. Ist das dein oder mein Kostüm?*

*Gerade sehe ich mir Bilder von einem kürzlich über dich erschienenen Zeitschriftenartikel an – ein Foto-shooting mit Clowns und Weihnachtsmännern, dazu grinsende Ballons aus Mylar-Polyesterfolie, Spielzeugpferdchen, eine riesige Eiswaffel und verpackte Geschenke.<sup>26</sup> Die Fotos sind schwarz-weiß, überbelichtet, gespenstisch. Es gibt mehr als einen Weihnachtsmann, was nie ein gutes Zeichen ist, und die Weihnachtsmänner und Clowns verlieren zunehmend an Schärfe – von ihrer Kleidung ganz zu schweigen. Sind sie vielleicht in unserem Leben ein und dieselbe Figur? Eine Figur, die das Vergehen der Zeit symbolisiert?*

*Auf einem Bild sieht man einen Clown mit freiem Oberkörper, der einem anderen Clown mit freiem Unter-*

*are black and white, solarized, spectral. There is more than one Santa, which is never a good sign, and the Santas and clowns begin to lose distinction — not to mention their clothes. Are they, in fact, precisely the same figure in our lives? A figure marking time?*

*In one image a clown stands with his top down, facing in the direction of another clown with his pants down, a tank of helium – or is it nitrous oxide – between them. We can only assume they are up to no good. Or is this a much-needed orgiastic release from the terrible burden of being an entertainer, the ceaseless demands of turning frowns upside-down? What does a clown do in his off hours? Does a clown even get a holiday, free from all the fucking celebration?*

*The pants-down clown stares back at the camera.*

M

---



Holte, Michael Ned, "I'm Only Half-Joking," *Kathryn Andrews: Special Meat Occasional Drink*, Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2013, pp. 39-58



Holte, Michael Ned, "I'm Only Half-Joking," *Kathryn Andrews: Special Meat Occasional Drink*, Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2013, pp. 39-58



*körper zugewandt ist. Zwischen ihnen steht ein Tank mit Helium – oder ist es Lachgas? Wir können nur vermuten, dass sie Böses im Schilde führen. Oder handelt es sich um eine notwendige orgiastische Befreiung von der schrecklichen Last, ein Entertainer zu sein, der die Menschen ständig zum Lachen bringen soll? Was macht ein Clown eigentlich in seiner Freizeit? Nimmt er sich Urlaub von dieser ganzen Scheißerei? Der Clown ohne Hose starrt zurück in die Kamera.*

M

- 1 Kathryn Andrews, Heather Cook, Lesley Vance, Lisa Williamson, David Kordansky Gallery, Los Angeles, 23. Januar – 6. März 2010.
- 2 Die Telegramme waren On Kawaras ursprünglicher Vorschlag für Michel Clauras Gruppenausstellung *18 Paris IV. 70*. Der von Seth Siegelaub veröffentlichte Ausstellungskatalog dokumentiert die ursprünglichen Vorschläge aller eingeladenen Künstler sowie das, was dann tatsächlich ausgestellt wurde, falls es vom Vorschlag abwich. Kawara war mit einer Serie seiner bekannteren *I GOT UP*-Postkarten, die er im Januar 1970 täglich an den Kurator schickte, vertreten.
- 3 „ICH BIN NOCH AM LEBEN“.
- 4 5. Dezember 1969 / ICH WERDE NICHT SELBSTMORD BEGEGHEN MACH DIR KEINE SORGEN / ON KAWARA.
- 5 8. Dezember 1969 / ICH WERDE NICHT SELBSTMORD BEGEGHEN MACH DIR SORGEN / ON KAWARA.
- 6 11. Dezember 1969 / ICH GEHE JETZT SCHLAFEN VERGISS ES / ON KAWARA.
- 7 *Transzendenz Inc.*, Autocenter, Berlin, kuratiert von Heike Kelter und René Luckhardt, 17. Juli – 31. Juli 2010.
- 8 Das betreffende Werk wurde von Andrews in einem veröffentlichten Interview mit dem Autor beschrieben. Siehe Michael Ned Holte, „Slight of Hand“, in: *Kaleidoscope*, Issue 10, Spring 2011: 58–65.
- 9 Greil Marcus, „Self Portrait No. 25“, in: *Rolling Stone*, 23. Juli 1970.
- 10 „Was soll der Scheiß?“.
- 11 „Verstümmelungskiller erhält lebenslänglich“.
- 12 „Dreistündige OP an versehrtem Jungen, 8“.
- 13 „Mann versuchte, Katze zu marinieren“.
- 14 „Opfer des Kannibalen wollte gegessen werden“.
- 15 „Mann schnitt sich aus Protest den Kopf ab“.
- 16 IST EIN DING BESSER ALS EIN ANDERES?????.
- 17 Künstler stirbt ‚mit Handschellen an Baum gefesselt‘.
- 18 Roland Barthes, *Die Lust am Text*, aus dem Franz. von Ottmar Ette,

- Kommentar von Ottmar Ette (Suhrkamp-Studienbibliothek; 19), Berlin: Suhrkamp 2010: 23.
- 19 Das erinnert mich an den Aufsatz „On the Limits of Exuberance: Return to Sender / Toward a Collective Author / Starts and Stoppages Not Standard, Becoming Standard, Already Standard“, der Kathryn Andrews zugeschrieben wird, aber (wie schon der Titel andeutet) aus Fragmenten zahlreicher anonymen Autoren besteht (darunter auch ich), die von Kathryn Andrews um einen Beitrag gebeten wurden. Er ist erschienen in *American Exuberance*, hrsg. von Juan Roselione-Valadez, Ausst.-Kat., Rubell Family Collection, Miami, 2011: 10–15.
- 20 Obwohl die Waffe unschädlich gemacht wurde, muss der Besitzer des Requisites, wenn er es in einem Kunstwerk verwenden will, einen Kurs über den verantwortlichen Umgang mit Handfeuerwaffen absolvieren – ein gutes Beispiel für die komplexen Vertragsbedingungen, die mit vielen dieser Objekte einhergehen.
- 21 Roland Barthes, *Die Lust am Text*, wie Anm. 18.
- 22 Michael Fried, „Art and Objecthood“, in: *Artforum*, 5, Juni 1967: 12–23 deutsche Fassung: Michael Fried, „Kunst und Objektivität“, in: Gregor Stemmerich [Hrsg.], *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive* (Fundus-Bücher; 134), Dresden, Basel: Verlag der Kunst, 1995).
- 23 „Bei Ankunft tot“.
- 24 „Geburtsdatum“.
- 25 Kathryn Andrews, *D.O.A. / D.O.B.*, David Kordansky Gallery, Los Angeles, 15. Dezember 2012 – 2. Februar 2013.
- 26 Siehe „Project: Kathryn Andrews“, in: *Art in America*, January 2013: 84–89.

- log American Exuberance*, ed. by Juan Roselione-Valadez, Rubell Family Collection, Miami, 2011: 10–15.
- 8 The incorporation of the prop, even though decommissioned, requires its owner to complete a course on responsible handgun use — a good example of the complex contractual conditions accompanying many of these objects.
- 9 Roland Barthes, *The Pleasure of the Text*, see note 6.
- 10 Michael Fried, „Art and Objecthood“, *Artforum*, 5, June 1967: 12–23.
- 11 Kathryn Andrews, *D.O.A. / D.O.B.*, David Kordansky Gallery, Los Angeles, December 15, 2012 – February 2, 2013.
- 12 „Project: Kathryn Andrews“, *Art in America*, January 2013: 84–89.

- 1 Kathryn Andrews, Heather Cook, Lesley Vance, Lisa Williamson, David Kordansky Gallery, Los Angeles, January 23 – March 6, 2010.
- 2 The telegrams were On Kawara's initial proposal for Michel Claura's group exhibition *18 Paris IV. 70*. The catalog for the exhibition, published by Seth Siegelaub, includes documentation of the initial proposals by the invited artists as well as documentation of what was actually included in the show, if different from the proposal. Kawara was represented in the exhibition by a series of his more familiar "I GOT UP" postcards sent daily to the curator in January 1970.
- 3 *Transzendenz Inc.*, Autocenter, Berlin, Germany, curated by Heike Kelter and René Luckhardt, July 17 – July 31, 2010.
- 4 The work in question was described by Andrews in a published interview with the author. See Michael Ned Holte, "Slight of Hand," *Kaleidoscope*, Issue 10, Spring 2011: 58–65.
- 5 Greil Marcus, "Self Portrait No. 25," *Rolling Stone*, July 23, 1970.
- 6 Roland Barthes, *The Pleasure of the Text*, trans. Richard Miller, Hill and Wang, New York, 1975: 14. Miller translates *jouissance* as "bliss," but it also suggests "orgasm."
- 7 I am reminded of the essay "On the Limits of Exuberance: Return to Sender / Toward a Collective Author / Starts and Stoppages Not Standard, Becoming Standard, Already Standard," attributed to Kathryn Andrews, but comprised (as its title announces) of fragments of numerous anonymous authors, including me, invited to contribute by Kathryn Andrews. See the exhibition cata-

## PROJEKTIONEN VON ZUKUNFT TIM GRIFFIN

Ein subtiler, aber äußerst vielsagender roter Faden, der sich durch das Werk von Kathryn Andrews zieht, ist ihre auf vielerlei Arten geführte Auseinandersetzung mit dem Gedanken der Urheberschaft. Genauer gesagt, betont sie vor allem die maßgebliche Beteiligung des Betrachters an der Konstruktion der Identität eines jeden Künstlers. Um dies zu unterstreichen, bittet Andrews die Kuratoren ihrer Ausstellungen gelegentlich, selber Werke zu erstellen (und zwar solche, von denen sie glauben, dass Andrews sie in ihrer derzeitigen Schaffensphase auch hätte kreieren können), dabei aber ihren, Andrews', Namen zu benutzen.<sup>1</sup> In solchen Fällen wird die chronologische Abfolge, die normalerweise bei der Rezeption einer Ausstellung Anwendung findet, in gewissem Sinne umgekehrt. Oft

## PROJECTED FUTURES TIM GRIFFIN

Among the subtler but most deeply telling threads running through Kathryn Andrews' sculpture is one in which the artist flaunts the very notion of authorship in various ways — underlining, more specifically, the rich involvement of audiences in the construction of any given artist's identity. To this end, Andrews is apt on occasion to ask curators of her exhibitions to create pieces of their own devising while still using her name, basing their productions on what they imagine the artist herself would seek to make at this point in her development.<sup>1</sup> In such instances, artistic institutions are effectively prompted to reverse the usual temporality of an exhibition's reception: If audiences often measure an exhibition against what the artist has made to date — rendering the meaning of any work legible for themselves only by placing it in a kind of historical context — here such conditions for reception are instead made the stuff of projection. In effect, curators and audiences alike are forced to confront their own anticipations and preconceptions, which necessarily mediate their encounters with any new work. As the famous adage by art historian Douglas Crimp goes, "What any of us sees depends on our individual histories."<sup>2</sup> Such a reversal was similarly in play on another occasion when Andrews curated a group exhibition in Glendale, California at a small gallery that exhibits mostly Los Angeles artists. For this show, she invited ten colleagues to contribute works with the stipulation that each would be displayed with a piece Andrews made in response. As she would later explain, these various contributions were placed "too close" to each other, at the same time that all clear markers of distinction, from names to titles on wall labels or checklists,

messen Besucher eine Ausstellung an dem bisherigen Œuvre des Künstlers und entschlüsseln das Werk für sich, indem sie es in eine Art historischen Kontext setzen. In diesem Fall werden die Rezeptionsbedingungen jedoch selbst zur Projektion. Kuratoren und Besucher sind gleichermaßen dazu gezwungen, sich mit ihren Erwartungen und vorgefassten Meinungen, die naturgemäß in jeder Begegnung mit einem neuen Kunstwerk zum Tragen kommen, auseinanderzusetzen. Wie schon der Kunsthistoriker Douglas Crimp so treffend bemerkte: „Was wir sehen, hängt von unserem jeweiligen individuellen Hintergrund ab.“<sup>2</sup>

Eine solche Umkehrung fand auch statt, als Andrews vor einiger Zeit im kalifornischen Glendale in einer kleinen Galerie, die vorwiegend Künstler aus Los Angeles vertritt, eine Gruppenausstellung kuratierte. Sie lud zehn Kollegen ein, Arbeiten beizusteuern – unter der Bedingung, dass die Arbeiten jeweils zusammen mit einem Objekt, das Andrews als Reaktion auf das Werk des Künstlerkollegen schaffen wollte, präsentiert würden. Diese unterschiedlichen Beiträge wurden, wie Andrews später erklärte, „zu dicht“ nebeneinander platziert, während man gleichzeitig auf eindeutige Zuordnungsmerkmale wie Künstlernamen und Werktitel auf Wandschildern oder Exponatlisten verzichtete. So war der Betrachter gezwungen, eigene Mutmaßungen im Hinblick auf Quellen und Bedeutungen der gezeigten Objekte anzustellen.<sup>3</sup> Über die Ausstellung sagte Andrews, dass sie von der Erkenntnis inspiriert gewesen sei, „den Output anderer Künstler als Teil ihres eigenen Outputs benutzen zu können“<sup>4</sup>.

Bei dieser Beobachtung drängt sich der Vergleich mit dem Werk Martin Kippenbergers (1953–1997) auf. Auch Kippenberger wollte die Konventionen künstlerischer Identität infrage stellen. Dazu brachte er in seinen Skulpturen und Bildern oft unvereinbare Dinge oder Motive zusammen, um zu zeigen, dass jedes davon mit

went largely absent — forcing audiences once more to come to terms with their own bases of conjecture regarding the sources and significances for the various objects on view.<sup>3</sup> About the exhibition, Andrews has said she was inspired by the realization that "I could use other artists' output as part of my own."<sup>4</sup>

This is a particularly resonant observation, I think, for a useful point for comparison it suggests with the work of Martin Kippenberger decades ago. Similarly desiring to disrupt the conventions of artistic identity, the German artist often paired incongruous objects and gestures in his sculpture and painting, recognizing that each one was freighted with a kind of authorial function. In other words, each additional object or applied pigment carried with it an immediately recognizable art-historical source, meaning, and implied vocabulary — from the supposedly protean quality of expressionist brushwork and coloration to the flat mimicry of industrial society ostensibly realized in serial

einer Art auktorialer Funktion befrachtet ist. Jeder zusätzliche Gegenstand, jedes aufgetragene Farbpigment führt sofort identifizierbare kunsthistorische Quellen, Bedeutungen und implizite Vokabulare mit sich – von der angeblich proteischen expressionistischen Pinselführung und Farbgebung bis hin zur in der seriellen Produktion scheinbar realisierten Angleichung an die Industriegesellschaft –, mit deren Hilfe die Kohärenz aller anderen gesprengt werden kann. Um das Konstrukt der Urheberschaft zu unterwandern, ging Kippenberger sogar so weit, die Werke anderer Künstler in seine Skulpturen zu integrieren, etwa ein Gemälde von Gerhard Richter in *Modell Interconti* von 1987. Zudem gab er – ein offenes Geheimnis unter seinen Kollegen – die Arbeiten anderer (zum Beispiel die seiner Assistenten) als seine eigenen aus.<sup>5</sup> Und so scheint auch Andrews gern in einem handverlesenen Kollegenkreis unterzutauchen, indem sie andere bittet, an ihrer Stelle zu arbeiten – und dadurch in Kauf nimmt, dass ihre Objekte in einer Gruppenausstellung von denen der Mitstreiter nicht zu unterscheiden sind.

Kippenberger wollte einen typischen, wiedererkennbaren „Signatur“-Stil vermeiden – jeder von einem Künstler angewandte kritische Eingriff, jedes Störmanöver war seiner Meinung nach unweigerlich dazu verdammt, sich schließlich in eine stabile, sogar überdeterminierte Basis für die weitere künstlerische Produktion zu entwickeln. Doch Andrews scheint erneut den Lauf der Zeit, die normale Chronologie der Ereignisse umzukehren. Im Gegensatz zu Kippenberger, dessen Taktik darin bestand, sowohl innerhalb einzelner Werke als auch innerhalb seines Gesamtœuvres extrem widersprüchliche Elemente nebeneinanderzustellen, hat Andrews sich dafür entschieden, schon im Voraus eine eigene Handschrift, einen „reifen“ Stil auszubilden, also vor dem langjährigen kreativen Output, der normalerweise dazu geführt hätte. (Auch dies wirkt

production — which could be used to disrupt the coherence of all the others. Indeed, to underscore such refractions of authorship, Kippenberger went so far as to incorporate other artists' work in his sculpture — Gerhard Richter in *Modell Interconti*, 1987, for example — and, in what was effectively an open secret among his peers, claim other artists' works (i.e., those of his assistants in the studio) as his own.<sup>5</sup> So it is that Andrews, by asking others to make her work — and by assuming the risk of making her work indistinguishable from that of others when it comes to a collective presentation — seems to ensconce herself among a living coterie.

And yet if an artist like Kippenberger was inspired in such endeavors partly by the desire to outpace any signature style — every critical maneuver or disruptive intervention introduced by an artist's practice, in his estimation, was bound at some point to concretize into a stable, even over-determined foundation for

wie eine Art Projektion in die Vergangenheit.) Sie fasst, in anderen Worten, auch Kippenbergers Identitätsproblematik als eine Art Theorem auf, das sie in ihrem künstlerischen Schaffen kontinuierlich weiterentwickelt. Jede ihrer Skulpturen beinhaltet hochreflektierende Materialien, von rostfreiem Stahl bis Aluminium, die Andrews' Werke meistens sofort erkennen lassen – und zwar dermaßen, dass sie diesen Hauptmaterialien ganz nach Belieben auch eine Art Rahmenfunktion geben kann. Es handelt sich also gewissermaßen um eine offen proklamierte Handschrift. In einem Gespräch über ihre bewusste Über-Determination sagte sie: „Kürzlich sah ich einen Soldaten des Amerikanischen Bürgerkriegs, eine Statue, und musste lachen, weil ich mich fragte, ob sie als ein ‚Kathryn Andrews‘ durchginge, wenn ich ein winziges Stück reflektierendes Metall in den Gewehrlauf stecken würde.“<sup>6</sup> Andrews' Material wirkt auch wie ein radikaler Gleichmacher unter den einzelnen Elementen einer Skulptur,

artistic production — here again Andrews seems nonetheless to turn the tables on history. In contrast with Kippenberger's tactic of producing starkly inconsistent juxtapositions both within and among his individual endeavors, Andrews has chosen instead in her work to manufacture a signature, "mature" style in advance of the longstanding creative output that ordinarily would have led up to it. (This, too, seems a kind of projection back into the past.) In other words, she renders Kippenberger's problem for identity anew as a kind of theorem by which she continuously extends the lines of her artistic practice. Piece after piece incorporates highly reflective surfaces, from stainless steel to aluminum, making her work for the most part instantly recognizable — even to the degree that she is able to utilize her elemental materials as a kind of framing device, wherever she pleases. Call it a signature declared outright as such. As she notes in conversation about her intentional over-determination, "Recently I saw a Civil War soldier, a statue, and laughed thinking if I put a tiny piece of reflective metal in the tip of his rifle, could this now suggest 'Kathryn Andrews'?"<sup>6</sup>

Such an assertion underscores how Andrews' material also becomes a radical equalizer among any sculpture's parts, effectively unifying variegated surfaces among objects, whether baseball bat, chair, coat hanger, or wedding ring. In this respect, her work strongly summons the conceptual underpinnings of another, more contemporary German artist, Isa Genzken. Specifically, Andrews recapitulates Genzken's handling of identity in light of one art historian's assertion that she confronts one of the prime calamities of sculpture in the present: "the universal equivalence and exchangeability of all objects and materials and the simultaneous impossibility of imbuing any transgressive definition of sculpture with priorities or criteria of selection, of choice, let alone judgment ..."<sup>7</sup>



Griffin, Tim, "Projected Futures," *Kathryn Andrews: Special Meat Occasional Drink*, Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2013, pp. 81-93



*Gift Cart*, 2011  
Rostfreier Stahl, gemietete Filmrequisiten /  
Stainless steel, rented props  
152 x 97 x 61 cm / 60 x 38 x 24 inches

Griffin, Tim, "Projected Futures," *Kathryn Andrews: Special Meat Occasional Drink*, Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2013, pp. 81-93



Vegas, 2011  
Pulverbeschichteter Stahl, Kunstharz, Farbe /  
Powder-coated steel, resin, paint  
218 x 117 x 79 cm / 86 x 46 x 31 inches

es vereinheitlicht gleichsam die bunt gemischten Texturen und Formen von so unterschiedlichen Gegenständen wie einem Baseballschläger, einem Stuhl, einem Kleiderbügel oder einem Ehering. In dieser Hinsicht verweist ihr Werk deutlich auf die konzeptionelle Ausrichtung einer zeitgenössischen deutschen Künstlerin: Isa Genzken (\*1948). Andrews greift vor allem deren Umgang mit Identität auf, und zwar vor dem Hintergrund, dass sie, wie Benjamin H. D. Buchloh über Genzken schrieb, „sich mit einem der Hauptprobleme der gegenwärtigen Objektkunst auseinandersetzt: [...] der universellen Gleichwertigkeit und Austauschbarkeit sämtlicher Objekte und Materialien und gleichzeitig der Unmöglichkeit, eine grenzüberschreitende Definition von Skulptur mit Prioritäten oder Auswahlkriterien, geschweige denn mit Beurteilungskriterien anzureichern ...“<sup>7</sup>.

Wie ihre Vorgängerin wendet sich Andrews von den Implikationen fester Unterschiede zwischen den Objek-

As does her predecessor, Andrews steps away from implications of fixed distinctions among objects, suggesting the very implausibility of such a modern conceit as an arbiter for art-making in a contemporary context. Even so, to Genzken's equivalences — and to the attending implosion of artistic identity in the elder artist's work, at least taken by its conventional underpinnings in selection and judgment — Andrews seems to add another equivalence along the axis of production. By enunciating such a signature style divorced from any longstanding, personal history of production that would have formed (or informed) it, her work's very material coherence helps undermine any traditional delineation of artistic development. Each piece offers a nearly standardized continuity, or partakes of a regimented system of variations, from one to the next.

As with Genzken, however, Andrews' apparent capitulation to prevailing cultural logic (whereby all things are equal, freely and perpetually exchanged, right down to the basic terms for artistic identity) only provides grounds for a tactical jiu-jitsu. For what is subsequently placed in relief by way of her strictures is the passage of time, and, most potently, the contingency of any work's meaning given the inevitable fluctuations of context as time passes. Here, artistic "development" is as (if not more) likely to take place in what happens around Andrews' work as it is to take place in it; and it is the relatively fleeting quality of any such development that becomes most apparent in her work. In this respect, Andrews' practice seems especially unique. Whereas most sculpture, almost by definition, takes up its physical environs as a primary basis for establishing a relationship with viewers, her work, on the other hand, almost literally places its greatest emphasis on temporality in the cultural field. The basic materials for Andrews' sculpture may well frequently

ten ab und deutet damit an, wie unplausibel ein solches Konzept der Moderne als Wegweiser für die Produktion von Kunst in einem zeitgenössischen Kontext ist. Andrews scheint jedoch Genzken's Äquivalenzen und der – zumindest am konventionellen Unterbau der Auswahl und des Urteils im Werk der älteren Künstlerin gemessen – damit einhergehenden Implosion der künstlerischen Identität noch eine weitere Äquivalenz auf der Produktionsebene hinzuzufügen. Sie hat den Signaturstil losgelöst von jeglicher langjährigen persönlichen Schaffensgeschichte, die ihn geformt hätte, und die Kohärenz des von ihr eingesetzten Materials hilft dabei, jeden Nachweis einer traditionellen künstlerischen Entwicklung zu unterbinden. Jede Arbeit präsentiert eine beinahe standardisierte Kontinuität oder schöpft aus einem reglementierten System von Variationen.

Wie auch bei Genzken mündet Andrews' scheinbare Kapitulation vor der vorherrschenden kulturellen Logik (nach der alle Dinge gleich und beliebig austauschbar sind, bis hin zu den Fundamenten künstlerischer Identität) allerdings in einem taktischen Jiu-Jitsu. Die von ihr bewusst gewählten Beschränkungen befreien den Lauf der Zeit und damit die Zufälligkeit der Bedeutung eines jeden Kunstwerks, die den historisch bedingten Fluktuationen von Kontext unterliegt. „Künstlerische“ Entwicklung kann genauso (wenn nicht noch eher) im Umfeld von Andrews' Arbeiten stattfinden wie in ihnen selbst, und gerade der relativ flüchtige Charakter einer solchen Entwicklung zeigt sich in ihrem Werk besonders deutlich. In dieser Hinsicht erscheint Andrews' Kunst einzigartig. Wo die meisten Skulpturen fast schon per Definition das physische Umfeld als Basis nutzen, um eine Beziehung zum Betrachter aufzubauen, legt ihr Werk den Schwerpunkt auf die Temporalität des kulturellen Umfelds. Die von Andrews verwendeten Grundmaterialien sind zwar rostfreier Stahl und Aluminium – Metalle, die weitgehend für

be stainless steel and aluminum — notably, one might add, materials remarkable largely for their ubiquity throughout culture — but these often only provide the scaffolding or frames for other economies and materials effectively on loan to the artist. Amid her structures ("compositions" is not quite appropriate here) of stainless steel or aluminum, Andrews will incorporate a rented clown costume, as she does in *Rainbow Successor*, 2011, where the apparel is returned at the conclusion of any given exhibition. And for *March 30*, 2010, she has balloons tied onto her highly reflective structure, allowing them to deflate over time. In a sense, it is her sculpture that allows such occasions to be visible.

It is not difficult to extend such a provisional logic to Andrews' curatorial endeavors placing other artists' work alongside her own. As much as her arrangement of objects among those of peers problematizes the notion of independent authorship, it does so only by

Griffin, Tim, "Projected Futures," *Kathryn Andrews: Special Meat Occasional Drink*, Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2013, pp. 81-93



*Bowman*, 2011  
Aluminium, Papier, Tinte / Aluminum, paper, ink  
182 x 122 x 152 cm / 72 x 48 x 60 inches



Griffin, Tim, "Projected Futures," *Kathryn Andrews: Special Meat Occasional Drink*, Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2013, pp. 81-93

ihre Allgegenwärtigkeit bekannt sind –, doch dienen diese häufig als Gerüst oder Rahmen für andere Gegenstände und Materialien, die die Künstlerin sich ausgeliehen hat. In ihre Metallstrukturen (der Begriff „Kompositionen“ wäre nicht ganz angebracht) integriert Andrews zum Beispiel ein geliehenes Clownskostüm (*Rainbow Successor*, 2011), das nach Ende der jeweiligen Ausstellung zurückgegeben werden muss. Bei *March 30* (2010) sind Ballons an der Hochglanzstruktur festgebunden, die mit der Zeit an Luft verlieren. Es sind in gewisser Weise die Skulpturen selbst, die solche Vorgänge entstehen lassen.

Diese Übergangslöge lässt sich mühelos auch auf Andrews' kuratorische Bemühungen ausweiten, Werke anderer Künstler zusammen mit ihren eigenen zu präsentieren. So sehr die Zusammenstellung ihrer eigenen Objekte mit denen von Kollegen die Idee der individuellen Urheberschaft auch infrage stellt, letztendlich wird zu diesem Zweck einfach nur ein Bild eines ganz bestimmten Augenblicks in der Zeit präsentiert. In den kommenden Jahren werden diese individuellen Künstler entweder enger zusammenwachsen oder sich aus den Augen verlieren; ihre Kunst wird sich vielleicht weiterhin teilweise mit dem Wissen des Publikums decken oder aber sich weit davon entfernen; sie wird für alle außer einigen wenigen Individuen völlig unverständlich werden, je stärker die Basis ihrer formalen und konzeptuellen Bezüge sowie ihrer potenziellen Unterscheidungskriterien vom Publikum wegdreift. (Diese Dynamik wird dort besonders deutlich, wo Andrews ihre Werke zu denen älterer Künstler in Beziehung setzt. So wird eine Andrews-Skulptur in der Rubell Family Collection in Miami beispielsweise gegenüber einem Bild von John Baldessari ausgestellt, das sich dadurch in dem Werk von Andrews spiegelt und so zu einem Teil davon wird. Ein Objekt wird durch das andere gesehen; die Dinge existieren nur in

Relation zueinander.) Viele Kritiker haben Andrews' Verwendung von Requisiten aus Hollywoodfilmen und ihre naturgemäß mittelbare Qualität kommentiert – die auktoriale Funktion stilistischer Tropen in der Kunst übernimmt in ihrer Arbeit zum Beispiel ein von Ashton Kutcher getragener Ring oder ein T-Shirt von Brad Pitt. Doch es lässt sich nicht ignorieren, dass ein solcher Schachzug darüber hinaus die Kunst auf dieselbe prekäre Zeitschiene setzt wie das Phänomen der Prominenz. Im Hinblick auf die Frage der Mittelbarkeit lohnt ein Blick auf das Werk einer anderen Künstlerin, Sherrie Levine, deren Projekte (wie zum Beispiel *Let Us Now Praise Famous Men*) denjenigen Betrachtern am verständlichsten erscheinen, die am wenigsten über das allgemeine Werk der Künstlerin und ihre Quellen wissen. Je mehr man über die Bildsprache von Levines Fotografien weiß, desto mehr löst sich ihre unmittelbare Materialität auf und desto mehr werden sie durch ihren diskursiven Kontext vermittelt.<sup>8</sup> Doch eine derartige

offering the portrait of a specific moment in time. In the years ahead, these various individual artists may grow closer or drift apart, and their practices might continue to resonate with audiences' pools of knowledge; or, alternatively, they will fall away, becoming illegible to all but a few individuals as the very basis of their formal and conceptual relationships, as well as their potential distinctions, become increasingly distant from viewers. (This dynamic is perhaps most evident in works that Andrews require to be juxtaposed with a piece by some elder artist, as when one sculpture in the Rubell Collection in Miami is intended to be displayed opposite a painting by John Baldessari, which is actually reflected in a mirror as part of Andrews' work. One creates a prism through which the other is seen; things exist only in relation.) In this regard, while numerous critics have commented on the necessarily mediated quality of materials from Hollywood productions employed by Andrews — the authorial function of stylistic tropes in art is matched in her work by, say, her use of a ring worn by Ashton Kutcher, or of a t-shirt once donned by Brad Pitt — one cannot ignore that such a move is as significant for placing art on the same precarious timeline as celebrity. Indeed, when it comes to the question of mediation here, one may productively call upon the example of yet another artist, Sherrie Levine, whose projects such as *Let Us Now Praise Famous Men* are most palpable only to those most unfamiliar with the artist's work and its sources. The more one knows about the imagery in those photographs, the further they recede from material experience, becoming irretrievably mediated by their discursive context.<sup>8</sup> But such a recession is inverted in Andrews' sculpture through the introduction of time. Her objects' mediation erodes only as the circumstances of their creation become increasingly remote from audiences — so that her objects obtain, in turn, the

Isa Genzken  
*Ohne Titel /*  
*Untitled*, 2002  
Mixed media

S. / p. 89  
Isa Genzken  
*Kinder filmen III*,  
2005  
Mixed media







paradoxical quality of artifact. To exist in our time, they point to the approach of another.

To an extent, it is this provisional quality that defines one's most basic physical encounters with Andrews' objects. Consider *Gift Cart*, 2011, which consists of a stainless steel cart carrying rented gift packages — or props, as her checklists describe them. As objects, these packages seem utterly notational, only barely inviting any misunderstanding on viewers' parts that they actually contain anything or, more specifically, that they were ever intended for use beyond the act of being viewed. They are, in so many words, merely prompts, occupying space in just a rhetorical way; and this character subsequently allows Andrews' sculptures to cast into doubt the basic stability or rootedness of any situation in which they appear. The gallery is more immediately legible as a staging place. Intriguingly, regarding such encounters Andrews has also suggested a significant role for performance in her work — but not in any sense of sculptural theatricality, as when minimalist efforts were "completed" by those viewers who would behold them. Instead, I suspect, one can usefully think of prompts in theater, whereby any actor is given the chance to recall the actions and dispositions that have been scripted. And in this way, Andrews asks for a renewed awareness of the stage on which her works are placed; her sculptures act almost as stand-ins, calling attention to how an artwork's surroundings inevitably inform that piece's significance. (Therein might reside the gift.)

To say as much is, of course, to point toward yet another, more significant relationship between Andrews' objects and their context — and, specifically, toward the contemporary standing of the latter. During an earlier era, artists introduced linguistic models to modern reflexivity, forcing a sculptural address of their architectural surroundings, and by extension, provid-

Auflösung wird bei Andrews' Skulpturen durch den Zeitfaktor umgekehrt. Die Mittelbarkeit ihrer Objekte zersetzt sich nur in dem Maße, in dem die Umstände ihrer Fertigung dem Betrachter nicht mehr gegenwärtig sind – dadurch erhalten die Objekte die paradoxe Qualität eines Artefakts. Um in unserer Zeit zu existieren, verweisen sie auf die Ankunft einer anderen Zeit.

Bis zu einem gewissen Grad ist es diese provisorische Qualität, die unsere grundlegenden physischen Begegnungen mit Andrews' Objekten definiert. Man nehme zum Beispiel *Gift Cart* (2011), bestehend aus einem Edelstahl-Rollwagen gefüllt mit gemieteten Geschenkpaketen – oder Requisiten, wie es in den Exponatlisten heißt. Als Objekte wirken diese Pakete völlig fiktiv, sie lassen den Betrachter kaum vermuten, dass in ihnen tatsächlich Gegenstände verpackt sind beziehungsweise dass sie jemals für etwas anderes vorgesehen waren, als dafür, betrachtet zu werden. Sie sind gewissermaßen nur Stichwörter, die auf rhetorische Weise Raum einnehmen, und genau diese Eigenschaft lässt zu, dass Andrews' Skulpturen die Grundstabilität oder Verwurzelung jeder Situation, in der sie auftauchen, in Zweifel ziehen. Die Galerie kann als Bühne gesehen werden. Andrews selbst hat angedeutet, dass Performance eine wichtige Rolle in ihren Arbeiten spielt – jedoch nicht im Sinne einer skulpturalen Theatralik, bei der minimalistische Kunstwerke durch den Betrachter „vollendet“ werden. Stattdessen sollte man vielleicht eher an das Soufflieren im Theater denken, bei dem Schauspieler Hilfestellung bekommen, um sich an die im Skript festgelegten Handlungen und Anordnungen zu erinnern. Andrews bittet sozusagen um eine erneuerte bewusste Wahrnehmung der Bühne, auf der ihre Werke aufgebaut sind; ihre Skulpturen sind beinahe nur Platzhalter, die demonstrieren, wie das Umfeld eines Kunstwerks unweigerlich seine Bedeutung prägt. (Darin besteht vielleicht das „Geschenk“.)

ing the terms for institutional critique. But Andrews' sculptures do not reach out to their context so much as they invite that context back into their figuration, lending a new fluidity to both. The artist's most recent works seem almost playful in this regard. One sculpture partially encases a nude after Tom Wesselman in a vertical, highly reflective metal tube — hiding only what the studied art audience's mind can already see, or, more aptly, what that mind readily imagines to be there. And at the Museum Ludwig, Andrews' reflective surfaces are likely to warp the contours of a massive aquatic scene, so that audiences' imaginings are metaphorically tied to an institutional ecology rendered wholly liquid (and a little cartoonish to boot), held in a delicate balance, bound to change. In terms of temporality, one thinks of Heraclitus' observation that one can never step into the same river twice. Indeed, if the artist's sculptures are designed to receive images projected forward by the room in which they stand, and

Griffin, Tim, "Projected Futures," *Kathryn Andrews: Special Meat Occasional Drink*, Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2013, pp. 81-93



*The Giver*, 2012  
Pulverbeschichteter Stahl, Tinte, Kunstharz, Farbe und Aluminium /  
Powder-coated steel, ink, resin, paint, and aluminum  
297 x 249 x 84 cm / 117 x 98 x 33 inches

Griffin, Tim, "Projected Futures," *Kathryn Andrews: Special Meat Occasional Drink*, Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2013, pp. 81-93



*Full Set*, 2012  
Verchromtes Aluminium, verkupfertes Aluminium mit Patina /  
Chrome-plated aluminum, copper-plated aluminum with patina  
184 x 83 x 71 cm / 73 x 33 x 28 inches

Griffin, Tim, "Projected Futures," *Kathryn Andrews: Special Meat Occasional Drink*, Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2013, pp. 81-93

Diese Aussage verweist natürlich auf eine weitere, noch signifikantere Beziehung zwischen Andrews' Objekten und deren Kontext – und vor allem auf die aktuelle Bedeutung des Letzteren. In vergangenen Jahren brachten Künstler linguistische Modelle in ihre theoretischen Überlegungen ein, was sie zu einer skulpturalen Beschäftigung mit ihrer architektonischen Umgebung führte und letztlich die Bedingungen für eine institutionelle Kritik schuf. Doch Andrews' Skulpturen drängt es weniger zu ihrem Kontext hin, als dass sie diesen Kontext wieder zu sich hereinholen wollen und damit eine gewisse Fluidität erzeugen. Die neuesten Werke der Künstlerin wirken in dieser Hinsicht fast spielerisch. Eines umschließt partiell die Kopie eines Aktes von Tom Wesselmann in einer vertikalen, hochglänzenden Metallröhre – und verdeckt nur, was das kunstgebildete Publikum vor seinem geistigen Auge sieht beziehungsweise was das Gehirn sich als vorhanden vorstellt. Und im Museum Ludwig werden Andrews' reflektierende Oberflächen die Konturen einer mächtigen Wasserszenerie verzerren, sodass die Vorstellungskraft des Publikums sich metaphorisch an eine völlig verflüssigte (und noch dazu etwas cartoonhafte) institutionelle Ökologie bindet, die, in einem delikaten Gleichgewicht gehalten, sich aber zwangsläufig verändern wird. Aus temporaler Sicht gemahnt dies an Heraklits Erkenntnis, dass man nicht zweimal in denselben Fluss steigen kann. Wenn denn diese Skulpturen Bilder empfangen sollen, die vom Raum, in dem sie sich befinden, und von den Menschen, die vor ihnen stehen, projiziert werden, so lassen sie doch auch erkennen, dass diese Beziehung genauso prekär und instabil ist wie alle anderen Objekte und Konstellationen der Künstlerin. Die Bedingungen, unter denen man das Kunstwerk betrachten kann, sind endlich, zeitbezogen und flüchtig – Projektionsmaterial, nicht nur in psychologischer Hinsicht, sondern auch der Umstän-



Martin Kippenberger  
*Ohne Titel / Untitled*, 1991  
 Öl auf Leinwand / Oil on canvas, 250 x 300 cm / 98 x 118 inches

de halber.<sup>9</sup> Und so wird einem, schaut man sich in den Galerien um, das Ausmaß bewusst, in dem die Vergangenheit als Gegensatz der bereits einsetzenden Zukunft betrachtet werden kann.

- 1 Gespräch mit der Künstlerin, 15. März 2013.
- 2 Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, Cambridge/MA: MIT Press 1993: 4.
- 3 Siehe Michael Ned Holte, „Slight of Hand“, in: *Kaleidoscope*, Issue 10, Spring 2011: 58–65, hier 59.
- 4 Zitiert nach ebd.
- 5 An dieser Stelle ist noch erwähnenswert, dass Kippenberger manchmal eine Art „Namensspiel“ mit Kunstwerken veranstaltete: Er benannte Objekte nach verschiedenen Künstlern, obwohl ihr Stil keinerlei Ähnlichkeit mit dem Stil des betreffenden Künstlers hatte. Siehe Diedrich Diedrichsen, „The Poor Man's Sports Car Descending a Staircase: Kippenberger as Sculptor“, in: Ann Goldstein, *The Problem Perspective*, Ausst.-Kat., Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 2008: 120.
- 6 Gespräch mit der Künstlerin, 15. März 2013. Es fällt auf, dass viele von Andrews' Arbeiten wie Baugerüste oder Behälter wirken – reale Einrahmungen für andere Objekte sowie für institutionalisierte Räume oder Situationen.
- 7 Benjamin H. D. Buchloh, „All Things Being Equal“, in: *Artforum*,

by the people who would stand before them, they nevertheless also suggest that relationship to be just as tenuous and flickering as any of the artist's other constellations of objects and artists. The very terms for beholding the work are finite, time-based, and fleeting — the stuff of projection not only in terms of psychology but also of circumstance.<sup>9</sup> And so one becomes cognizant of the degree to which one might, when looking at the galleries around them, be seeing the past as opposed to a future that is already arriving.

- 1 Conversation with the artist, March 15, 2013.
- 2 Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, MIT Press, Cambridge/MA, 1993: 4.
- 3 See Michael Ned Holte, „Slight of Hand,“ in: *Kaleidoscope*, Issue 10, Spring 2011: 58–65, here 59.
- 4 Ibid.
- 5 It is worth noting as well that Kippenberger would sometimes play a similar kind of “name game” with artwork, titling objects after different artists, even if the style bore no resemblance to anything that artist had made. See Diedrich Diedrichsen, “The Poor Man's Sports Car Descending a Staircase: Kippenberger as Sculptor,“ in: Ann Goldstein, *The Problem Perspective*, exhib. cat., Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 2008: 120.
- 6 Conversation with the artist, March 15, 2013. Also, it is worth observing how many of Andrews' works seem like scaffolds or containers — literal framing devices for other objects and institutional settings.
- 7 Benjamin H. D. Buchloh, “All Things Being Equal,“ in: *Artforum*, November 2005: 224. The resemblance here is all the more intriguing when Andrews playfully refers in conversation to a “painting problem”: the notion that there are certain formal issues in art that might never be resolved unless one finally makes a decision or “judgment.” Such a traditional, subjective maneuver is, she says, something she would prefer to avoid or defer in her work, effectively absenting herself wherever possible. Discussion with the artist.
- 8 This discussion of Levine's work comes directly from analyses put forward by Johanna Burton in her exhibition, co-curated with Elisabeth Sussman and Carrie Springer, *Sherrie Levine: Mayhem*, which took place at the Whitney Museum in 2011.
- 9 In conversation, Andrews makes an interesting turn on the use of linguistics by earlier artists. If linguistic models and structuralism more generally afforded artists to introduce skips and jumps to otherwise stable grammars, Andrews is more interested in how language can introduce among viewers a false sense of stability.

Griffin, Tim, "Projected Futures," *Kathryn Andrews: Special Meat Occasional Drink*, Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2013, pp. 81-93

November 2005: 224. Die Parallelen sind umso auffälliger, wenn Andrews während unserer Unterhaltung spielerisch von einem „Malproblem“ spricht: Dahinter steckt die Idee, dass gewisse formale Aspekte der Kunst wohl nie gelöst werden, bis man schließlich eine Entscheidung trifft oder ein Urteil fällt. Ein solch traditionelles, subjektives Vorgehen ist aber, so Andrews, etwas, das sie in ihrer Arbeit lieber vermeiden oder hinausschieben würde, weshalb sie sich so weit wie möglich zurückzieht.

- 8 Diese Charakterisierung von Levines Werk stammt unmittelbar aus Analysen, die Johanna Burton in ihrer zusammen mit Elisabeth Sussman und Carrie Springer kuratierten Ausstellung *Sherrie Levine: Mayhem* 2011/12 im New Yorker Whitney Museum präsentiert hat.
- 9 Im Gespräch wendet sich Andrews auf interessante Weise davon ab, wie Linguistik von früheren Künstlern eingesetzt wurde. Linguistische Modelle und Strukturalismus haben es Künstlern generell ermöglicht, Sprünge und Lücken in grundsätzlich stabile Grammatiken einzuführen. Andrews hingegen ist eher daran interessiert, wie Sprache im Betrachter das Gefühl einer falschen Stabilität erzeugt. Signifikate verrutschen in ihrem Universum ständig. Zwei Menschen sehen, wie sie sagt, niemals dasselbe Objekt, da der Kontext rund um das Objekt sich ständig verändert. Sprache bietet eine Art Tarnmantel, der die Gegenwart mit Vorstellungen aus der Vergangenheit umhüllt.

Signifiers are always slipping in her universe. As she puts it, no two people ever see the same work, since the context around that work is always changing. Language affords a kind of camouflage, cloaking the present in presumptions rooted more in the past.