Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1999)

Heft: 56: Collaborations Ellsworth Kelly, Vanessa Beecroft, Jorge Pardo

Artikel: Jorge Pardo : die Tonalität sich widesprechender Setzungen = the tonality of contradictoriy settings

Autor: Végh, Christina / Schelbert, Catherine

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-681038

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

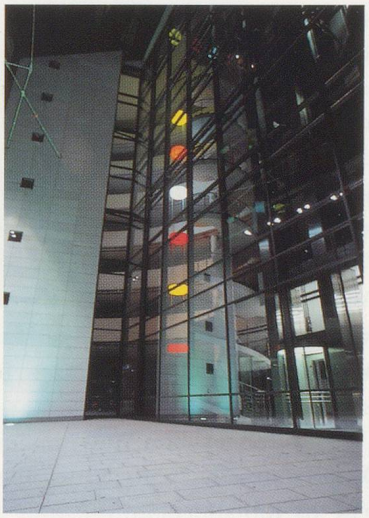
Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 01.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Die Tonalität sich widersprechender Setzungen



JORGE PARDO, CLOCK, CLOCK, CLOCK, CLOCK, CLOCK (YOU HAVE TO SAY IT FAST), 1997, Installation in der Südwest Landesbank Baden-Württemberg, Stuttgart / installation views. (PHOTOS: DARIUS RAMAZANI)

CHRISTINA VÉGH

Bekanntlich kennt Jorge Pardo keine Grenzen. Weder Bodenbeläge noch Bilder, weder Bücher noch Betten, noch Lampen, Häuser oder Schiffe entgehen seiner Aufmerksamkeit. So verschiedene Bereiche wie Design, Kunsthandwerk, grafische Gestaltung oder Architektur weiss er für sich zu nutzen. Gemeinsam ist den Werken unterschiedlichster Ausprägung nur eines: Immer sind ihnen merkwürdige Kreisläufe sich widersprechender Setzungen inhärent. Wie aber lassen sich die Beziehungen zwischen den sie durchlaufenden Bedeutungssträngen beschreiben? Wie ist der Ton- oder Farbcharakter, der von den zirkulierenden Strukturen in Werken erzeugt wird, näher zu bestimmen? Pardo spricht von Tonalität, die seine spekulative Experimentierfreude leitet:

«Mich interessieren Strukturen, mich interessiert die Art der Reflexivität innerhalb eines Werkes. Wie erzeugen Kleinigkeiten Reflexivität? Mich interessiert, wie diese Dinge in sich selbst Strom erzeugen – es gibt eine Art Tonalität einer Handlung, mit der zu spielen mich fasziniert.»[1)]

WRITING WITH TODAY (1995) ist ein Text von Jorge Pardo, abgedruckt auf einer Doppelseite eines Ausstellungskataloges.[2)] Der Leser erfährt hier von einem aussergewöhnlichen Sammler aus Los Angeles, der sich in den frühen 60er Jahren nicht allein für die Pop- und Minimal Art begeisterte, sondern auch Keramiktassen sammelte. Kaffeetassen und Kunst? Einzig die Leidenschaft vermag solche Dinge zu vereinen – der besagte Sammler scheute jedenfalls nicht davor zurück, sich den Konventionen der Kunstwelt zu widersetzen. Im Nachruf wird er für seine Weitsichtigkeit gerühmt, hat er doch bereits zur frühen Stunde das revolutionäre Potenzial der Keramikwerkstätte am Otis Art Institute erkannt, die grossen Einfluss auf die Kunstszene in Los Angeles ausübte.[3)]

Welches Spiel beginnt mit diesem Nachruf im Ausstellungskatalog? Vor dem Hintergrund von Pardos eigener künstlerischer Praxis gewinnt der Text wider Erwarten zeitweilig manifestartigen Charakter. Erst recht macht der Name des Sammlers stutzig:

CHRISTINA VÉGH lebt und schreibt in Zürich.

Philippe Parreno heisst nämlich der Verstorbene. Parreno, der französische Künstlerkollege Pardos, ist er womöglich ein Namensvetter des Sammlers? In WRITING WITH TODAY sind weder Zufälle noch Wunder zu erwarten, vielmehr raffinierte Modulierungen zeitlicher, örtlicher und medialer Räume. Wie der Titel andeutet, stammt der Nachruf aus der Tagespresse und galt in Wirklichkeit der einflussreichen Sammlerin Mrs. Asher.[4] Pardo hat den Artikel in seinem Sinne verbessert und manipuliert, indem er nicht nur den Namen der Sammlerin mit demjenigen seines Künstlerkollegen ausgetauscht hat, sondern auch die Autorschaft für sich beansprucht. Unvermittelt verselbständigt sich der Text und entwickelt eine Dynamik, die Pardo wie folgt kommentiert:

«Es ist wie bei einer Gleichung, man muss schauen, ob sich aus den Verhältnissen etwas ergibt. Wahrscheinlich kommt nichts dabei raus. (...) Es ist ein Text, der eigentlich das Gegenteil eines Textes ist. Worauf man hinaus will, ist etwas völlig anderes, als womit man beginnt, und ganz und gar nicht das, was man erwartet, wenn man über einen Künstler schreibt.»[5]

Handelt es sich nun um ein Künstlerporträt in Form eines Nachrufs? Oder aber ist von einem Nachruf als Künstlermanifest oder Manifest als Künstlerporträt die Rede? Die Formdispositive eines Nachrufs, eines Künstlerporträts und eines Manifests sind miteinander verstrickt, ebenso die Biographien von Mrs. Asher, Parreno und Pardo selbst. Vergangenes und Gegenwärtiges, Reales und Fiktives stehen sich in Gleichungen gegenüber, die sich beliebig kombinieren lassen und so nicht nur die Autorität des geschriebenen Wortes in Frage stellen. Ein bestehendes Textgewebe ist mit neuen Verknüpfungen angereichert und wächst über sich selbst hinaus zu einer Skulptur heran. Pardo meisselt an mentalen Räumen, die in ihrer Korrelation das Paradox eines skulpturalen Textes hervorbringen: Nichts ist mehr so, wie es zu sein scheint.[6]

Auch bei der Werkgruppe HALLEY'S, IKEYA-SEKI, ENCKE'S (1996), die sich aus Sesseln, Stühlen, Tischen, Glaswaren und Lampen zusammensetzt, wird mit bekannten Formdispositiven operiert. Im Sinne einer «Ästhetik der Erinnerung» wecken die orga-

JORGE PARDO, HALLEY'S, IKEYA-SEKI, ENCKE'S, 1996, installation views, wood, lacquer, glass, metal, electrical components, dimensions variable / Holz, Lackfarbe, Glas, Metall, Elektro-Komponenten, Grösse variabel.

nisch geschwungenen Möbelelemente, die schlichten Gefässe und die bizarren Formen der Lampenschirme simultan Assoziationen zu Entwürfen von Alvar Aalto und Frank Gehry, 70er-Jahre-Ästhetik und «dernier cri» aus der Zeitschrift *Wallpaper*. Darüber hinaus verweisen die Objekte ebenso auf das soziale Leben – der Aperitif mit Freunden in der mondänen Bar, das Nachtessen zuhause im kleinen Kreis. Unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen wird befragt: Je mehr wir nach der menschlichen Präsenz suchen, desto deutlicher werden wir ihre Absenz in der Isolation des White Cube wahrnehmen.

Das Weltall und seine Gestirne, die der Werkgruppe die Namen leihen – Kometen wie Halley und Ikeya-Seki, die wiederum nach ihren Entdeckern benannt sind –, rücken das Altbekannte in unendliche Ferne. Obwohl die Möbel durchaus dem Gewicht der Benutzer standhalten würden, sind sie der Wand so nah gerückt, als wären es Gemälde aus der blauen Periode Picassos. Die Tonalität der Entgegensetzungen manifestiert sich auch hier, wenn Wohnraum, Galerieraum, Weltraum und Bildraum – um nur einige der Referenzsysteme zu nennen – virtuos miteinander verwoben sind.

«Ich bin daran interessiert zu verstehen, wie Dinge gebraucht werden, weniger im Hinblick auf ihre Funktionalität als auf ihren Konsum. Mich interessiert, was geschieht, wenn Leute Dinge anschauen; mentale Vorgänge faszinieren mich. Ich mache das Publikum sichtbar, indem ich seine Assoziationen darstelle.»[7)]

Was passiert, wenn wir UNTITLED (1994) betrachten? Die *Shaped Canvas* besteht aus drei Teilen, wobei sich zwei davon durch bonbonfarbene Heiterkeit auszeichnen, der dritte und grössere hingegen in einem dumpfen Grau gehalten ist. Die Holzstruktur des Farbträgers erinnert an Hausfassaden, wie sie in Los Angeles oft anzutreffen sind. Tatsächlich decken sich die Masse des dreiteiligen Gemäldes mit der Fläche des Schattenwurfes eines Hauses in Hanglage, das Pardo täglich aus seinem Küchenfenster erblickte. Der unerfreulichen Aussicht – der graue Bildteil nimmt die Farbe der nicht eben gepflegten Fassaden des Gebäudes auf – setzte der Künstler die buntfröhlichen Farbfelder entgegen. Der Bezug zur Alltagserfahrung ist gleich zweifach gegeben, wenn der düstere Farbteil und die Masse des Gemäldes der gelebten Umwelt entsprechen. Das dialektische Verhältnis der zwei Bildteile wiederum korrespondiert mit den zeitlichen Räumen eines fiktiven Vorher und Nachher. So entgegengesetzte Kategorien wie geometrische Abstraktion, niedliche Farbigkeit, alltägliche Hässlichkeit und Wunschträume von einer besseren Welt sind in ein dynamisches System eingebunden. Derart vernetzt implodiert die plane Fläche zu einem dreidimensionalen Knäuel unterschiedlicher mentaler Räume.

Ein symbolischer Tauschhandel ist auch bei der Arbeit CLOCK, CLOCK, CLOCK, CLOCK, CLOCK (YOU HAVE TO SAY IT FAST) / Uhr, Uhr, Uhr, Uhr, Uhr (man muss es schnell sprechen) (1997) zu beobachten, die wie eine malerisch-kompositorische Aufgabenstellung anmutet – und dies, obwohl die Vorgaben räumlicher nicht sein könnten. Im Atrium der Südwest Landesbank in Stuttgart sind entsprechend der Stockwerkzahl sechs grosse Kreisscheiben in der vertikalen Raumachse übereinander gehängt. Ebenso nehmen die farbigen Scheiben, die zugleich Zifferblätter sind, die Rundungen der freistehenden Wendeltreppe wieder auf. Zwar treten die leuchtenden Farbkörper klar aus dem architektonischen Raumgefüge hervor, ihre Anordnung könnte jedoch nicht vollkommener mit dem bestehenden Umraum harmonieren. Durch die raffinierte Uhren-Komposition förmlich mitgerissen, droht der in Etagen geschichtete Raum zu einer Fläche zu verknappen. Ebenso fordert der Titel auf, sich auf die Ambivalenzen einzulassen: Lautmalerisch zeichnet er die Raumhöhe nach, simultan jedoch verkürzt sich das Clock, Clock… zu einem einzigen, wenn auch verzerrten Wortlaut.

Das dynamische Spiel ineinander wirkender Referenzsysteme lässt die klaren Umrisse der Werke vor einem «geistigen» Weichzeichner erscheinen. Ein Text verkehrt sich in sein Gegenteil, ein Möbelelement oder eine architektonische Struktur wird zur raumfüllenden Malerei, die plane Fläche wiederum verästelt sich in der Umgebung. Foucaults Bezeichnung für Orte, die mehrere Räume und Setzungen zusammenlegen, die an sich unvereinbar sind, trifft auch auf die Werke von Pardo zu. Die «Hetero-

topien» haben dem verbleibenden Raum gegenüber eine Funktion: Indem sie einen «Illusionsraum» schaffen, vergegenwärtigen sie den um ein Vielfaches illusorischeren alltäglichen Raum. Die Pardo'sche Tonalität eröffnet ein Spiel- und Übungsfeld, auf dem jeder verführt wird, sich der Komplexität des Einfachen hinzugeben. Ebenso manifestiert sich in dieser Poesie des Instabilen eine emblematische Zeitgenossenschaft, wenn die mehrfach besetzten Räume den Betrachter zu einer Stellungnahme herausfordern, ohne dabei Vorgaben zu liefern. Die Qual der Wahl und die daraus resultierende vorrangige Stellung der Entscheidungsfindung – grundlegende Aspekte der gesellschaftlichen Befindlichkeit zumindest in der westlichen Hemisphäre – werden in den Werken Pardos vorgeführt. «What kind of artwork would you make if you decide your site is a piece of soap?», fragt der Künstler. Wohlriechenden Duft wird es bestimmt verströmen und uns immer wieder aus den Händen gleiten…

1) «I am interested in structures, I am interested in what the nature of reflexivity is within a work. How does a peanut produce reflexivity? I am interested in how these things constantly circuit through themselves – there is a kind of tonality of an operation that I find myself interested in playing with.» Jorge Pardo im Gespräch mit der Autorin am 16. April 1999. Alle nachfolgenden Zitate entstammen derselben Quelle.

2) Jorge Pardo, WRITING WITH TODAY, in: Barbara Steiner (Hrsg.), *Lost Paradise. Positionen der 90er Jahre*, München/Stuttgart 1995, S. 24–25. Das Buch ist im Rahmen der gleichnamigen Ausstellung im Kunstraum Wien (1994) erschienen.

3) Gemeint ist die Keramikwerkstätte, die Peter Voulkos 1954 gegründet hat. Das traditionell im Kunsthandwerk verwurzelte Medium wurde hier kritisch hinterfragt und fand auch im Kunstkontext Anwendung. In der Folge wurde die Bewegung mit Termini wie «Crafts-as-Art» oder «American Clay Revolution» bezeichnet. Dem Kreis um Peter Voulkos sind u. a. Billy Al Bengston, John Mason oder Kenneth Price zuzurechnen. Letzterer ist mit seinen neu interpretierten und doch benützbaren Kaffeetassen bekannt geworden. Viele seiner Arbeiten waren Teil der besagten Sammlung und sind heute im Besitz des Los Angeles County Museum of Art.

4) Es handelt sich dabei um die Mutter des Künstlers Michael Asher.

5) «It is like an equation, where you have to see if the relationships amount to something. They probably won't amount to anything. (...) It is a text that actually is the opposite of a text. What you project is completely different from its origin and completely different from the expectation of how you write about an artist.»

6) In der Meinung, dass das Medium Buch allein schon interessant genug sei, unterwandert Pardo, wenn immer es ihm möglich ist, rein illustrative Katalogbeiträge. Statt Hochglanzphotos seiner Werke kommen so mancherorts Textarbeiten zu liegen, die eigens für den jeweiligen Ausstellungskatalog konzipiert sind. Neben WRITING WITH TODAY finden sich solche in: Barbara Steiner und Stephan Schmidt-Wulffen (Hrsg.), *In Bewegung. Denkmodelle zur Veränderung von Architektur und bildender Kunst*, Kunstverein Hamburg 1994, und *Backstage. Topologie zeitgenössischer Kunst*, Kunstverein Hamburg 1993/Kunstmuseum Luzern 1994. Im Rahmen des Hausprojektes 4166 SEA VIEW LANE (1998) formulierte Pardo den Ausstellungskatalog gänzlich neu: Die Buchform ist zugunsten einer Vielzahl ineinander stapelbarer Schachtelformen aufgegeben, die innen und aussen als Träger von Kommentaren und Interviews dienen. Der Katalog ist wie viele Werke Pardos multifunktional, d. h. nebst Katalog zugleich Skulptur mit Sockel, Architekturmodell und Stauraum für allerlei Krimskrams.

7) «I am very interested in understanding how things get used, not from a functional point but from a consumerist point of view. I am very interested in what happens when people look at things, I am interested in mental operations. I visualize the structure of the audience in terms of its associative structure.»

YELLOW BUFFALO, December 1995 / GELBER BÜFFEL.
(PHOTO: HEIDER, JANESVILLE, WISCONSIN)

The Tonality of Contradictory Settings

CHRISTINA VÉGH

JORGE PARDO, 1996/40, 1996, 40 Le Klint lamps / 40 Le Klint-Lampen; UNTITLED, 1997, wood, upholstery, polar fleece, 13 parts; installation at the exhibition "check in!", Museum für Gegenwartskunst, Basel, Oct. 1997 – March 1998. / OHNE TITEL, Holz, Polsterung, Polarflies, 13 Teile. (PHOTO: ÖKB/MARTIN BÜHLER)

We all know that no holds are barred when Jorge Pardo is at work. Neither floor covering nor pictures, books nor beds, lamps, houses nor boots escape his attention. He addresses such diverse fields as interior design, arts and crafts, graphic design, and architecture. Common to these uncommon works is one thing only: They all deal in curious cycles of contradictory settings. But how can the relations among the strands of meaning running through them be described? How can the character of the sound or color generated by the circulating structures within the works be defined? Pardo speaks of a tonality that motivates his delight in speculative experimentation.

"I am interested in structures, I am interested in what the nature of reflexivity is within a work. How does a peanut produce reflexivity? I am interested in how these things constantly circuit through themselves—there is a kind of tonality of an operation that I find myself interested in playing with."[1)]

WRITING WITH TODAY (1995) is a text by Jorge Pardo, printed on a double page in an exhibition catalogue.[2)] The reader learns about an extraordinary collector from Los Angeles who, in the early sixties, not only took an enthusiastic interest in pop and minimal art but also collected ceramic mugs. Coffee mugs and art? Only passion can make such things compatible—in any case, the said collector had no qualms about flying in the face of art-world conventions. In his obituary he is lauded for his far-sightedness, having anticipated the revolutionary potential of the pottery workshop at Otis Art Institute, which has exerted great and lasting influence on the art scene in Los Angeles.[3)]

What game does this obituary play in the exhibition catalogue? Given Pardo's own artistic praxis, his text occasionally acquires an unexpectedly manifesto-like character. But even more suspect is the name of the deceased collector: Philippe Parreno. Could Parreno, Pardo's French artist colleague, possibly be the collector's namesake? In WRITING WITH TODAY, neither accident nor miracles await us, but rather clever modulations of time, place, and media. As the title suggests, the obituary comes from a newspaper and the collector was actually the influential Mrs. Asher.[4)] Pardo improved on and manipulated the article to his own ends not only by exchanging the collector's name with that of his colleague but also by claiming authorship. The text abruptly acquires a life of its own and a dynamics that Pardo describes as follows:

"It's like an equation, where you have to see if the relationships amount to something. They probably won't amount to anything. ... It is a text that is actually the opposite of a text. What you project is com-

CHRISTINA VÉGH lives and writes in Zurich.

pletely different from its origin and completely different from the expectation of how you write about an artist."

Then is this an artist's portrait in the form of an obituary? Or an obituary as an artistic manifesto, or a manifesto as an artist's portrait? The textual forms of an obituary, an artist's profile, and a manifesto are compounded, just as are the biographies of Mrs. Asher, Parreno, and Pardo himself. Past and present, reality and fiction, are the flip sides of equations that can be combined ad libitum to subvert (not only) the authority of the written word. An existing textual fabric is enriched with new links and, outgrowing itself, grows into a sculpture. Pardo chisels mental spaces, whose correlation yields the paradox of a sculptural text: Nothing is what it seems to be anymore.[5)]

The works subsumed under the title HALLEY'S, IKEYA-SEKI, ENCKE'S consisting of armchairs, chairs, tables, glassware, and lamps, also operate with familiar formal configurations. As an "aesthetics of remembering," the organically curved pieces of furniture, the unprepossessing glass vessels, and the bizarre shapes of the lampshades simultaneously evoke associations with the designs of Alvar Aalto and Frank Gehry, the aesthetics of the seventies, and the *dernier cri* flaunted in the magazine *Wallpaper*. In addition, the objects conjure social life—a cocktail at a chic bar or dinner at home with a small coterie of friends. Our relationship with everyday objects is questioned: the more we look for human presence, the more we notice its absence in the isolation of the White Cube.

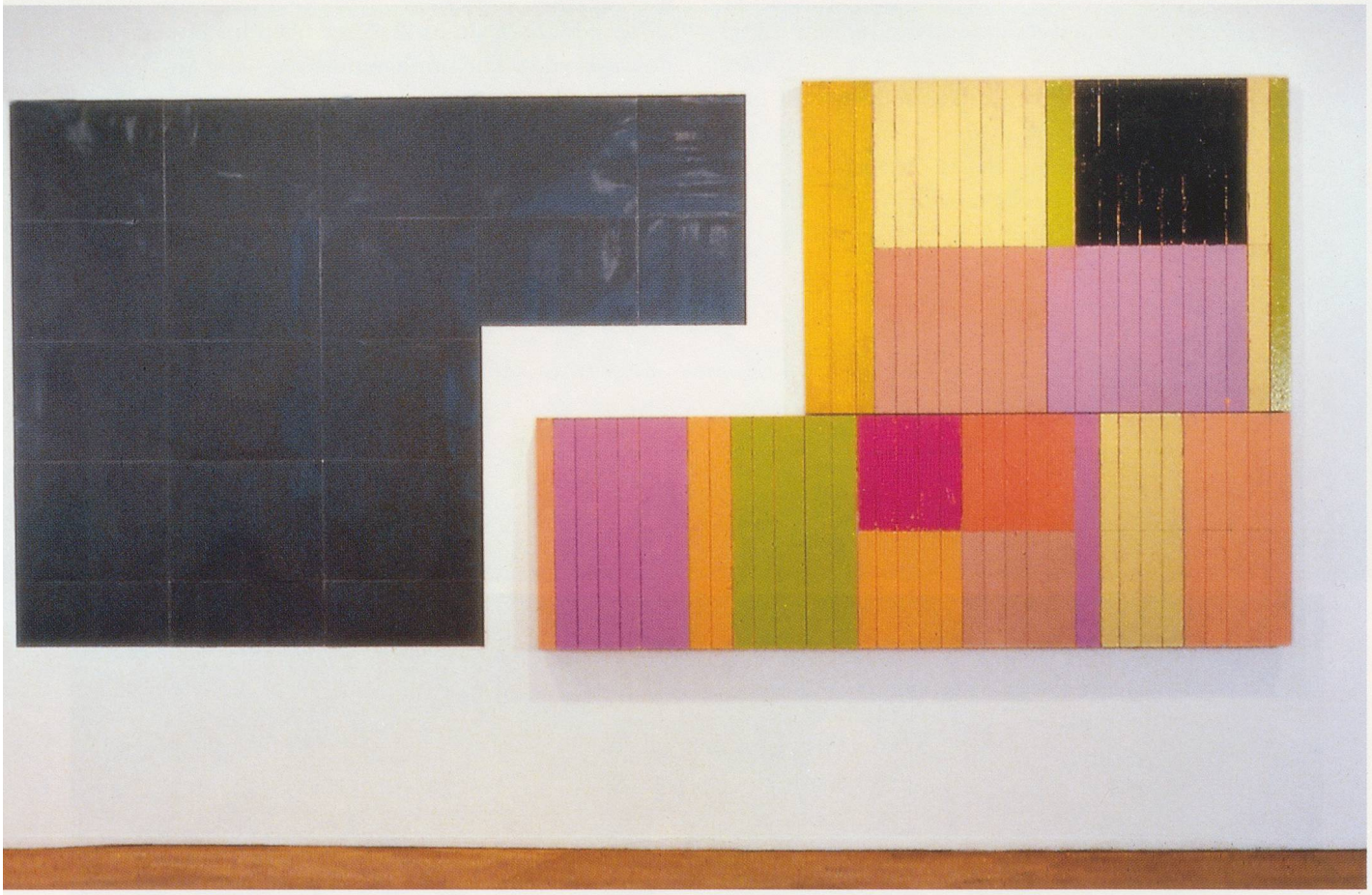
Outer space and the constellations that have given the works their names—comets like Halley and Ikeya-Seki, named in turn after their discoverers—place the consolingly familiar at an infinite remove.

Although the pieces of furniture would no doubt withstand the weight of their users, they are positioned so close to the wall that they could almost be paintings from Picasso's Blue Period. The tonality of contradiction also surfaces here in the brilliantly interwoven contexts of home, gallery, outer space, and pictorial space—to mention but a few of the referential systems.

"I am very interested in understanding how things get used, not from a functional but from a consumerist point of view. I am very interested in what happens when people look at things, I am interested in mental operations. I visualize the structure of the audience in terms of its associative structure."

What happens when we look at UNTITLED (1994)? The "shaped canvas" consists of three parts, two of which sport cheerful candy colors, while the third and larger one keeps to a dull gray. The wooden structure of the support recalls the facades of houses commonly seen in Los Angeles. In fact, the dimensions of the three-part painting actually coincide with the area of the shadow cast by a house on a slope, which Pardo used to see from his kitchen window everyday. The unpleasant sight—the gray part of the painting echoes the color of the dilapidated facade—is set off against the colorful gaiety of the other two sections. Reference to everyday life thus follows a double track inasmuch as the gloomy sec-

JORGE PARDO, Ost-West-Kontaktzentrum der Leipziger Messe, 1996 / East-Meets-West Center at the Leipziger Messe, Germany. (PHOTO: M. RÜCKER, LEIPZIGER MESSE)



JORGE PARDO, 1994 (1994), acrylic on wood, 91 x 122¾" / Acryl auf Holz, 231 x 312 cm.

tion and the dimensions of the painting correspond to an experience in the artist's environment. The dialectical relationship of the two parts of the picture corresponds in turn to the temporal spaces of a fictional before and after. Such opposing categories as geometrical abstraction, cloying colors, ordinary squalor, and the dream of a better world are incorporated into a dynamic system. The flat surface consequently implodes into a three-dimensional tangle of differing mental spaces.

Symbolic bartering can also be observed in CLOCK, CLOCK, CLOCK, CLOCK, CLOCK (YOU HAVE TO SAY IT FAST) (1997), a work that suggests an assignment in painting and composition, although its specifications could hardly be more three-dimensional. In the atrium of the Südwest Landesbank in Stuttgart, six large disks corresponding to the number of stories in the building are suspended above each other in the vertical axis of the space. In addition, the colored disks, which are also clock faces, echo the curves of the free-standing spiral staircase. The luminous bodies of color clearly stand out against the architecture and yet they could not be more perfectly configured to harmonize with their surroundings. Quite literally carried away by the ingenious composition of clocks, the space, layered in six stories, threatens to be reduced to a plane. The title additionally challenges us to address ambivalence: onomatopoeically, it traces the height of the atrium, while it is simultaneously abbreviated into a single—albeit—distorted sonic body: clock, clock...

The dynamic play of interacting referential systems juxtaposes the clear contours of these works with "mental" soft-focus action. A text is converted into its opposite; a piece of furniture or an architectural structure becomes a space-filling painting; the planar surface of the painting in turn branches out into its surroundings. Foucault's term for places that combine several, essentially incompatible spaces and settings—"heterotopias"—applies to Pardo's works as well. These heterotopias fulfill a function in the remaining space: By creating a "space of illusion," they draw attention to everyday spaces that are incomparably more illusory. Pardo's tonality lays out a playing and training field that makes surrender to the complexity of simplicity irresistible. An emblematic confederation is manifested in this poetry of instability when the spaces with their plurality of occupation challenge viewers to take a stand without supplying any groundwork. The agony of making a choice and the consequent prioritizing in order to reach a decision—fundamental aspects of contemporary society, at least in the western hemisphere—characterize the works of Jorge Pardo. "What kind of artwork would you make if you decide your site is a piece of soap?" the artist queries. It would certainly send out a delightful fragrance and constantly slither out of our hands...

(Translation: Catherine Schelbert)

1) This and Jorge Pardo's following remarks are cited from a conversation with the author on April 16, 1999.

2) Jorge Pardo, WRITING WITH TODAY, in: Barbara Steiner (ed.), *Lost Paradise. Positionen der 90er Jahre*, ex. cat., Munich/Stuttgart, 1995, pp. 24–25. The book was published in conjunction with the eponymous exhibition at the Kunstraum Wien (1994).

3) Meaning the pottery workshop founded by Peter Voulkos in 1954. Voulkos's critical treatment of this traditional arts-and-crafts medium spilled over into the context of art. Subsequently epithets such as Crafts-as-Art or American Clay Revolution were applied to the movement. Those associated with Peter Voulkos include Billy Al Bengston, John Mason, and Kenneth Price. The latter has made a name for himself with his reinterpreted and yet functional coffee cups. Many of his works belonged to said collection and are now in possession of the Los Angeles County Museum of Art.

4) Mother of the artist Michael Asher.

5) Assuming that the medium of the "book" is interesting enough in itself, Pardo undermines, wherever possible, purely illustrative contributions to catalogues. Instead of glossy photographs of his work, he often presents "textual works" devised specifically for the respective exhibition catalogue. In addition to WRITING WITH TODAY, such contributions have been published in: Barbara Steiner and Stephan Schmidt-Wulffen (eds.), *In Bewegung. Denkmodelle zur Veränderung von Architektur und bildender Kunst*, ex. cat., Kunstverein Hamburg, 1994; and *Backstage. Topologie zeitgenössischer Kunst*, ex. cat., Kunstverein Hamburg, 1993/Kunstmuseum Luzern, 1994. For his building project, 4166 SEA VIEW LANE (1998), Pardo entirely revamped the idea of an exhibition catalogue. The book has given way to a number of stackable printed cardboard boxes that serve inside and out as supports for commentaries and interviews. Like many of Pardo's works, the catalogue is multi-functional in that it is also a sculpture with a stand, an architectural model, and a storage space for odds and ends.