

---

**GERMAINE KOH**  
**WORKS.**

---



Sketch for by the way (2000)

---

**CONTENTS**

---

**INHALT**

---

Patrice Loubier — Attractions de l'ordinaire	6
Patrice Loubier — Die Anziehungskraft des Gewöhnlichen	16
Ken Babstock — On Utility	28
Gerrit Gohlke — Vorgetäuschte Beiläufigkeit	32
Gerrit Gohlke — Feigned Casualness	39
Germaine Koh — Illustrations/ Bilder	45
Germaine Koh — Selected works /Ausgewählte Werke	99
Exhibition History and Bibliography	109
Austellungen und Bibliographie	

---

## ATTRACTIONS DE L'ORDINAIRE SUR L'ŒUVRE DE GERMAINE KOH

---

PATRICIE LOUBIER

---

Des jetons de cuivre estampés des mots *I WILL*, que tout un chacun peut utiliser pour garantir ses engagements (*Pledge*); de petits moulanges en bronze de cailloux et de brindilles, sculptures faites pour être tenues en main, que le spectateur est invité à garder avec soi durant quelques semaines ou mois (*Tokens*); des cartes postales reproduisant des photos trouvées par l'artiste dans la rue (*Sightings*); un drapeau blanc flottant au sommet d'un mât (*Surrender*); des fragments du journal de l'artiste paraissant anonymement dans les annonces classées d'un quotidien (*Journal*); un poteau planté au milieu d'un sentier pour amener les promeneurs à choisir de quel côté ils franchiront l'obstacle (*Poll*); la vidéo d'une serviette de table qui virevolte au vent (*Trek*); un tourniquet métallique actionné par la force du vent que mesure un anémomètre placé à l'extérieur du lieu d'exposition (*Fair-weather forces : wind speed*); une petite cabane de carton dans laquelle l'artiste attend les visiteurs de son exposition pour converser (*Open/Ouvert*) : à parcourir ainsi l'œuvre de Germaine Koh, amorcée depuis une quinzaine d'années maintenant, ce qui s'impose, c'est son apparente retenue, son dépouillement, la modestie de ses matériaux – comme une volonté d'éviter toute ostentation.

Des objets banals et anodins, trouvés ou récupérés, des interventions qui s'insèrent dans les circonstances les plus quotidiennes, des règles du jeu élémentaires : rien à vrai dire de spectaculaire ou d'expressément esthétique dans ce travail, sinon la beauté d'occasion du prosaïque ou de l'ordinaire. Parfois, d'ailleurs, l'art de Koh offre étonnamment peu à voir, en appelant surtout à *faire* : le spectateur est alors invité à prolonger ou accomplir l'œuvre par des gestes qui, en participant de l'intimité du tactile ou de l'échange interpersonnel, en minimisent la visibilité (garder un *Token* dans ses poches pour l'y retrouver et le palper de temps à autre, ou donner en gage un jeton *I WILL* à autrui, par exemple)[1].

L'effacement de l'artiste comme auteure contribue aussi à cette modestie: non contente de puiser à la réalité collective et anonyme de l'objet courant ou à l'objectivité des phénomènes naturels, Koh propose souvent ses œuvres comme des usages ou des situations à expérimenter, en les confiant dès lors à l'initiative de tiers. Le caractère impersonnel de l'œuvre est ainsi réitéré par le détachement et la neutralité assumée de l'artiste à l'endroit du destin qu'elle connaîtra. Davantage : par le caractère posé des processus qu'elle déclenche ou donne à voir, par les rythmes lents qu'elle prend elle-même pour se déployer (ainsi de *Knitwork*, vêtements récupérés qu'elle défait pour en reticoter le fil dans un objet de longueur croissante, et dont l'exécution, amorcée en 1992, doit se poursuivre tout au long de la vie de l'artiste), l'œuvre de Koh se signale par une étonnante absence de drame ou d'accent pathétique, qui contraste avec l'actualité d'un monde s'approchant du désastre[2].

Dans cette équanimité, cependant, il ne faut voir nul aveuglement au sort du monde, mais plutôt l'exercice d'une mise entre guillemets qui cite le réel ou s'immisce en lui pour mieux le thématiser, le distanciant

comme pour nous amener à en ressaisir l'acuité, mais cela toujours au ras de l'expérience vécue, dans sa banalité et sa ténuité mêmes. Pour qualifier son art, l'artiste parle d'ailleurs d'un «modest mode of address», d'une «quietness», d'un «everyday activism – an open attentiveness to the world and to how meaning, identity and community are and can be formed around us on a daily basis»[3]. On pourrait soutenir que les œuvres de Koh transcendent l'humilité de leurs matériaux électifs par la disposition presque contemplative à laquelle elles appellent, en nous incitant à éprouver le grain même de l'ordinaire du monde. Pour révéler et faire jouer ce réel, y provoquer des turbulences ou en montrer le simple cours, Koh recourt à des procédures récurrentes: embusquer, déléguer, disséminer, traduire, accumuler.

### Embusquer

L'une de ces opérations consiste à introduire quelque signe ou objet dans un contexte où sa présence inusitée donnera lieu, pour l'observateur impromptu, à un écart troublant la continuité familière de l'expérience. Il peut s'agir d'un objet simplement mis en place, tel le drapeau blanc de *Surrender* (1999). L'objet peut aussi être légèrement modifié; c'est le cas de ces affiches commerciales *Sorry we're closed* ou *Help wanted* (toutes les deux de 2002), que Koh accroche par exemple à des fenêtres en en masquant certains mots, pour réactiver par le *Help* ou le *Sorry* qui en résultent le noyau émotif de formules autrement affadies par leur usage formel et stéréotypé; ou de ces fauteuils de salon, évoquant ceux dans lesquels on regarde la télévision, qu'elle recouvre de vynil pour les placer clandestinement dans des parcs, télescopant espaces public et domestique (*Observatory*, 1995-97). Mais l'objet intrus peut aussi être créé par l'artiste, à l'instar de

cet ensemble de 64 cartes d'affaires portant les hexagrammes du *IChing* qu'elle déposera dans divers lieux publics tels cabines téléphoniques ou tables de restaurants, en les destinant, sans plus d'explications, aux observateurs de passage (*Exchange*, 1996). Ce peut être, enfin, la personne même de l'artiste qui, dans *Watch* (2000), prend place, une semaine durant, dans une vitrine par ailleurs vide pour observer le spectacle de la rue pendant les heures de bureau. Assise ou debout, Koh ne fait donc rien d'autre qu'être présente, en étant le plus attentive possible au passage des gens, sans toutefois s'adresser à eux ni répondre à leurs sollicitations éventuelles. Pareille œuvre, qui voit l'artiste conjuguer de façon paradoxale la passivité de l'objet exposé en vitrine et l'activité du regard scrutateur, présente les traits récurrents de l'art de Koh : statisme, adoption d'une attitude aussi neutre que possible, économie de moyens, action réduite au minimum.

Toutes ces propositions sont indissociables de la pragmatique de leur insertion : elles sont moins exposées comme art qu'infiltrées anonymement dans des contextes qu'elles altèrent de façon subreptice. Elles se destinent d'abord, dans une visée toute pratique, au spectateur non prévenu, à l'observateur incident, dont il s'agit d'éveiller l'attention. Si pareilles décontextualisations constituent un procédé récurrent de l'art du 20<sup>e</sup> siècle, leur spécificité contemporaine dans l'œuvre de Koh tient à leur discrétion relative; jamais signalées comme art au lieu même de leur manifestation, elles relèvent du paradigme de la furtivité[4]. Les écarts que provoque ce travail, en s'introduisant dans tel ou tel contexte extra-muros – la rue, une façade d'immeuble, un journal –, demeurent donc eux-mêmes éminemment retenus; ainsi l'apparition d'une voix toute personnelle dans les annonces classées peut étonner, mais les fragments de *Journal* (1995–) paraissent se

dissimuler et *s'embusquer* dans la page de quotidien autant qu'ils ne la perturbent.

Tout se passe en fait comme si Koh aménageait de menues sources de frictions, qui effleurent davantage qu'elles ne bousculent, et que l'on pourrait décrire comme des embuscades timides[5]. Le cas du drapeau blanc de *Surrender* est exemplaire à cet égard: dans le temps même où il marque un *repli*, performant la reddition qu'il signifie en survenant tel un vide visuel dans le tumulte urbain, il *tranche* dans ce décor en tant que détail aberrant dès lors qu'il provoque la perplexité du témoin qui s'interroge sur sa présence: énoncé privé de contexte qui permettrait d'en comprendre le sens, *Surrender* apparaît dans le ville comme un verbe proféré à l'infinitif, sans sujet ni objet. Énonciation de l'œuvre et sens de l'objet en quoi elle consiste se contredisent mutuellement, en une espèce de dissonance cognitive[6].

La subtilité de ces interventions, le fait aussi que leurs résultantes contextuelles échappent au cadre de la vision d'art, explique l'importance cruciale des textes de l'artiste pour leur médiation[7]. L'expérience que nous avons des œuvres de Koh, même en situation d'exposition, passe d'ailleurs très fréquemment par le discours écrit. Sous forme de descriptifs ou d'énoncés d'intention, celui-ci communique la règle du jeu ou le protocole mis en branle par l'œuvre, et permet de se représenter la perturbation qu'elle sera apte à engendrer dans un réel élargi.

#### **Déléguer, disséminer, traduire, accumuler**

On l'a constaté par ces quelques exemples, l'intérêt des œuvres de Koh réside souvent moins dans leur dimension plastique *per se* que dans la forme de la situation qu'elles proposent ou catalysent.

De fait, plusieurs projets appellent explicitement au concours de tiers

pour s'accomplir. *For you* (1999) est un site web destiné à recevoir et distribuer des proverbes pour biscuits chinois (*fortune cookies*); chaque internaute doit en rédiger un de son crû à l'intention d'un visiteur ultérieur pour en recevoir un. Les jetons portant les mots *I WILL* (*Pledge*, 2002), ou *BON* et *BIEN* (*Change*, 1999), fonctionnent comme autant de monnaies parallèles destinées au champ des relations humaines, dont leurs usagers doivent fixer la valeur en l'appliquant à telle ou telle circonstance. *Teams* (1997) consiste en des centaines de macarons monochromes, disponibles en deux couleurs à partir de grands sacs de plastique au sol d'une pièce; chaque visiteur peut en arborer un et l'emporter avec soi, de façon à ce que des «équipes» se composent au fil de leurs choix respectifs. L'œuvre tend ainsi, au-delà de son intégrité matérielle et de son unité de lieu momentanée, à une dispersion par laquelle elle se réorganisera de façon aléatoire comme collectivités fortuites.

On notera ici comment les visiteurs de l'exposition prolongent l'œuvre en se faisant les agents de sa dissémination. Cet éparpillement entropique est une autre figure récurrente dans le travail de Koh; des projets comme *Change* ou *Exchange*, on l'a vu, appellent expressément à leur mise en circulation. Au-delà et à partir des objets matériels en quoi elle consiste, l'œuvre s'élabore alors comme constellation mouvante de trajectoires dans la réalité intersubjective des échanges et des associations.

*Teams*, on l'a vu, engage aussi une opération de transposition, dès lors que l'installation donne lieu à la création d'équipes fortuites. Traduire, telle est une autre des opérations récurrentes dans l'art de Koh. Dans *Prayers* (1999), par exemple, c'est le travail au quotidien d'une galerie qui fournit la matière de l'œuvre : chaque touche pressée sur le clavier d'un de ses ordinateurs de bureau est traduite en code Morse, et ces

signaux sont ensuite transmis à l'extérieur par des jets de fumée sortant du bâtiment. Non seulement la technologie numérique de l'informatique est-elle donc transposée en un système de signes ancien, issu de l'essor des communications occidentales au 19<sup>e</sup> siècle, mais le message qui en résulte est à son tour matérialisé par un dispositif pouvant évoquer aussi bien l'âge de la vapeur que les signaux de fumée des sociétés traditionnelles amérindiennes. Une installation telle *Fair-weather forces (sun:light)* [2005], elle, portera sur un phénomène naturel : l'œuvre consiste en une salle vide dont l'éclairage est régi par la lecture de la lumière solaire que font des senseurs installés sur le toit du bâtiment où elle est exposée. On notera que, de manière tautologique, ces dispositifs produisent des séries d'équivalences : ils transposent un message d'un code à un autre, donnant lieu à une thématisation desdits phénomènes.

D'autres œuvres, enfin, sont plutôt le lieu d'une accumulation, tant comme structure formelle que comme protocole opératoire. *Indicios* [2000–] est une suite de photographies répertoriant les numéros d'immatriculation des taxis observés par l'artiste à Mexico. Dans *Self-portrait*, débuté en 1994, Koh se peint, environ une fois par an, sur un même panneau de bois, chaque autoportrait nouveau recouvrant le précédent, et métaphorisant par ce palimpseste visuel le processus même du vieillissement. *Knitwork* est un autre projet coextensif à la durée de vie de l'artiste. Koh, en défaisant le tissu de vêtements usagés pour créer un tricot à la longueur croissante (il mesure actuellement plus de 100 m), revisite la figure des Parques, et dissout l'individualité des divers vêtements dans le temps même où elle les immortalise en les intégrant physiquement dans un «monument» qui leur est consacré. Si la dissémination, la traduction et la délégation montrent comment un objet ou un signe peut être un point

dans un réseau de circulation, ces projets amènent plutôt le temps lui-même à inscrire ses couches successives au cœur d'un même objet.

Ces diverses opérations, certes, ne sont nullement exclusives, et toutes imprègnent à quelque titre l'œuvre de Koh, ainsi que le révèle un travail comme *Poll* [1999]. Cette pièce consiste en un poteau métallique installé au centre d'un sentier durant quelques mois; sa présence amène les promeneurs qui l'empruntent à passer à gauche ou à droite de l'obstacle. Sans être aucunement remarquable (sinon comme détail inusité pour tout familier du site), l'objet n'en crée pas moins une friction au sein du trajet, et entraîne une réponse des usagers du sentier : ceux-ci sont nécessairement amenés à *préférer* un côté ou un autre s'ils s'y engagent. Au fil du temps, l'érosion de la végétation et du sol provoquée par les pas des promeneurs devraient révéler, là où elle est la plus prononcée, de quel côté est passée la majorité d'entre eux. L'œuvre matérialise donc une série successive de décisions humaines individuelles, qu'elle traduit en érosion du terrain; elle fonctionne en «sondant» la communauté usagère du sentier, puisqu'elle rend visible la résultante des choix opérés par les passants, ce que nous dit d'ailleurs l'homonymie du titre de l'œuvre [*poll* veut dire sondage en anglais, mais suggère aussi par assonance le poteau [*pole*] grâce auquel ce sondage est effectué]. On le constate, les opérations énumérées plus haut se retrouvent ici : présence *embusquée* d'un objet intrus, dont le sens même tient dans les réponses diverses qu'il provoque chez les promeneurs [*délégation*], réponses elles-mêmes *accumulées* et *traduites* par l'érosion qu'elles provoquent.

## Passer

Embusquer, disséminer, déléguer, traduire, accumuler: ce qui de façon profonde et essentielle est commun à toutes ces procédures, c'est le phénomène de la circulation, du flux et de la mobilité [qu'il serait tentant d'associer à la personne de l'artiste en notant son nomadisme]. Toutes impliquent aussi des phénomènes qui échappent de quelque manière à l'artiste : Koh n'intervient en effet qu'en amont ou en aval des situations qu'elle met en forme, tantôt passant le relais à autrui, tantôt adoptant le rôle d'observatrice, de traductrice ou de collectrice.

En ce sens-là, l'œuvre de Germaine Koh allie de façon surprenante intervention et passivité, nonchalance et quête, vigilance et neutralité, participation et effacement. Comme s'il s'agissait, ultimement, non pas de faire ou de signer, mais d'amener le réel à se manifester. Esthétique de l'écart ténu, du presque rien, du constat évident ou de l'intrication des rapports humains, le peu auquel tend l'art de Koh amènerait à se représenter la perpétuelle, omniprésente émergence de sens qui compose la trame du monde.

- (1) Et même dans de grandes installations comme *Forum* (2000) ou ... (2000), qui présentent une indéniable présence formelle, l'ordinaire et la sobriété des matériaux continuent de s'imposer [des livres abandonnés pour la première, des billes métalliques en mouvement pour la seconde].
- (2) Encore qu'une lecture politique de l'œuvre n'est en rien exclue; dans certaines interventions récentes, Koh fait allusion à des problèmes sociopolitiques actuels; ainsi, *Squat* (2001) et *Home-making* (2002–) interpellent la crise du logement abordable

qu'entraînent dans les grandes villes canadiennes la spéculation foncière et la gentrification de quartiers populaires.

- (3) Germaine Koh, «General Description», 1999, texte inédit.
- (4) Sur cet aspect, voir Marc-Olivier Wahler, «J'ai regardé vers la ville et je n'ai rien vu [Paul Tibbets]», *Transfert*, Bienne, 2000, et de l'auteur, «Un art à fleur de réel. Considérations sur l'action furtive», *Inter*, Québec, numéro 81, 2002.
- (5) La performance *HIGH NOON* (2004) paraît être ici l'exception confirmant la règle.
- (6) Par ailleurs, la force d'inertie et de dissidence de ce symbole se révéla quand il fut utilisé en 2003 par des citoyens qui s'opposaient à la campagne militaire anglo-américaine en Irak.
- (7) Voir à ce propos comment Steve Reinke décrit le clivage de telles interventions, partagées entre deux modes d'existence mutuellement exclusifs [«Preliminary Descriptions», *Open Hours*, McMaster Museum of Art, Hamilton, 2002, p. 11].

---

Patrice Loubier est historien de l'art et critique indépendant. S'intéressant aux formes contemporaines de la création, il a écrit sur l'installation, la performance, l'in situ et l'interdisciplinarité, et travaille en particulier sur l'art d'intervention et les pratiques furtives. Il a aussi agi à titre de commissaire d'expositions, notamment pour la Manif d'art 3, à Québec en 2005, et il est, avec Anne-Marie Ninacs, à l'origine des Commensaux, programmation spéciale du Centre des arts actuels Skol à Montréal, en 2000–2001.

---

---

## DIE ANZIEHUNGSKRAFT DES GEWÖHNLICHEN ZU DEN ARBEITEN VON GERMAINE KOH

---

PATRICE LOUBIER

---

Spielmarken aus Kupfer mit der Aufschrift „I WILL“, mit denen man seinem Versprechen Nachdruck verleiht (*Pledge*); kleine Bronzeabgüsse von Steinen und Zweigen, handliche Skulpturen, die der Ausstellungsbesucher über mehrere Wochen oder Monate hinweg behalten darf (*Tokens*); von der Straße aufgelesene und als Postkarte kopierte Fotos (*Sightings*); eine weiße Fahne an einem Mast (*Surrender*); Auszüge aus dem Tagebuch der Künstlerin, die anonym im Anzeigenteil einer Tageszeitung erscheinen (*Journal*); ein Pfosten in der Mitte eines Pfads, der den Spaziergängern die Entscheidung überlässt, auf welcher Seite sie das Hindernis umgehen wollen (*Poll*); das Video einer Serviette im Wind (*Trek*); ein Drehkreuz, das vom Wind animiert wird, den ein Anemometer im Außenraum misst (*Fair-weather forces: wind speed*); eine kleine Hütte aus Pappkarton, in die die Künstlerin Besucher ihrer Ausstellung zum Gespräch lädt (*Open/Ouvert*): lässt man Germaine Kohs Arbeiten der letzten fünfzehn Jahre Revue passieren, besticht ihre scheinbare Zurückhaltung, ihre Schnörkellosigkeit, die Schlichtheit ihrer Materialien; alles deutet darauf hin, dass die Künstlerin jegliche Zurschaustellung vermeiden möchte. Banale, nichts sagende, gefundene oder wieder verwendete Objekte,

Eingriffe in die alltäglichsten Begebenheiten, elementare Spielregeln: Genau genommen steckt nichts Spektakuläres oder ausgesprochen Ästhetisches in dieser Arbeit, es sei denn die abgegriffene Schönheit des Prosaischen oder Außergewöhnlichen. Manchmal gibt uns Kohs Kunst erstaunlich wenig zu sehen und fordert uns stattdessen auf, selbst zu handeln; so wird der Zuschauer gebeten, das Werk durch Gesten weiterzuführen oder zu vollenden, die an der Intimität der Berührung oder des zwischenmenschlichen Austauschs teilhaben, aber gleichzeitig die Sichtbarkeit der eigentlichen Arbeit beeinträchtigen (zum Beispiel ein *Token* in der Tasche tragen, es ab und an wieder entdecken und befühlen; jemandem eine Marke mit der Aufschrift „I WILL“ als Geste des guten Willens schenken...). [1] Dass die Künstlerin als Autorin in den Hintergrund tritt, trägt ebenfalls zu jener angesprochenen Bescheidenheit bei. Koh genügt es nicht, sich der kollektiven und anonymen Wirklichkeit des Gebrauchsgegenstands oder der Objektivität natürlicher Schauspiele zu bedienen. Vielmehr sind ihre Werke meist Angebote in Form von Gegenständen oder Situationen, die es auszuprobieren gilt und die sie folglich der Initiative Anderer überlässt. Der unpersönliche Charakter eines Werks wird dementsprechend in der von der Künstlerin geübten Zurückhaltung und Neutralität in Bezug auf sein künftiges Schicksal wiederholt. Mehr noch: Dank der Bedachtheit der von ihr in Gang gesetzten oder enthüllten Prozesse, Dank ihrer langsamen rhythmischen Entfaltung (etwa in *Knitwork*, einer Arbeit, die Koh 1992 begann und ihr Leben lang fortführen wird: Aus dem Garn alter Kleider strickt sie ein neues, stetig länger werdendes Objekt), kommt Kohs Werk erstaunlicherweise ohne dramatische oder gar pathetische Gesten aus und steht so im Kontrast zur Gegenwärtigkeit einer ins Verderben rasenden Welt. [2] Aus diesem Gleichmut sollte man jedoch keinesfalls schließen, dass



die Künstlerin sich vom Schicksal der Welt abwendet. Vielmehr ist sie bemüht, Anführungszeichen als eine Art Verweis oder Eingriff in die Wirklichkeit zu setzen, um diese besser thematisieren zu können. Sie tut dies zwar indem sie die Realität entrückt und uns zwingt, ihre Schärfe aufs Neue zu begreifen, bleibt jedoch immer an der gelebten Erfahrung haften, in ihrer ganzen Banalität und Feinheit. Die Wesensmerkmale ihrer Kunst sieht Koh in einer „bescheidenen Form der Annäherung“, in der „Ruhe“, im „tagtäglichen Aktivismus – einer uneingeschränkten Aufmerksamkeit für die Welt und dafür, was Bedeutung, Identität und Gemeinschaft darstellen und wie sie um uns herum täglich neu geformt werden können“.[3] Man könnte sagen, dass Kohs Werke die Bescheidenheit ihrer bevorzugten Materialien transzendieren, insofern sie eine nahezu kontemplative Stimmung in uns hervorrufen, die uns dazu anhält, die Struktur des Gewöhnlichen in der Welt zu erproben. Um diese Wirklichkeit aufzuzeigen und ins Spiel zu bringen, um Turbulenzen in ihr zu provozieren oder einfach nur den Gang der Dinge zu zeigen, bedient Koh sich wiederkehrender Methoden: auflauern, übertragen, verbreiten, übersetzen, anhäufen.

### Auflauern

Einer dieser Vorgänge besteht darin, ein beliebiges Zeichen oder Objekt in einen Kontext einzubringen, in dem seine ungewohnte Präsenz beim unvorbereiteten Betrachter das Gefühl einer Abweichung hervorruft, die den Fluss der Wahrnehmung unterbricht. Hierbei kann es sich um das bloße Anbringen eines Objekts handeln, wie etwa der weißen Fahne von *Surrender* [1999]. Das Objekt kann auch leicht verändert worden sein, so zum Beispiel im Fall der Werbeplakate *Sorry we're closed* oder *Help wanted* (beide 2002), die Koh in Fenstern so anbringt, dass einzelne Wörter verdeckt bleiben und die daraus

resultierenden Aufforderungen „Help“ oder „Sorry“ den emotionsgeladenen Kern dieser im formalen und stereotypen Alltagsgebrauch längst schal klingenden Formulierungen erneut aktivieren. Gleiches gilt für die an Fernsehsessel erinnernden Sitzmöbel, die sie mit Vinyl überzieht und in Parkanlagen einschmuggelt, um öffentliche und private Sphäre aufeinander treffen zu lassen (*Observatory*, 1995–97). Doch das in die Wirklichkeit eingeführte Objekt kann ebenso gut von der Künstlerin gestaltet worden sein, wie etwa die 64 mit den Hexagrammen des „I Ching“ versehenen Visitenkarten, die sie, kommentarlos an zufällig Vorbeikommende gerichtet, an verschiedenen öffentlichen Orten wie Telefonzellen oder Restauranttischen hinterlegt (*Exchange*, 1996). Schließlich kommt es auch vor, dass die Künstlerin sich selbst einbringt, zum Beispiel wenn sie eine Woche lang in einem Schaufenster Platz nimmt, um während der Bürozeiten dem Treiben auf der Straße zuzuschauen (*Watch*, 2000). Ob sitzend oder stehend, Koh macht im Grunde nichts anderes als präsent zu sein und den Passanten ihre größtmögliche Aufmerksamkeit zu widmen, ohne sich jedoch an sie zu wenden oder auf ihre gelegentlichen Aufforderungen einzugehen. Diese Arbeit, bei der die Künstlerin eine paradoxe Verbindung zwischen der Passivität des im Schaufenster ausgestellten Objekts und der Aktivität des prüfenden Blickes herstellt, unterstreicht die wichtigsten Merkmale von Kohs Werk: das Statische, eine möglichst neutrale Haltung, die Sparsamkeit der Mittel, eine aufs Minimum reduzierte Handlung. All diese Handlungsangebote sind unzertrennlich mit der Pragmatik, die ihre Einführung in die Wirklichkeit kennzeichnet, verbunden: Sie werden nicht so sehr als Kunst ausgestellt, als dass sie anonym in Kontexte eingeschleust werden, die sie ihrerseits wiederum insgeheim beeinflussen. Ihrer pragmatischen Zielsetzung folgend, wenden

sie sich in erster Linie an den unvorbereiteten Zuschauer, den zufälligen Betrachter, dessen Aufmerksamkeit sie wecken möchten. Sind solche Entkontextualisierungen auch ein wiederkehrendes Prozedere in der Kunst des 20. Jahrhunderts, so offenbart sich nichtsdestoweniger in der relativen Zurückhaltung von Kohs Arbeiten ihre zeitgenössische Spezifik: Da sie am Ort ihres Auftretens nie als Kunst erkennbar gemacht werden, gilt für sie das Paradigma der Flüchtigkeit. [4] Die von Kohs Arbeit hervorgerufenen Abweichungen, wenn sie sich in unterschiedliche Kontexte außerhalb der Institution einfügt – die Straße, eine Häuserfront, eine Zeitung – sind dementsprechend zurückhaltend. Mag das plötzliche Auftauchen einer persönlichen Stimme zwischen den Zeitungsanzeigen auch erstaunlich wirken: Die Fragmente von *Journal* (1995–) scheinen sich in gleichem Maße zu verstecken, zwischen den Zeitungsspalten zu lauern, wie sie störend in sie eingreifen.

Alles geschieht so, als ob Koh es darauf angelegt hätte, kleine Reibungspunkte zu schaffen, die eher berühren als umwerfen, etwas, das man als *zaghafte Hinterhalte* bezeichnen könnte. [5] Die weiße Fahne von *Surrender* ist in dieser Hinsicht beispielhaft: Während sie einen vermeintlichen Rückzug ankündigt, indem sie die von ihr bezeichnete Kapitulation wie ein sichtbar gemachtes Nichts aus dem Trubel des Stadtraums erhebt, durchbricht sie das Dekor in ihrer Eigenschaft als abwegiges Detail, das beim Betrachter die perplexen Frage nach ihrer Bedeutung hervorruft. Als Aussage außerhalb eines Kontexts, der es ermöglichen würde, ihren Sinn zu verstehen, erscheint *Surrender* wie ein Verb im Infinitiv ohne Subjekt oder Objekt. Aussage der Arbeit und Sinn des Objekts, aus dem sie besteht, widersprechen sich gegenseitig in einer Art kognitiven Dissonanz. [6]

Die Subtilität dieser Eingriffe, die Tatsache auch, dass ihre kontextuel-

len Folgen aus dem Rahmen der Kunstbetrachtung fallen, erklärt die kapitale Bedeutung der Texte, die Germaine Koh bei der Vermittlung ihrer Arbeit einsetzt. [7] So erfolgt die Erfahrung, die wir auch in Ausstellungssituationen mit Kohs Arbeiten machen, nicht selten über den Weg des geschriebenen Worts. In Form von Beschreibungen oder Absichtserklärungen übermittelt sie die Spielregeln oder das vom Werk in Gang gesetzte Protokoll und gibt uns so die Möglichkeit, uns die Beeinträchtigungen vorzustellen, die es in der erweiterten Wirklichkeit auslösen können.

### **Übertragen, verbreiten, übersetzen, anhäufen**

Anhand dieser vereinzelt Beispiele wird ersichtlich, dass die Bedeutung von Kohs Arbeiten oftmals weniger in ihrer plastischen Dimension an sich liegt, als in der Art der Situation, die sie herstellen oder begünstigen.

Tatsächlich erfordern viele Projekte Kohs die Teilnahme Anderer, um fertig gestellt zu werden. *For you* (1999) ist eine Webseite, die dazu eingerichtet wurde, Maximien für chinesische Glückskekse („fortune cookies“) zu sammeln und zu verbreiten. Der User muss einen selbst verfassten Spruch hinterlassen, um seinerseits einen Spruch zu erhalten. Die Marken mit den Aufschriften „I WILL“ (*Pledge*, 2002) oder „BON“ und „BIEN“ (*Change*, 1999) funktionieren wie eine Parallelwährung für das Reich menschlicher Beziehungen. Den Wert der Marken legt der Benutzer selbst fest, indem er sie zu gegebenen Anlässen einsetzt. *Teams* (1997) besteht aus hunderten monochromer Buttons, in zwei Farben erhältlich, die aus großen Plastiksäcken auf dem Boden eines Raums angeboten werden. Jeder Besucher darf einen Button tragen und mitnehmen, so dass sich anhand der unzähligen, individuell getroffenen Entscheidungen zwei „Mannschaften“

herausbilden. Das Werk neigt demgemäß dazu, sich über seine materielle Integrität und kurzfristige raumgebundene Einheit hinaus zu zerstreuen, wodurch es sich aber gleichzeitig nach dem Zufallsprinzip in Form unerwarteter Gemeinschaften wieder neu formiert.

Anhand dieser Arbeit lässt sich nachvollziehen, wie die Ausstellungsbesucher das Werk dadurch weiterführen, dass sie sich zu Agenten seiner Verbreitung machen. Diese entropische Zersplitterung ist eine weitere wiederkehrende Konstellation in Kohs Arbeit, denn wie wir bereits gesehen haben, fordern Projekte wie *Change* oder *Exchange* uns aktiv dazu auf, sie in Umlauf zu bringen. Ausgehend von den materiellen Objekten, aus denen sie bestehen, und über sie hinaus, entfalten sie sich als bewegliche Konstellationen unterschiedlicher Laufbahnen in der intersubjektiven Wirklichkeit des Austauschs und der Zusammenschlüsse.

*Teams* setzt ebenfalls einen Prozess der Umgestaltung in Gang, indem die Installation bewerkstelligt, dass zwei Mannschaften sich nach dem Zufallsprinzip herauskristallisieren. Das Übersetzen ist ebenfalls einer der wiederkehrenden Prozesse in Kohs Kunst. In *Prayers* (1999) zum Beispiel liefert das tägliche Arbeitspensum in einer Galerie das Material des Kunstwerks: jede Taste, die auf einem der Rechner in der Galerie gedrückt wird, aktiviert einen Morsecode, dessen Signale anschließend in Form von Rauchsignalen, die dem Gebäude entsteigen, in die Außenwelt übertragen werden. Die Technik der digitalen Datenverarbeitung wird also nicht nur in ein veraltetes, der Entwicklung der westlichen Kommunikationsmittel im 19. Jahrhundert entsprungenes Signalsystem überführt, sondern die daraus resultierende Botschaft wird ihrerseits anhand einer Vorrichtung materialisiert, die sowohl auf das Zeitalter der Dampfkraft als auch auf die Rauchsignale traditioneller Ureinwohner Nordamerikas verweist. Eine Installation wie

*Fair-weather forces (sun:light)* (2005) handelt wiederum von einem natürlichen Schauspiel: das Werk besteht aus einem leeren Raum, dessen Beleuchtung von lichtempfindlichen Sensoren auf dem Dach des Ausstellungsgebäudes gesteuert wird. Man erkennt, dass diese Vorrichtungen in einer Art Tautologie eine Reihe von Gleichheiten schaffen: Sie überführen eine Botschaft von einem Code in einen anderen und liefern so den Anlass einer Thematisierung besagter Phänomene.

Andere Werke wiederum funktionieren wie Schauplätze einer *Anhäufung*, als formale Strukturen wie auch als Operationsprotokolle. *Indicios* (2000–) ist eine Fotoserie, in der die Künstlerin die Immatrikulationsnummern aller Taxis festhielt, die sie während ihres Aufenthalts in Mexiko beobachtete. In *Self-portrait*, einem 1994 initiierten Projekt, malt Koh mindestens einmal im Jahr ihr Abbild auf ein und dieselbe Holzplatte, wobei jedes neue Autoporträt das vorangegangene überdeckt. Der Prozess des Alterns wird anhand dieses bildhaften Palimpsests in eine Metapher überführt. *Knitwork* ist ebenfalls ein Projekt, welches sich sozusagen aus der Lebenszeit der Künstlerin heraus entwickelt. Indem sie das Gewebe alter Kleider auflöst und mithilfe der so gewonnenen Fäden eine Strickdecke herstellt, deren Länge unaufhörlich wächst (sie ist zu diesem Zeitpunkt bereits über 100 Meter lang), bezieht Koh sich einerseits auf die Figur der Parken und löst andererseits die Individualität der einzelnen Kleidungsstücke genau dann auf, wenn sie sie durch das physische Einbinden in das ihnen gewidmete „Monument“ unsterblich macht. Während die Prozesse des Verbreitens, des Überführens und des Übertragens verdeutlichen, wie Objekte oder Zeichen zu Knotenpunkten in einem Geflecht von Beziehungen werden können, bringen diese Projekte eher die Zeit selbst dazu, sich in sukzessiven Schichten ins Herz eines

einzelnen Objekts einzuschreiben.

Diese verschiedenen Prozesse schließen sich natürlich nicht gegenseitig aus, sondern fließen unterschiedlich in Kohs Werk ein, wie dies unter anderem die Arbeit *Poll* (1999) verdeutlicht. *Poll* besteht aus einem Metallpfosten, der in die Mitte eines Pfades gesetzt wurde; über einen Zeitraum von mehreren Monaten hinweg zwingt die Präsenz des Hindernisses die Spaziergänger, links oder rechts an ihm vorbeizugehen. Nichts Bemerkenswertes an sich (außer als unübliches Detail für jene, die den Ort kannten), bot das Objekt dennoch eine Reibungsfläche und verlangte den Benutzern des Pfades eine Entscheidung ab, da sie unweigerlich die linke oder rechte Seite des Pfades wählen und demzufolge *bevorzugen* mussten. Im Laufe der Zeit müsste die von den Schritten der Spaziergänger bedingte Erosion der Vegetation und des Untergrunds – dort wo sie am deutlichsten ist – aufzeigen, auf welcher Seite die Mehrzahl der Leute vorbeigegangen ist. Das Werk verdinglicht also eine Reihe aufeinander folgender individueller menschlicher Entscheidungen, die es sozusagen in die Erosion des Bodens überführt; es funktioniert als „Umfrage“ unter den Benutzern des Pfades, indem es das Resultat der von den Passanten getroffenen Entscheidungen sichtbar macht, was uns ja bereits die Homonymie im Titel der Arbeit angibt („poll“ bedeutet Umfrage und weist eine Assoziation auf zu „pole“, dem Pfosten also, anhand dessen die Meinungen erforscht werden). Man sieht also, dass die oben angeführten Prozesse sich hier wieder finden: das *Auflauern* eines eingebrachten Objekts, dessen eigentlicher Sinn in den unterschiedlichen Antworten liegt, die es den Spaziergängern abverlangt (*Übertragen*), Antworten die ihrerseits *angehäuft* und in die von ihnen verursachte Erosion *übersetzt* werden.

### Vorübergehen

Auflauern, verbreiten, übertragen, übersetzen, anhäufen: Die tiefgreifende und grundlegende Gemeinsamkeit dieser Prozesse ist das Phänomen der Zirkulation, des Fließens, der Mobilität (die man versucht ist, auf die Person der Künstlerin und ihr Nomadentum zurückzuführen). Zudem implizieren sie gleichermaßen Phänomene, die in gewisser Weise der Künstlerin entgleiten: Tatsächlich greift Koh nur am Anfang oder am Ende der von ihr geschaffenen Situationen ein, entweder indem sie den Staffelstab an Andere weiterreicht oder indem sie sich wahlweise in die Rolle der Betrachterin, Übersetzerin oder Sammlerin begibt.

So gesehen vereint Germaine Kohs Werk auf unerwartete Weise Eingriff und Passivität, Nonchalance und Suche, Aufmerksamkeit und Neutralität, Beteiligung und Zurückhaltung. Es ist fast so, als ginge es letzten Endes nicht darum, etwas zu tun oder zu signieren, sondern die Wirklichkeit dazu zu bringen, sich zu offenbaren. Ästhetik der hauchdünnen Abweichung, des Fast-Nichts, der offensichtlichen Feststellung oder der Verstricktheit menschlicher Beziehungen: Das Wenige, wonach Kohs Kunst strebt, animiert den Betrachter dazu, sich das unaufhörliche, allseits präsente Zutagetreten des Sinns, der das Raster dieser Welt bildet, vorzustellen.

- [1] Sogar in großen Installationen wie *Forum* (2000) oder ... (2000), die eine unstrittige formale Präsenz aufweisen, überwiegen das Gewöhnliche und die Nüchternheit der Materialien (liegend gelassene Bücher in der ersten Arbeit, Metallkugeln in Bewegung in der zweiten).
- [2] Wobei eine politische Lesart des Werks keinesfalls ausgeschlossen ist. In einigen jüngeren Interventionen spielt Koh auf aktuelle

sozialpolitische Probleme an: So sprechen *Squat* (2001) und *Homemaking* (2002–) die durch Immobilienspekulation und Gentrifizierung zahlreicher Arbeiterviertel ausgelöste Wohnungsnot in kanadischen Großstädten an.

- [3] Germaine Koh, „General Description“, 1999, unveröffentlichter Text.
- [4] Siehe hierzu Marc-Olivier Wahler, „J’ai regardé vers la ville et je n’ai rien vu [Paul Tibbets]“ [Ich habe zur Stadt hinüber geschaut und nichts gesehen], *Transfert*, Biel, 2000, sowie vom Autor: „Un art à fleur de réel. Considérations sur l’action furtive“ [Eine wirklichkeitsnahe Kunst. Überlegungen zur flüchtigen Aktion], *Inter*, Québec, Nr. 81, 2002.
- [5] Die Performance *HIGH NOON* (2004) erscheint dabei als Ausnahme, die die Regel bestätigt.
- [6] Darüber hinaus erschloss sich das Inertie- und Dissidenz-Potenzial dieses Symbols, als es 2003 von den Bürgern benutzt wurde, die sich dem britisch-amerikanischen Feldzug im Irak widersetzen.
- [7] Siehe hierzu wie Steve Reinke die Kluft solcher Interventionen beschreibt, die zwischen zwei sich gegenseitig ausschließenden Existenzmodi pendeln („Preliminary Descriptions“, *Open Hours*, McMaster Museum of Art, Hamilton, 2002, S. 11).

---

Patrice Loubier ist Kunsthistoriker und freischaffender Kritiker. Er interessiert sich bevorzugt für zeitgenössische Kunstformen und hat insbesondere über Installation, Performance, ortsbezogene Praktiken und Interdisziplinarität geschrieben. Sein Hauptaugenmerk gilt Interventionen und flüchtigen Kunstpraktiken. Er hat zudem zahlreiche Ausstellungen kuratiert, unter anderem *Manif d’art 3* (Québec, 2005), und ist zusammen mit Anne-Marie Ninacs Gründer der *Commensaux*, eines Sonderprogramms des Centre des arts actuels Skol in Montréal (2000–2001).

---

Übersetzt aus dem Französischen von Boris Kremer

---

**ON UTILITY**

---

---

**KEN BABSTOCK**

---

A post, only just deserving the name,  
grew up or appeared in the worn earth  
of the quad's footpath—  
it asks what top-down planning's worth.  
Someone cuts out a coupon for Thanks, another  
for Many Thanks. Another cuts out a coupon  
for Thanks, another for Many  
Thanks. Another cuts  
out Many Thanks, pockets Thanks, then Many Thanks,  
then stands in the room as it darkens  
according to the light outside  
we call Natural. It's been programmed to behave.

Because the vast warehouse space in which their days  
are spent—the poured cement, the cement  
floor, the door  
for lunch and the barred window casement—  
now seems to move under the moving  
grass of sales-lot tinsel,  
or instead the tinsel's

a lung's cilia through which the currents of air  
normally all but absent are visible,  
or the qualities are visible, or the content  
of air from ducts in motion become what we're meant  
to see here—

*Am I Here?*

I didn't build the shelter but sat in it and looked,  
looked out onto the passing phantasm of exchange.  
Then I built a shelter but didn't look, as  
there were more discarded bottles than could easily be counted.  
The bottles formed an ice floe. They formed a reservoir  
and became the lake we  
can no longer drink from.  
Rain became steel; became little pellets of perfectly  
round, Newtonian weather precipitating  
giggles and a species of quiet  
anguish. Was that too much?  
They find their level.

Does anyone connect looking  
anymore with beauty? While the tall ships moored in slots  
transmit morse to the positioned storm  
lights, a friend leaves his squat  
and happens onto, or falls into—  
while picking bottles—a web. A workbook. No, a web.  
No, a workbook of white, and what white is there isn't Blank  
but put there as white, as work, as what  
we do with hours  
and ask to be paid.

He clipped out Thanks, pocketed Many Thanks. He picked up photos, on a corner of the dragging phantasm, of no one and returned them to no one by land mail, as record having been: *I was Here*—  
*You weren't*. It was a record of having been, or of anguish. I no longer speak to him.

Water levels fell,  
an oblitative cloud of Doings loomed. I mean, there was a threat, but I'd attached, just beneath me, and for the duration, a name. I'd attached my name  
to a plate then attached the plate to me, where I sat in the shelter, or lit kiosk, looking out.  
It was a web; a white web spanning the cement struts that prop up the overpass.  
He slept there.  
We were talking about the movement of air: billowing white air, smoke translated from the thrashing key strokes; a turnstile spins according to the force of wind; smoke from the friction of wooden dowels knitting the unused threads together:  
A patchwork version of future—  
A blankness that isn't vision—  
After burying myself in boreal dirt, then digging that self out, I carried a stone around wherever I went, though a stone the size of my head, I found, wasn't my head. No loose threads showed. Or loose threads showed we chose to ignore faced

with the heat of winter. What's here, now, for a time was something else entirely.

---

Born in Newfoundland (Canada) in 1970, Ken Babstock is the author of two critically acclaimed books of poetry, *Mean* and *Days into Flatspin*. His work has appeared in magazines and anthologies in Canada, Ireland and the USA, and has been translated into Dutch and Serbo-Croatian. Babstock lives in Toronto and works as an editor, teacher, and freelance writer. His third collection will appear in Spring 2006 from Anansi Press.

---

---

## VORGETÄUSCHTE BEILÄUFIGKEIT

---

GERRIT GOHLKE

---

Ein paar Fragen lassen sich der Gegenwartskunst noch stellen, etwa: Wozu ist sie gut? Meint sie es ernst? Wie viel Geduld sollen wir mit ihr haben? Und wie kann man ihr entgegenen?

Denn so sehr man sich auch von den Kunstverächtern aller Epochen fernhalten mag, einigen grundsätzlichen Zweifeln am Missverhältnis von Aufwand und Wirkung entkommt man in den immer unterhaltsamer inszenierten Ausstellungsevents nicht. Je massenwirksamer Installationen und Videos um der Besucherquote willen präsentiert werden müssen, desto größer wird die Verführung zur Theatralik auch für die Künstler, die auf einem immer volatileren Kunstmarkt die Neugierkeitengier des Publikums befriedigen müssen. Nur die Theatralik der Inszenierung verwandelt die genusshemmende Komplexität der Kunst in ein bequem konsumierbares Vergnügungsangebot. Um den Preis einer immer größeren Kluft zwischen der verwirrend fragmentierten Technologiegesellschaft und dem pathossüchtigen Kunstbetrieb liefern die Künstler deshalb immer eingängigere formale Gestaltungen ab, die indes um der suggestiven Pointe willen den Problem- und Wissensstand des restlichen Lebens verfehlen. Der Kunst droht das Schicksal, das Publikum mit einfachen Wahrheiten für die Unübersichtlichkeit der Welt zu entschädigen. Unter diesen

Vorzeichen hat sich die abstrakte Eingängigkeit des Minimalismus der sechziger Jahre, die Reduktion der Form zu einer bereinigten geometrischen Klarheit, in einen Minimalismus der augenblicklichen Wirkung verändert. Diese Augenblicklichkeit ebnet einer ungeduldigen Wahrnehmung den Weg, isoliert jedoch die Kunst von der Handlungs- und Entscheidungsrealität der Umwelt, der sie entstammt. Der Kunst droht die Banalität der glamourösen Fassade mit halbgarem Gehalt. Statt der Theatralik der schnellen Wirkung müsste sie sich darauf besinnen, den verzögernden Widerspruch zu kultivieren. Der Minimalismus der jederzeitigen Augenblicklichkeit ließe sich dann vielleicht durch den Minimalismus des wohlüberlegten Zwischenrufs heilen. Genau dies aber ist Germaine Kohs Programm.

In Zeiten eines Exodus in die städtische Umwelt, mit dem die bildenden Künstler auf das Sinndefizit der musealen Vergnügungsstätten reagieren, fällt Koh gerade nicht durch die Flüchtigkeit ihrer Interventionen oder die Simplizität ihrer Objekte, sondern durch die Umwidmung der betriebsüblichen Theatralik auf, die sie aus dem Ausstellungsbetrieb in den öffentlichen Raum überträgt. Dort hinterlässt sie etwa mit *Homemaking* bindfäderne Spinnennetze aus Schnur in der vollen Körpergröße der Betrachter und macht Passanten zu Komparsen eines Schauermärchens, das nicht so sehr die Schönheit der ephemeren Materialwahl feiert, sondern unbeachtete Nischen im Stadtbild inszeniert und so zu einem Wegleitsystem undefinierter Zwischenräume wird, halb ein Spiel mit der Bedrohung, halb ein Symbol für unbeständige Behausungen, dessen erzählerische Bedeutung zu entscheiden dem Publikum überlassen bleibt. Seine Ausgestaltung des theatralischen Angebots bleibt immer individuell. Die Passanten mögen in kunsthistorischer Pflichterfüllung Spinnweben in die Ikonologie der Vergänglichkeit einordnen oder sich in ihrem sozialen Bewusstsein für



nichtsesshafte Lebensweisen aufgerüttelt fühlen. Was immer der Betrachter in Kohs präzises Bühnenbild hineinimaginieren wird, ist der kalkulierte Effekt dieser Kunst. Sie hinterlässt im Nu erkennbare Zeichenvorgaben, die jedoch mit ihrer Identifikation nicht erklärlich werden, sondern hartnäckig Deutungen fordern, ohne sie vorzuent-scheiden.

Der Appell an den Betrachter gilt damit nicht zuerst seiner ästheti-schen Vorbildung, sondern seinem banalen Bedürfnis nach Plausibili-tät. Es ist Neugierde, die seit 1995 die Leser einiger kanadischer Tageszeitungen verführt, vollkommen private Tagebuchnotizen in ei-ner Kleinanzeigenrubrik zu lesen. Ebenso wie in einer Ausstellungsfas-sung von 2003, als die Kurzbotschaften auf der Anzeigetafel eines am Straßenrand abgestellten Werbeanhängers zu lesen waren, ist das Publikum dieses *Journals* gänzlich unvorhersehbar. Es wird mit litera-rischen Fragmenten konfrontiert, ohne zu wissen, ob es zu Voyeuren eines zeitungstechnischen Irrtums oder zu Zeugen eines außer Kon-trolle geratenen Beziehungsdramas wird. Es kann das ästhetische Spiel um Kommunikation und Privatheit weder beruhigt als Kunst ein-ordnen, noch als bloßen öffentlichen Unfug verbuchen. Der Beobachter gerät wie häufig in Germaine Kohs Installationen in eine orientierungs-bedürftige Situation. Wie der lauschende Nachbar, der keine Ruhe fin-det, bis er die Sprachfetzen einer Kommunikation am Nebentisch inhaltlich einordnen kann, verlangt er nach Aufklärung über die bruch-stückhaften Fakten, mit denen man ihn bekannt gemacht hat. Die Kunst beginnt hier nicht beim Gewährwerden einer Materialität oder Methode, sondern beim Bewusstwerden der Beobachtung selbst. Gerät sich der Beobachter beim Beobachten in den Blick, ist der Vollzug seiner Wahrnehmungskonvention bereits verzögert und um-geleitet. Das Theater hat den Beobachter erfasst. Die Absurdität des

Alltags meldet sich in der Absurdität der unsichtbaren Inszenierung zu Wort.

Die Autorin mag in dieser Serie anonymisierter Angebote abwesend erscheinen, ist aber durchaus Teil der Reflexion. Denn wer, mag sich der nicht ganz freiwillige, aber schließlich entschlossen interessierte Betrachter fragen, hat die Urheberschaft solcher Signale zu verantwor-ten? Steht eine Absicht hinter dem Boxkampf, der sich am 13. Mai 2004 im Geschäftsviertel von Toronto auf der ebenerdigen Betonab-deckung eines Lüftungsschachts wie in einem Ring abspielt? Fünf-zehn Minuten lang kämpfen zwei Boxerinnen in Trikots und Helmen, werden von vorübereilenden Angestellten irritiert beobachtet und ge-legendlich einmal mit sportlichen Ratschlägen bedacht. Die Eisenkette, mit der die Betonabdeckung vom sie umgebenden Rasenstück abgegrenzt wird, markiert die Grenzen des Rings. Eine Fahrradfahrerin läutet mit Klingelsignalen die Kampfpausen ein, bis sich die Kontra-hentinnen nach der dritten Runde in verschiedene Richtungen entfer-nen und *HIGH NOON*, das Mittagsgefecht in einem Gebiet geschäftlicher Konkurrenz und hierarchischer Rangordnungskämpfe vorüber ist. Das Interesse des meist schweigenden Publikums, das oft nur aus den Augenwinkeln beobachtet, was weder als Allegorie noch als Sportereignis eindeutig zugeordnet werden kann, arbeitet sich an seiner imaginären Motivationsforschung ab. Ohne den Halt einer interpreta-tiven Korrektur, wie ihn der Kunstbetrieb in Katalogen und anderen hilfreichen Beigaben bereit hält, versuchen die Passanten Anhaltspunkte für die denkbare Intention der Handlung aus den spärlichen Informationen zu lesen. Die Künstlerin ist im gleichen Maße wie sie sich um die Unterscheidbarkeit der Intervention vom Normalmaß der gegebenen Umwelt bemüht, um die hinreichende Angepasstheit der Inszenierung besorgt. Abweichung und Integration, Absurdität und

Glaubhaftigkeit der Handlung werden so systematisch gesteuert, dass das bereitgestellte Bild- und Sprachspiel unter Anstrengungen in den Alltag zurückverwiesen werden kann. Könnten die Boxerinnen nicht doch exzentrische Teilnehmerinnen des Geschäftslebens sein? Was ließ sie dann so aus der Rolle fallen? Eine Wette? Ein Witz? Ein untergründiger Konflikt? So lange keine der Erklärungen zu einleuchtend und keine Motivation zu abwegig erscheint, erzeugt Germaine Kohs Minimalbühnenspiel ein höchst aktiviertes Erklärungstheater auf der Seite ihrer Beobachter. Sie erzeugt Kunst haarscharf an der Grenze ihrer systemtheoretischen Erkennbarkeit. Haarspalterisch könnte man von einer Analogie zur handelsüblichen, schnell konsumierbaren Kunst sprechen, von einem Transfer ihrer theatralischen Mechanismen in eine experimentelle und verunsicherte Nachbarschaft – und wird so zum Zeugen einer gewinnenden Beweisführung dafür, dass Konzeptualismus in enger Verwandtschaft zur Komik steht.

Das Mittel nämlich, mit dem diese Kunst ihre präzisen Gesten setzt, ist eine Komik, die zum dramaturgischen Gestaltungsinstrument wird. Wenn man *Fair-weather forces: wind speed* betrachtet, wird man eigentlich zum Betrachter eines Bilderwitzes, einer objekthaften Pointe, die ihr Publikum bedenkenlos durch das Erfolgserlebnis ihrer Entschlüsselung für sich gewinnt. Das etwa ein Meter hohe Metalldrehkreuz nämlich wird in ziemlich genau jener Geschwindigkeit von einem Motor angetrieben, die ein Anemometer auf dem Dach der Ausstellungsinstitution als Windstärke misst. Nimmt der Wind zu, wird das Drehkreuz hysterisch, legt sich die Brise, verlangsamt sich das Tempo bis zur Meditation. Den Mechanismus begriffen zu haben, ist schon eine Verführung zur Kollaboration. Das Kunstwerk setzt eine Situationskomik frei, die es den Grenzen seines Betriebssystems enthebt. Die Komik der absurden Konfrontation, die sich als pointierter Witz

über den Anspruch der Kunst auf ästhetische Autonomie lesen ließe, erscheint als Selbstironie des Objekts selbst, dem der Betrachter, der mit der Sinnlosigkeit seiner Beobachtung kokettiert, nicht minder selbstironisch gegenüber steht. Es scheint, als ließe sich Kohs Übertragung der Kommunikation auf undefinierte Fingerzeige, Handlungen und Gegenstände sogar in den Kunstbetrieb selbst übertragen, so lange die erzählerische Einordnung, die Ausstaffierung des Objekts mit Aussagen und Absichten dem Handeln des Betrachters überlassen bleibt. Die inszenierte Reduktion, mit der die Künstlerin 2000 in *Watch* zur Schaufensterfigur wird, oder mit der 1999 in *Prayers* die Tastaturanschläge eines Computers von einer Nebelmaschine als Morsesignale aus einem Gebäude herausgesendet werden, verleiht der Theatralik der künstlerischen Inszenierung ein prozessuales Echo, das die Kunst nicht nur mit einer unendlichen Anzahl subjektiver Nachgedanken und reflexiver Querverbindungen beliefert. Die Inszenierung setzt die Kunst auch einer Konkurrenz vielfältiger, voneinander abweichender Deutungen aus. Die Magie der Bilder zieht die Notwendigkeit ihrer aktiven Einordnung nach sich. So entstehen zweite und dritte Blicke auf wohlbekanntes soziale Gefüge ganz außerhalb der kunstbetrieblichen Isolation. So entsteht aber auch eine bedachtsam kritische Neuvermessung des Handlungsspielraums der Kunst. Und nicht zu unterschätzen, falls Sie Kunst als anstrengend empfinden oder Ausstellungen mit Misstrauen begegnen: Es ist ein leichtes, den Blick von Germaine Kohs beiläufigen Arbeiten abzuwenden und wieder in den Alltag überzugehen. Die ausgelösten Irritationen ihrer unaufdringlichen künstlerischen Methode werden Ihre Perspektive ohnehin weit nachhaltiger durchkreuzen als der blitzartige Kontakt mit ihnen hätte vermuten lassen.

---

Gerrit Gohlke – freier Autor, lebt in Berlin. Seit 1995 Redakteur des *Be Magazins*. In seinen Veröffentlichungen untersucht er die Wirkungsbedingungen von Kunst in der Mediengesellschaft und ihr Verhältnis zu Neuen Medien, Technologie und Wissenschaft. Seit den 90er Jahren Organisator mehrerer Konferenzen zu den Themen Netzkunst und Softwareart für das Künstlerhaus Bethanien in Berlin. 2005 Lehrbeauftragter am Lehrstuhl für Kunst- und Designgeschichte der Bergischen Universität Wuppertal.

---

---

## FEIGNED CASUALNESS

---

---

### GERRIT GOHLKE

---

A few questions can still be asked of contemporary art, such as: What is it good for? Does it really mean what it says? How much patience should we have with it? And how can one escape it?

For as much as one would like to distance oneself from art-haters of all eras, one still cannot shake some fundamental doubts about the disproportion between input and effect in exhibition events that are increasingly staged as entertainment. The more installations and videos have to be presented for mass effect in order to increase audience size, the more artists, who have to satisfy the public's greed for novelty in an ever-more-volatile art market, are also tempted to theatricality. But the theatricality of staging turns the sobering complexity of art into a comfortably consumable amusement-offer. At the risk of increasing the ever-widening gap between a confusingly fragmented technological society and a pathos-addicted art system, artists therefore provide ever-more-digestible forms that sacrifice the problems and awareness of the rest of life to a suggestive punchline. Art risks the fate of providing simple truisms to compensate the public for the ungraspable character of the world. Under these circumstances, the abstract consumability of the Minimalism of the 1960s, the reduction of form to a purified geometric clarity, has changed into a minimalism

of instantaneous effect. This immediacy clears a path for impatient perception, but isolates art from the realities of action and decision in the environment from which it originates. Art is endangered by the banality of glamorous façades with half-baked content. Instead of the theatricality of rapid effect, it should reflect upon itself, and cultivate the delaying contradiction. The minimalism of ready immediacy might then be curable through the minimalism of the well-considered interruption. Precisely this is Germaine Koh's program.

At a time when visual artists are responding to the lack of meaning in museum-like amusement sites by embarking on an exodus into the urban environment, Koh is conspicuous precisely *not* for the transience of her interventions or the simplicity of her objects, but for the re-dedication of the conventional theatricality that she transports from the exhibition system into public space. There, for example with *Homemaking*, she leaves behind spider webs of string fully as large as the viewers' bodies and turns passers-by into extras of a horror fairytale that not so much celebrates the beauty of the choice of ephemeral material as it stages unnoticed niches in the cityscape. They thus become a guide to undefined interstices, half playing with threat, half symbols of impermanent housing, whose narrative significance is left up to the public to decide – and the public's understanding of the theatrical offering always remains individual. Passers-by may fulfill an art-historical duty by classifying the spider webs within the iconology of transience or feel their social consciousness shaken by homeless ways of living. Whatever the viewer projects into Koh's precise stage setting is the calculated effect of this art. It quickly leaves recognizable indicators, whose identification, however, explains nothing, but stubbornly demands interpretations without pre-determining them.

The appeal to the viewer thus addresses not his aesthetic educational background, but his banal desire for plausibility. It is curiosity that has tempted some newspaper subscribers to read the absolutely private diary notes appearing since 1995 in the classified ads. Just as in the exhibition version of 2003, where the short notes could be read on the boards of an advertising trailer parked beside a street, the audience of this *Journal* is completely unpredictable. It is confronted with literary fragments without knowing whether it has become voyeur of a newspaper's technical error or witness to a relationship drama gone out of control. It can classify this aesthetic game of communication and privacy neither calmly as art, nor merely as a public nuisance. As so often in Germaine Koh's installations, the observer finds himself in a situation that provides scant orientation. Like the eavesdropping neighbour who finds no peace until he can make sense of the snatches of conversation he picks up from the next table, he demands an explanation for the fragmentary facts whose acquaintance he has made. Here, art begins with becoming aware not of materiality or method, but of observation itself. If the observer becomes conscious of himself while observing, the completion of his perceptual habits is already delayed and deflected. The theatre has taken possession of the audience. The absurdity of daily life voices itself in the absurdity of the invisible staging.

The artist may seem to be absent in this series of anonymized offerings, but she is definitely part of the reflection. As the not-quite-voluntary but ultimately resolutely interested observer may ask, who is responsible for creating such signals? Is there an intention behind the boxing match played out on May 13, 2004, as if in a sports ring, on the ground-level concrete cover of a ventilation shaft in Toronto's business district? For fifteen minutes, two female boxers in jerseys and

headgear fight; white-collar employees quickly passing by observe them confusedly and occasionally offer athletic advice. The iron chain separating the concrete cover from the surrounding lawn marks the bounds of the boxing ring. With her warning bell, a cyclist signals the ends of the rounds until, after the third round, the contestants leave in different directions and *HIGH NOON*, a noonday battle in a zone of business competition and hierarchical infighting, is over. The mostly silent audience, which, often only out of the corners of its eyes, observes something that cannot be clearly categorized as an allegory or a sporting event, spins its mental wheels in imaginary motivational research. Without the anchor of an interpretive correction – as the art system usually offers through catalogues and other helpful tokens – passers-by try to extract, from sparse information, indications of the conceivable intentions behind the activity. The artist is as diligent in making the intervention distinguishable from the norms of the given environment as she is concerned with making the staging adequately blend in. The action's deviance and integration, absurdity and plausibility are so systematically controlled that the play of image and language presented can, with effort, be referred back to daily life. Could the boxers be eccentric participants in business life? Then what made them step so far out of their roles? A bet? A joke? A background conflict? As long as none of the explanations seems persuasive and no motivation seems too far-fetched, Germaine Koh's minimal stage play opens an extremely activated theatre of explanation in its observers. She creates art precisely at the limit of its system-theoretical recognizability. One could even use the analogy of transferring the theatrical mechanisms of typical, quickly consumable art into an experimental, uncertain realm – and thus see persuasive proof that conceptualism is closely akin to comedy.

The means that Koh's art uses to make its precise gestures is a kind of comedy that becomes an instrument of dramaturgical design. The observer of *Fair-weather forces: wind speed* actually becomes the viewer of a pictorial joke, an object-like punchline that wins the audience's undivided favour through the experience of successful deciphering. Specifically, a motor drives the metre-high metal turnstile in direct relation to the wind speed measured by an anemometer on the roof of the exhibiting institution. If the wind increases, the turnstile turns frantically; if the breeze dies down, the speed is reduced to the point of meditation. "Getting" the mechanism is already an enticement to collaboration. The artwork releases a situational comedy that removes it from the limits of its operating system. The comedy of absurd confrontation, which can be read as a pointed joke about art's claim to aesthetic autonomy, appears as the self-irony of the object itself, toward which the viewer, playing with the senselessness of his observation, stands no less self-ironically. It seems as if Koh's extension of communication to undefined hints, actions, and objects could even be transferred to the art system itself, as long as the narrative interpretation, the attribution of messages and intentions to the object, is left up to the viewer. The staged reduction with which the artist becomes a display-window figure in *Watch* (2000), or of the fog machine broadcasting a computer's keystrokes out of the building as Morse code in *Prayers* (1999), lends the theatricality of the artistic staging a process-echo that contributes more than an infinite number of subjective thoughts and reflecting cross-connections. The staging also exposes the art to a competition of diverse, disparate interpretations. The magic of the images entails the necessity of actively classifying them. This provokes second and third glances at familiar social complexes that exist quite outside the isolation of the art system. But

a significant critical re-surveying of art's scope and agency also arises. And remember that if you experience art as a strain or view exhibitions with mistrust, it is easy to avert one's gaze from Germaine Koh's casual works and return to everyday life. The triggered disturbances of her unobtrusive artistic method will still interfere with your perspective more than your brief contact with them would lead you to expect.

---

Gerrit Gohlke is an independent writer living in Berlin. He has been editor of *Be Magazin* since 1995. His publications examine art's operating conditions within media society and its relation to new media, technology and science. Since the 1990s he has organized several conferences on NetArt and software art for Künstlerhaus Bethanien in Berlin. He is currently teaching in the History of Art and Design department of Bergische Universität Wuppertal.

---

Translated from the German by Mitch Cohen

---

**SELECTED WORKS**  
**AUSGEWÄHLTE WERKE**

---

