

All Together Now

The collective spirit comes in many forms. One of the most paradoxical of them is the one organized by a single ego. But as modern technology infernally breeds and multiplies our avatars, the singular ego increasingly transforms into a »collective self«. A recent spate of solo exhibitions produced via group effort proposes a model for the identity we have perhaps already adopted: polycephalous and incoherent, held together by love, hate, and press releases.

By Joanna Fiduccia

36



Und jetzt alle zusammen

Der kollektive Geist nimmt die verschiedensten Formen an. Kaum eine ist paradoxer als jene, die von einem einzigen Ich hervorgebracht wird. Doch wenn die moderne Technologie mit Hölleneifer Avatare von uns züchtet, wird das Selbst

immer mehr zu einem »kollektiven Selbst«. Die jüngste Welle von Einzelausstellungen, die als Gruppenprojekt zustande kommen, könnte als Modell für eine Identität dienen, die wir womöglich schon längst übernommen haben: vielköpfig und inkohärent, zusammengehalten von Liebe, Hass und Pressetexten.

Von *Joanna Fiduccia*

37



PAULINA OŁOWSKA

Sesum Fo L'lab, 2010

CCA Wattis Institute for Contemporary Arts, San Francisco
Courtesy of the artist and Metro Pictures, New York

The mind is a room, wrote the nineteenth-century man of letters Jules Bois, a *chambre mentale* occupied by not only decent neighbors, but strange visitors. Spectral guests of the selfhood salon, »they move through the interior theater of the mind«, he mused, »like phantoms in haunted houses.«¹ The image suits the fin-de-siècle world, in which everything seemed to converge in the bourgeois drawing room – political factions, artistic coteries, and divided consciousness.

That same mind today has access to a confederacy of real and virtual forums that make Bois' metaphor look quaint. Every guest of the mind can have her own quarters in the ghostly city of avatars that has grown up around us, in us – perhaps *as* us. If the distinction between the authentic and the constructed self has been under pressure for decades, it seems to have finally crumbled under the weight of so many avatars. Lately, selfhood can hardly be parsed from the expressive outlets that don't so much convey identity as produce it, fashioning the self out of an accumulation of »likes« that operate themselves like little, disembodied (assertions of) selves. What, after all, propagates the polycephalus self more than the equally polycephalus presence and use of technology? – technology, moreover, whose primary purpose is simply to promulgate the self. Our technology has thus birthed an infernal machine of self-producing avatars. Consistency or coherence among so many of them, naturally, is a forlorn cause.

Given these conditions, it's arguably no coincidence that traditional notions of collectivity are beginning to falter. Contemporary art seems to be at the vanguard of this destabilization. Although artists continue to collaborate, forming corporate frameworks that tip their hat to avant-garde *sociétés anonymes* or inventing art-world protagonists to harbor groups of artists and curators, these collectives are unstable, anti-utopian structures. Reena Spaulings, Bernadette Corporation and Claire Fontaine, to name a few, treat their protagonists ambivalently if not sadistically, exploiting rather than celebrating their avatars.

Alongside these collaborations, and often sharing their antagonism, is a related phenomenon: the solo show made with beves of collaborators. It might be tempting to view these group-cum-solo shows as supremely cynical demonstrations of the appropriated labor that keeps the art market chugging along. But there are earlier models for these projects, from Marcel Broodthaers's *Musée d'Art moderne, Département des Aigles* to Mel Bochner's *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant To Be Viewed As Art*, to most of the late Michael Asher's work, where artists incorporated the contributions of others while

1) Jules Bois, »Les Guérisons par la pensée«, *La Revue* 35 (1900), quoted in Debora Silverman, *Art Nouveau in Fin-de-Siècle France: Politics, Psychology, and Style* (Berkeley: University of California Press, 1989).

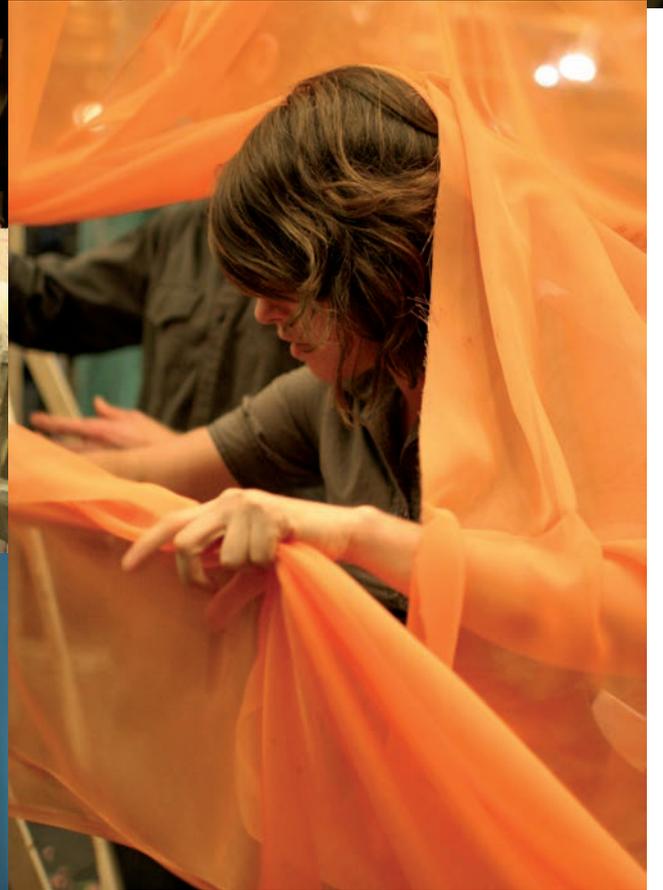
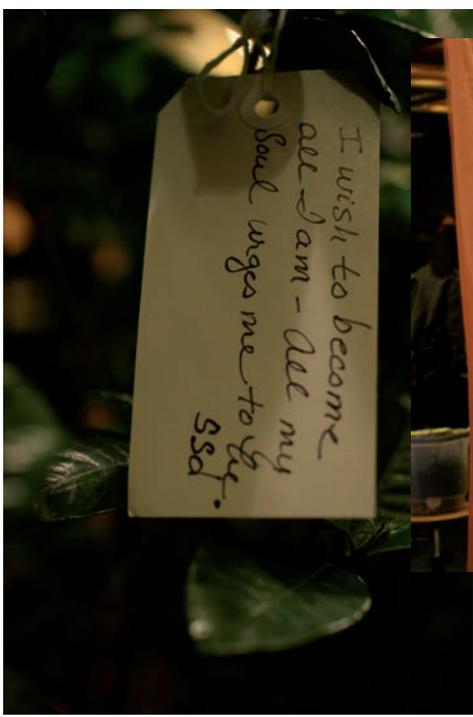
Der Geist ist ein Raum, schrieb der Schriftsteller Jules Bois am Ende des 19. Jahrhunderts, eine *chambre mentale*, in der es nicht nur ehrbare Nachbarn, sondern auch seltsame Besucher gibt. Als gespenstische Gäste des Selbst »bewegen sie sich im inneren Theater des Gehirns«, sinniert er, »wie Gespenster in einem verwunschenen Haus.«¹ Das Bild passt zur Fin-de-Siècle-Welt, in der alles im bürgerlichen Salon zusammenlief, politische Gruppen, Künstlerliquen und gespaltene Bewusstseinslagen.

Der gleiche Geist hat heute Einzug gehalten in reale und virtuelle Foren, die Bois' Metapher veraltet erscheinen lassen. Jeder Gast des Selbst kann sein eigenes Viertel in der gespenstischen Stadt der Avatare beziehen, die rund um uns, in uns – und vielleicht aus uns selbst entstanden ist. Stand die Unterscheidung zwischen dem authentischen und dem konstruierten Ich jahrzehntelang unter Druck, scheint sie nun unter dem Gewicht der Avatare zusammengebrochen zu sein. Das Selbst kann nicht mehr von seinen Ausgeburten unterschieden werden, die Identität nicht so sehr darstellen als sie produzieren. Es wird aus einer Ansammlung von »Likes« gebildet, die eigenständig wie kleine körperlose »Selbste« agieren. Denn was dehnt das vielgestaltige Selbst weiter aus als die ebenso vielgestaltige Verwendung von Technologie, deren primärer Zweck zudem die Verbreitung des Selbst ist? Unsere Technologie hat so eine höllische Maschine sich selbst reproduzierender Avatare geschaffen.

Angesichts dieser Verhältnisse ist es wohl kein Zufall, dass traditionelle Begriffe von Kollektivität ins Wanken geraten. Die zeitgenössische Kunst ist offenbar an der Vorfront dieses Umbruchs. Obwohl Künstler weiterhin zusammenarbeiten und firmenähnliche Strukturen schaffen, deren Vorläufer die avantgardistischen *sociétés anonymes* sind, oder Gruppen von Künstlern und Kuratoren unter fiktionalen Protagonisten arbeiten, sind diese Kollektive instabil und antiutopisch. Reena Spaulings, Bernadette Corporation und Claire Fontaine, um nur ein paar zu nennen, behandeln diese Protagonisten ambivalent, um nicht zu sagen: sadistisch, sie beuten ihre Avatare eher aus, als sie zu feiern.

Neben diesen Formen der Zusammenarbeit gibt es ein verwandtes Phänomen mit den gleichen Widersprüchen: die Einzelausstellung mit einer Schar von Kollaborateuren. Es mag naheliegen, diese Einzel-Gruppen-Ausstellungen als besonders zynische Beispiele angeeigneter Arbeitsleistung zu sehen, die den Kunstmarkt in Gang hält. Doch es gibt frühere Formen solcher Projekte – von Marcel Broodthaers' »Musée d'Art Moderne, Département des Aigles« bis zu Mel Bochners »Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant To Be Viewed as Art« und den meisten Arbeiten des kürzlich verstorbenen Michael Asher –, wo zwar Beiträge von Künstlerkollegen integriert, aber doch die eigene Autor-

1) Jules Bois, »Les Guérisons par la pensée«, in »La Revue«, 35 (1900), zitiert in Debora L. Silverman, »Art Nouveau in Fin-de-Siècle France«, Oxford 1989.



EI ARAKAWA & AMY SILLMAN
BYOF (Bring Your Own Flowers), 2007
Japan Foundation for /für Performa 07
Photo: Paula Court
Courtesy of Performa



MATEO TANNATT

(with contributions by /mit Beiträgen von Darren Bader, Tina Braegger, Jingjing Dan, Barry Macgregor Johnston, Pauline, Nancy Soto, Federico Spadoni, Jesse Willenbring)

Studio Complex/Bearsley Farm/Heaven's Gate, 2012

Installation view /Installationsansicht »First Among Equals« Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania

Courtesy of the artist and Marc Foxx Gallery

Photo: Constance Mensh



NICOLÁS GUAGNINI

The Panel Discussion, The Tennis Match, and A Bodegón, 2011

Installation view /Installationsansicht Andrew Roth, New York



»Ich bitte sie, ihre Arbeiten für meine Arbeit benutzen zu können, und im Austausch gebe ich ihnen den Löwenanteil der Sichtbarkeit« (Gaylen Gerber)

asserting their own authorship. Their presence, before and beyond the congenial 90s participatory trends, suggests that there might be more to these contemporary (non-)collective exhibitions than just an illustration of a state of affairs. Viewed speculatively, they are propositions for an identity, shaped not by the dispersal or consolidation of authorship, but by messier dynamics: absorption, antagonism, and in short, the whole gambit of emotions we direct as willingly at others as at ourselves.

In 2007, Japanese-born, New York-based artist Ei Arakawa presented *Bring Your Own Flowers* at the Japan Society as part of that year's *Performa*, conscripting a number of other artists, many of them old classmates and peers, as stagehands and performers. Bouquets collected from the audience supplied props for this eccentric Ikebana, accompanied by the construction and summary destruction of scaffolds, a reading of a published interview, a live auction, and so on. The event was co-credited to Amy Sillman, one of Arakawa's former teachers, whose paintings were paraded like feast-day saints – or like biers – into the space. The evening thus assumed the form of both a funeral and a tribute to the patron saint that Sillman undoubtedly represents for many young artists. The anxiety of influence, that powerful and timeless destabilizer of artistic identity, was lived out in the ritual's ambivalence.

Polish artist Paulina Olowka met a similar anxiety in similarly festive terms in a 2010 exhibition at the CCA Wattis, *Sesum for L'lab*. During a fall residency at the CCA, Olowka guided students in the creation of »extroverted self-portraits« based on their muses, culminating in a costume ball for which Olowka recruited five other artists, curators and writers. The exhibition's title – *Ball of Muses* seen in the reflecting pool – suggests that the particular narcissism achieved through her project is not the personal attachment to a muse that affirms the ego, but its inverse. The muse here is a displaced image, abstracted and transformed by the students, so that identification with it functions like a conduit to understanding the self as something other. The gibberish title weds the presumptive search for artistic identity to an inarticulate, unbounded carnival of selves.

The inarticulate occurs where least expected in the otherwise hyper-rationalized work of Argentinian, New York-based artist Nicolás Guagnini. His 2011 exhibition *The Panel Discussion, The Tennis Match, and A Bodegón* at

»What I am asking for is the use of their work for making my work, and in exchange, I give them the lion's share of visibility«
(Gaylen Gerber)

schaft geltend gemacht wurde. Ihre Existenz, vor den und über die wesensverwandten Partizipationstrends der 90er-Jahre hinaus, legt nahe, dass mehr an diesen gegenwärtigen (Nicht-)Gruppen-Ausstellungen dran sein könnte, als nur eine Illustration des Status quo zu sein. Spekulativ gesagt, sind sie Modelle einer Identität, die nicht durch Streuung oder Festigung von Autorschaft gebildet wird, sondern durch eine chaotischere Dynamik: Vereinnahmung, Gegnerschaft und, kurz gesagt, alle emotionalen Schachzüge, die wir gerne auf andere wie auf uns selbst anwenden.

Im Jahr 2007 präsentierte der in New York lebende Künstler Ei Arakawa »Bring Your Own Flowers« in der Japan Society als Teil der »Performa«, für die er andere Künstler als Aufbauhelfer und Performer engagierte, viele von ihnen alte Klassenkameraden und Freunde. Blumensträuße, die im Publikum eingesammelt wurden, lieferten die Requisiten für dieses exzentrische Ikebana, das von der Errichtung und der Zerstörung eines Holzgerüsts, der Lesung eines Interviews, einer Live-Auktion und anderen Aktionen begleitet wurde. Amy Sillman, eine frühere Lehrerin von Arakawa, ist Co-Autorin des Events. Ihre Malereien wurden wie Heiligenbilder – oder Bahren – in den Raum getragen. Der Abend nahm also sowohl die Form einer Beerdigung als auch einer Ehrerweisung für die Schutzheilige an, die Sillman zweifellos für viele junge Künstler ist. Die Einflussangst, diese mächtige und ewige Gefahr für die künstlerischen Identität, wurde hier in der Doppeldeutigkeit des Rituals ausagiert.

Die polnische Künstlerin Paulina Olowka stellte sich 2010 bei einer Ausstellung im CCA Wattis, »Sesum fo L'lab«, in ähnlich feierlicher Form einer ähnlichen Angst. Während einer Residency am CCA arbeitete Olowka mit Studenten daran, von ihren Musen ausgehend »extrovertierte Selbstporträts« zu machen. Das endete in einem Kostümfest, für das Olowka fünf weitere Künstler, Kuratoren und Autoren einlud. Schon der Titel der Ausstellung – »Ball of Muses« umgekehrt gelesen – legt nahe, dass der spezifische Narzissmus, der sich in diesem Projekt zeigte, nicht die persönliche Verbundenheit mit einer das Ego bestätigenden Muse ist, sondern das Gegenteil. Die Muse ist hier ein disloziertes Bild, das von den Studenten abstrahiert und verwandelt wurde, sodass die Identifikation mit ihr als ein Weg dahin erscheint, das Selbst als anderes zu verstehen. Der verdrehte Titel verbindet die scheinbare Suche nach künstlerischer Identität mit einem unartikulierten, entfesselten Karneval des Selbst.

Das Unartikulierte taucht in der ansonsten hyperrationalisierten Arbeit des in New York lebenden Künstlers Nicolás Guagnini dann auf, wenn man es am wenigsten erwartet. Seine Ausstellung »The Panel Discussion, the Tennis Match, and A Bodegón« im Jahr 2011 bei Andrew Roth ist rund um einen langen Tisch aufgebaut, auf dem zwei Gruppen von Holzfiguren stehen: an einem Ende drei Personen aus der Kunstwelt (der Galerist Roth, der Kunsthistoriker Benjamin Buchloh und die Künstlerin Jut-

Andrew Roth, was built around a long table decked with two sets of wooden figurines: on one end, a trio of art world personalities (Roth, art historian Benjamin D. Buchloh, and artist Jutta Koether) beside a meticulous mini-reconstruction of the 1937 catalogue for the Nazi exhibition of degenerate art, and on the other, a troupe of Nazi military officers. One points an accusing finger at a commissioned painting by Greg Parma Smith, which depicts book covers by authors from the Latin American canon. Guagnini's exhibition implicated collaborators from Parma Smith to the whittlers, to an unnamed undergraduate student who produced the fifth and final part of the exhibition: a motion-activated sound work of startling shrieks recorded from a tennis match during the 2009 French Open. As David Joselit noted in his commentary on the show, these atavistic screams destabilized the positions on the table by exceeding their discursive structures, gesturing toward something not just pre-linguistic, but pre-social: the subject in *extremis*.² Joselit thus credits the critical success of the exhibition to its most invisible element, created by its most invisible contributor, the unnamed student. Who could, of course, just be Guagnini's avatar, exploited in name if not reality to disown (or de-author) part of the exhibition Guagnini will nonetheless eventually claim as a whole. The very figure of de-authorship therefore gets to play the role of the shrieking antagonist at the heart of this super-authored show.

A subtler, steadier antagonism runs through the work of Chicago artist Gaylen Gerber, whose work frequently consists of grey canvases or paper, offered as backdrops or direct supports for the work of other artists. The artist explains, »I think of it as an exchange of use for visibility. What I am asking for is the use of their work for making my work, and in exchange, I give them the lion's share of visibility.« Although ostensibly generous, this is something of a devil's bargain. Invited by Michael Ned Holte to a group show in 2010 titled *Support Group*, Gerber painted the walls grey and replaced the overhead lights with anemic neons. Los Angeles artist Matteo Tannatt's contribution to the exhibition was an outgrowth of his apartment-gallery project *Pauline*, a chipboard structure festooned with solo and collaborative work from a number of other artists. In 2012, Tannatt and the third *Support Group* artist, Kathryn Andrews, participated in *First Among Equals* at the ICA in Philadelphia, an exhibition that meditated on the ambivalence of contemporary collaboration. Andrews hired living sculptures to take turns posing impolitely close to the work of other artists. She titled these unbidden complements *Serial Killers*, consecutively torpedoing the presence of other artworks.

2) David Joselit, »The Scream«, *Artforum*, Vol. 50 no. 1 (September 2011).

Ob mörderisch, passiv-aggressiv, ängstlich oder ehrfürchtig, der Katalog der Verhaltensweisen kehrt hier unerbittlich zu den Hauptakteuren der Ausstellung zurück

ta Koether) neben einer akribischen Mini-Rekonstruktion des Kataloges von 1937 für die Nazi-Ausstellung zur »entarteten« Kunst und am anderen Ende ein Trupp von Nazi-Offizieren. Einer deutet mit anklagendem Finger auf eine Auftragsmalerei von Greg Parma Smith, die Buchumschläge von bekannten lateinamerikanischen Schriftstellern zeigt. Guagnini hat für diese Ausstellung mehrere Mitarbeiter herangezogen, von Parma Smith über die Holzschnitzer bis zu einem ungenannten Studenten, der den fünften und letzten Teil der Ausstellung hergestellt hat: Eine bewegungsgesteuerte Soundarbeit lässt überraschend Schreie hören, die während eines Tennismatches 2009 bei den French Open aufgenommen wurden. Wie David Joselit zu dieser Ausstellung schrieb, brachten diese atavistischen Schreie die Positionen auf dem Tisch aus dem Gleichgewicht, da sie weit über deren diskursive Strukturen hinausgingen und auf etwas verwiesen, das nicht nur vorsprachlich, sondern vorgesellschaftlich ist: das Subjekt in *extremis*.² Joselit schreibt den Erfolg der Ausstellung ihrem unsichtbarsten Element zu, das vom unsichtbarsten Kollaborateur geschaffen wurde, dem ungenannten Studenten. Der natürlich auch Guagninis Avatar sein könnte, ausgebeutet am Papier, wenn nicht sogar in der Realität, um einen Teil der Ausstellung zu »enteignen« und zu anonymisieren, die aber von Guagnini am Ende trotzdem als Ganzes beansprucht wird. Die Figur des Nicht-Autors spielt also die Rolle des schreienden Gegners im Herzen dieser Ausstellung eines Über-Autors.

Ein feinerer, gleichmäßigerer Antagonismus zieht sich durch das Werk des in Chicago lebenden Künstlers Gaylen Gerber, dessen graue Leinwände oder Papierbahnen oft Hintergrund oder direkte Träger für die Arbeit anderer Künstler sind. Der Künstler erklärt: »Für mich ist es ein Austausch von Nutzen gegen Sichtbarkeit. Ich bitte sie, ihre Arbeiten für meine Arbeit benutzen zu können, und im Austausch gebe ich ihnen den Löwenanteil der Sichtbarkeit.« Scheinbar großzügig, handelt es sich aber eher um einen Teufelspakt. Eingeladen vom Kurator Michael Ned Holte zu einer Gruppenausstellung mit dem Titel »Support Group«, strich Gerber die Wände – natürlich in Grau – und ersetzte die Deckenbeleuchtung durch anämische Neonröhren. Der Beitrag des Künstlers Mateo Tannatt aus Los Angeles war ein Nebenprodukt seines Apartment-Galerie-Projekts »Pauline«, eine Spanplattenstruktur, die mit Einzel- und Gemeinschaftsarbeiten von anderen Künstlern behängt war. 2012 nahmen Tannatt und die dritte Künstlerin von »Support Group«, Kathryn Andrews, an »First Among Equals« im Institute of Contemporary Art in Philadelphia teil. Die Ausstellung

2) David Joselit, »The Scream«, in »Artforum«, Bd. 50, 1 (2011).

KATHRYN ANDREWS

Serial Killer, 2012

Installation view / Installationsansicht »First Among Equals«, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania

Courtesy of David Kordansky Gallery, Los Angeles

Photo: Ryan Collard



Murderous, passive-aggressive, anxious or reverent, the catalogue of attitudes in these exhibitions inexorably returns to their headlines

Murderous, passive-aggressive, anxious or reverent, the catalogue of attitudes in these exhibitions inexorably returns to their headlines. These attitudes become ways of interacting not only with one's own project, but potentially, with oneself. They answer less to social drives than to narcissistic impulses – narcissism for the collective self, which looks an awful lot like collaboration. It is as though, by externalizing an inner collectivity, a functioning model for the dispersed self might at last be found: keep all your interior neighbors and strangers where you can see them, to love, hate, abuse and valorize. —

war eine Auseinandersetzung mit der Ambivalenz von Zusammenarbeit in der gegenwärtigen Kunst. Andrews engagierte lebende Skulpturen, die unhöflich nah an den Arbeiten anderer Künstler posierten. Sie nannte diese ungebetenen Gäste »Serial Killers«, da sie die Arbeiten der anderen nacheinander torpedierten.

Ob mörderisch, passiv-aggressiv, ängstlich oder ehrfürchtig, der Katalog der Verhaltensweisen kehrt hier unerbitlich zu den Hauptakteuren der Ausstellungen zurück. Diese Verhaltensweisen werden zu Interaktionsformen, nicht nur mit dem eigenen Projekt, sondern auch mit einem selbst. Sie gehorchen weniger sozialen Trieben als narzisstischen Impulsen: Narzissismus für das kollektive Selbst, was Kollaboration ziemlich ähnlich sieht. Als ob durch die Veräußerlichung einer inneren Kollektivität schließlich ein funktionierendes Modell für das zersplitterte Selbst gefunden werden könnte: Behaltet eure inneren Nachbarn und Fremden im Blick, um sie zu lieben, zu hasen, zu missbrauchen und zu verehren. —

Aus dem Amerikanischen von Ronald Voullié

JOANNA FIDUCCIA is a critic. Her writing has appeared in publications including *Artforum*, *East of Borneo*, *ArtReview* and *Kaleidoscope*. She lives in Los Angeles / ist Kritikerin und publiziert u. a. in *Artforum*, *East of Borneo*, *ArtReview* und *Kaleidoscope*. Sie lebt in Los Angeles.