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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2001)

Heft: 62: Collaborations Tacita Dean, John Wesley, Thomas Demand

Artikel: Thomas Demand : der Neutronenbomben-Effekt = the neutron bomb effect

Autor: Heiser, Jörg / Parker, Wilma

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680671

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: 12.07.2025

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

Der Neutronen-bomben-Effekt

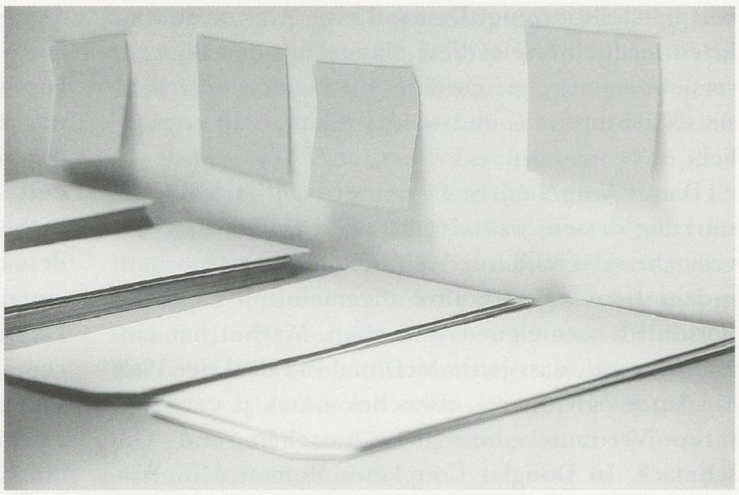
JÖRG HEISER

Es ist niemand da, in diesem Raum, der aussieht wie eine Telefonzentrale oder der Arbeitsplatz eines Brokers. Vier lange Reihen weisser, zweistufiger Arbeitspulte, leicht von oben gesehen, als stünde man selbst vor der ersten Pultreihe; die Kanten der Pulte treten in dem in Büros üblichen Neonlicht scharf hervor. Irgendwie wirkt die Perspektive verkürzt, als wäre der Raum zwischen den Pultreihen zu schmal, um wirklich benutzt werden zu können. Mattschwarze, offenbar nicht angeschlossene Telefonapparate schlummern auf dem erhöhten Teil der Pulte. Warum sind sie nicht angeschlossen? Hat die Arbeit noch nicht begonnen oder wurde sie schon beendet? Gelbe unbeschriebene Post-It-Zettelchen sind allzu ordentlich befestigt. Ferner einige Stapel von ebenfalls gelben, genauso leeren Karteikarten. Vier gelbe Taschenlampen liegen über die Pulte verteilt. (Wozu braucht man an einem solchen Ort Taschenlampen?) Fünf rote Ordner setzen einen Akzent und ein einziger Kugelschreiber liegt auf einem makellos weissen Blatt Papier. Man sieht keine Stühle, keine gekritzelten Notizen, keine Kaffeeflecken, keinerlei Spuren menschlicher Aktivität. Dies ist kein Büro, sondern die leere Hülle eines Büros, aus dem jede Regung und jedes Anzeichen von Belebtsein getilgt wurden. Die Frage, ob die Arbeit noch nicht begonnen hat oder eben beendet wurde, ist sinnlos, da dieser Raum offensichtlich jedem zeitlichen Ablauf entrückt ist.

JÖRG HEISER ist Redaktor von *Frieze* und lebt in Berlin.

Dennoch entstand Thomas Demands POLL (Auszählung, 2001) aufgrund einer Reihe von Bildern, die zu Beginn des Jahres, wenige Wochen nach der Amtseinsetzung von Präsident George W. Bush, als das Werk in New York erstmals gezeigt wurde, allen geläufig waren. Wochenlang war sie Ende Jahr in den Medien präsent gewesen: die höchst umstrittene, manuelle Nachzählung von Stimmzetteln in Palm Beach, Florida, die der fragwürdigen Einsetzung Bushs vorausging. Die endlosen Analysen dieses absurden Vorgangs waren durchsetzt mit Bildern von Freiwilligen, die perforierte Stimmzettel unter die Lupe nahmen, als handle es sich um forensische Beweismittel, nur um herauszufinden, ob die Stimme an Bush oder Gore ging. Aber am häufigsten sah man jene Bilder, welche die mit diesem Vorgang verbundene, mühevolle Arbeit vor Augen führen sollten, und sie zeigten Nahaufnahmen ganzer Stapel von Stimmzetteln, im Fernsehen, in den Zeitungen und im Internet (wo Demand sie her hat). Dank der merkwürdigen Schlacht um die Präsidentschaft in Florida ist das Bild sich stapelnder Stimmzettel zu einem Sinnbild administrativen Versagens oder gar Verhinderns bei der Ermittlung des Volkswillens geworden.

Das Symbol des Papierstapels passt ausgezeichnet zur skulpturalen Seite von Demands Werk, ebenso wie der damit assoziierte mühevolle Arbeitsprozess. Denn wie alle Arbeiten Demands seit den frühen 90er Jahren ist POLL eine peinlich genaue, modell-



THOMAS DEMAND, STAPEL/ PILE (#5), 2001, C-Print Diasec, 36 x 55 cm / 14¼ x 21⅝".

hafte Wiedergabe von Objekten an einem tatsächlich existierenden Ort – in diesem Fall des Büros, wo die Nachzählungen stattfanden –, handgefertigt aus Papier und Karton, genau oder doch nahezu im Originalmassstab. Und genauso unfassbar wie der «Wille des Volkes» bleibt auch dieses Modell, da es nicht selbst gezeigt wird, sondern nur vermittelt durch die exakte photographische Aufnahme mit einer Plattenkamera.

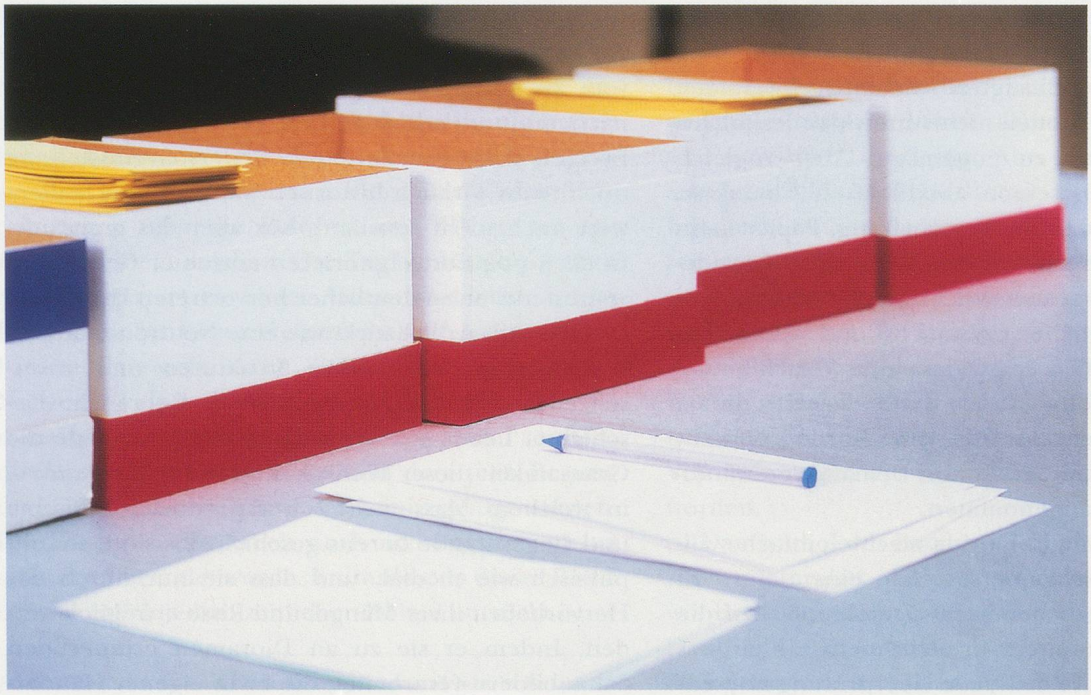
Die Täuschung ist zugleich versteckt und offenbar: versteckt, weil das Modell hinsichtlich Proportion und Oberfläche exakt ist. Dank der Verwendung einer industriell gefertigten, dichten, einfarbigen Papiersorte ist im Modell nichts Individuelles, nichts gestisch Geformtes zu entdecken. Aber zugleich offenbart es doch seinen abbildhaften Charakter, denn, egal wie präzis die Verarbeitung, Papier kann doch nie die unterschiedlichen Texturen aller anderen Materialien ersetzen. Wichtiger noch ist das bewusste Fehlen jeglicher Gebrauchs- und Verschleissspuren, was deutlich zeigt, dass eine Verschiebung stattgefunden hat. Im Grunde ist die «Arbeit», die im Originalraum geleistet wurde, ihres Körpers beraubt worden und hat die Gestalt von Demands aufwändiger Nachbildung angenommen.

Die Nachzählung in Florida machte einfache, alltägliche Dinge wie Papierstapel in einem Büro zu Symbolen einer gescheiterten Demokratie: Auf die Zählmaschinen konnte man nicht mehr zählen, was eine arbeitsintensive manuelle Überprüfung notwendig machte. Diese surreale historische Anekdote verdeutlicht eine allgemein gültige Wahrheit: Selbst die normiertesten Gegenstände und Räume können einzigartige Bedeutung erlangen. Demands Bilder halten die Zeit nicht an, um dem Ahistorischen zu huldigen, sondern um den – durch das Leben in standardisierter, industriell reproduzierter Umgebung verursachten – Verlust des historischen Gedächtnisses zu betrauern und zu bekämpfen. Was POLL von des Künstlers früheren Wiedergaben historischer Schauplätze abhebt – etwa von RAUM (1994), das Hitlers Hauptquartier nach dem Bombenattentat vom 20. Juli 1944 zeigt, oder der Pollocks Atelier nachempfundenen SCHEUNE (1997) –, ist, dass das Ereignis selbst zum Zeitpunkt der ersten Ausstellung noch nicht wirklich historisch war und sein Stellenwert noch nicht feststand, was aber das grausame, trocken pointierte Ignorieren einzelner Gebrauchsspuren nur umso deutlicher hervortreten lässt.

Demands Arbeit wirkt wie eine Neutronenbombe in belebten Räumen: Die Strukturen sind unversehrt, aber jedes Anzeichen von Gebrauch, Geschichte, Leben ist verschwunden. Aber gerade die Grausamkeit dieser Technik zeigt uns – *ex negativo* –, in welchem Mass technisch reproduzierte Räume und Gegenstände bereits geschichtslos sind, sowohl physisch wie medial, und dass sie nur durch das Hervorheben ihrer Mängel und Risse erträglich werden. Indem er sie zu an Dioramen erinnernden Schaubildern verarbeitet, die er in eigener Handar-

beit herstellt, erzeugt Demand eine Art Oxymoron: Er entfernt einerseits diese Mängel aus den Bildern, versieht sie aber gleichzeitig mit neuen und macht sie so für unsere – und seine – Phantasien zugänglich.

Dieses Vorgehen ist fast eine Art ironische Verstärkung dessen, was wir im Leben täglich tun: Wir versuchen die moderne Welt bewohnbar zu machen, indem wir uns gerade ihre allgemeinsten Elemente persönlich anzueignen versuchen. Warhol hat einmal bemerkt, dass jedes McDonald's-Lokal der Welt ein Stück Zuhause sei, etwas Bekanntes, ja geradezu intim Vertrautes bezüglich Aussehen und Geschmack. In Douglas Couplands Roman *Miss Wyoming* (2000) läuft die gleichnamige Heldin nach einem Grenzerlebnis zwischen Leben und Tod – sie ist die einzige Überlebende eines Flugzeugabsturzes – weg, taucht für eine Weile unter und führt ein Obdachlosenleben. «Sie schlenderte durch das gehsteiglose Viertel, als sähe sie ihr Land zum ersten Mal – die Verkehrsschilder, die Autos, die Lichter und die Schaufenster waren grösser, heller und protziger als nötig. Der Geruch von Brathähnchen und Diesel-Abgasen stieg ihr in die Nase, aber da sie das bisschen Geld, das sie besass, bereits ausgegeben hatte, konnte sie sich nichts zu essen kaufen. Der Hunger war kaum noch auszuhalten. Sie lief stundenlang durch die Gegend. Sie kam an achtzig Wendy's, hundert Taco Bells, siebenhundert Exxon-Tankstellen vorbei, und dann gelangte sie zu ihrem neunhundertsten McDonald's...»[1] Miss Wyoming bemerkt einen Koch, der ein grosses Tablett voller nicht verkaufter Hamburger samt Verpackung in einen Müllcontainer kippt. Sie klettert hinein, um sie sich zu schnappen, und wird im Container eingeschlossen. «Es gab kein Licht, und in der Dunkelheit barsten die Konturen, die sie ertastete, wie kaputte Feuerwerkskörper unter ihren Fingerspitzen. Sie hatte Hunger, doch ihr Ekel vor den toten Lebensmitteln überwog. Sie versuchte sich ganz klein zu machen, wie ein Vogel, der in einem Haus gefangen ist. Und dann entspannte sie sich. Ein bisschen. (...) Aus gefalzter Pappe baute sie sich in der Ecke einen improvisierten Schlafplatz. Sie breitete zur Isolation eine Schicht aus trockenen Abfällen als Unterlage aus, und auf einer Seite errichtete sie sicherheitshal-



THOMAS DEMAND, STAPEL / PILE (#1), C-Print Diasec, 53 x 84 cm / 20⅞ x 33".

ber ein Lawinendach, falls der Müll in der Nacht zusammenbrechen sollte. Als Kissen benutzte sie wiederum Pappe, auf die sie eine Tüte voller zerquetschter Pappbecher legte. Sie war selbst überrascht, wie gut sie sich in ihrer neuen Welt zurechtfand...»[2)]

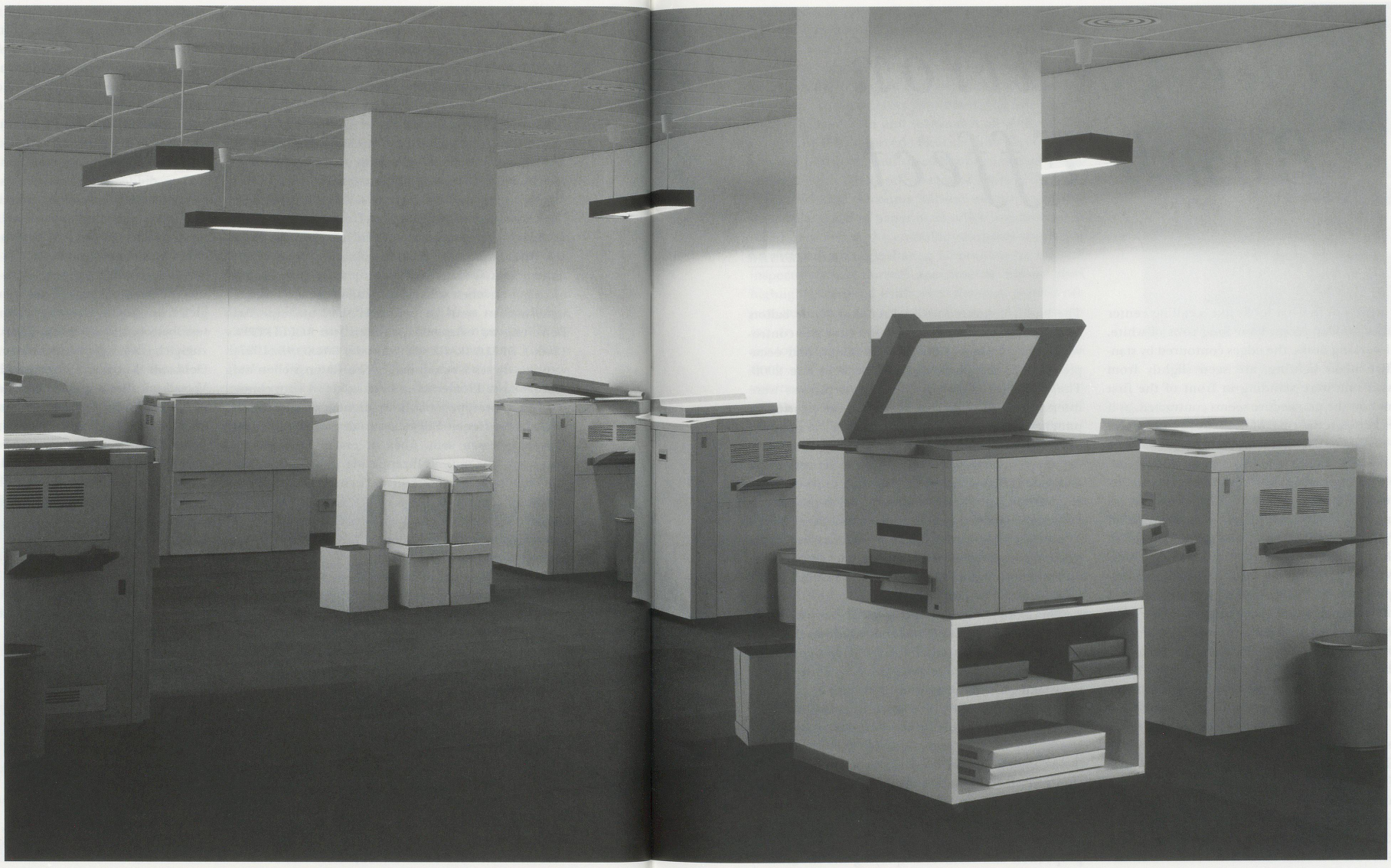
Eingeschlossen im wahllosen Durcheinander industriell erzeugter Produkte, macht die Heldin etwas Ähnliches wie Demand (der seine «Skulpturen» wegwirft, sobald sie photographiert sind): Sie verändert die Ordnung der Dinge, um sie sich anzueignen. Das traumatische Ereignis (der Flugzeugabsturz, das fehlgeschlagene Attentat auf Hitler) weckt die Kraft zur Aneignung, zur Rekonstruktion, zur Inbesitznahme. Das Trauma wird nicht neu gespielt, um es zu beherrschen und zu kontrollieren, sondern gewissermassen neu verräumlicht, um eine Art Befreiung zu erlangen. Arbeiten wie ROLLTREPPE (2000), DREI GARAGEN (1995) oder BALKONE (1997) wenden dieses Nocheinmal-in-den-Raum-Stellen auf einförmigste Elemente unserer urbanen Umgebung an. Die Rolltreppe, zum Beispiel, mag Zeugin einander zugeworfener Blicke oder der Ausübung von Gewalt gewesen sein, aber in erster Linie ist sie halt doch nur eine Rolltreppe wie jede andere. Die Gleichgültigkeit des künstlerischen Blickwinkels wiederholt im Grunde die Gleichgültigkeit der modernen Architektur gegenüber den mit ihrem Funktionalismus einhergehenden Konsequenzen für das menschliche Individuum.

In der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts verglich der Architekturtheoretiker Filarete die Teile eines Bauwerks mit menschlichen Körperteilen, mit Augen, Ohren, Mund. Die natürliche Funktion und symmetrische Harmonie im Entwurf der Kinder Gottes galt als Mass aller Dinge. Mit dem Heraufdämmern des industriellen Zeitalters entwickelten die Romantiker eine skeptische Sicht auf diese angebliche Vollkommenheit und Harmonie, und nach E.T.A. Hoffmanns *Das öde Haus* (1817) läutete Edgar Allan Poe mit seinem *Fall des Hauses Ascher* (1839) die Totenglocke für die Verbindung von statischer und körperlicher Balance. Er verglich das Gebäude weniger mit dem Körper als solchem als vielmehr mit verschiedenen Seelenzuständen und den mit ihnen verbundenen Ausdrucksformen, von Freude und Schönheit bis zur Depression und dem blanken Schrecken des Untergangs.[3)] In der Ballade «Das Geisterschloss», die in die Erzählung eingebettet ist, wird das Schloss eines Königs zunächst in der Phase des Ruhms und Wohlstands beschrieben: «Von Perlen und Rubinen glutend / war des Palastes Tor.» Es wird deutlich, dass die Perlen für Zähne stehen, die Rubine für die Lippen – es handelt sich um das Tor zur Seele. Später, im unaufhaltsamen Niedergang, fliehen die Geister durch dieses Tor und mit ihnen das Leben, die Gesundheit und die Inspiration: «und durch das fahle Tor stürzt schwellend / ein Spukhauf her, / auf und davon – sie lachen gellend – / doch lächeln nimmermehr.»[4)]

Garagen, Rolltreppen, Balkone – architektonische Elemente, die auf der ganzen Welt technisch gleich hergestellt werden – waren noch nie von Geistern bewohnt, das hat etwas Beruhigendes und wirkt zugleich umso erschreckender. Es ist, als liesse Demands Kunst die romantische Furcht vor dem Verfall mit ihrem modernistischen Pendant kollidieren: der Furcht vor Konservierung. Bauwerke aus Metall, Glas und Beton mit ihren undurchdringlichen Oberflächen sind ohne weiteres völlig gleich reproduzierbar, sowohl virtuell wie physisch. Demand führt hier eine semiotische Spaltung ein, indem er sie in Karton nachahmt – und nebenbei auch gleich noch die Ablehnung «weicher» Materialien und der Raumillusion durch den Minimalismus unterläuft. Demand konzentriert sich auf die räumliche Grundstruktur und Oberflächenbeschaffenheit von so unscheinbaren Schauplätzen wie dem Stimmenzählbüro in Florida letztlich nicht, um die gelebte Erfahrung, mit denen sie aufgeladen sind, zu ignorieren, sondern gerade um sie heraufzubeschwören.

(Übersetzung: Wilma Parker)

1) Douglas Coupland, *Miss Wyoming*, übers. von Tina Hohl, Hoffmann und Campe, Hamburg 2001, S. 88.
2) Ebenda, S. 107–109.
3) Vergleiche dazu auch: Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny*, MIT Press, Cambridge, MA, & London 1992, S. 17–20, sowie Jonathan Jones Artikel über Edgar Allan Poe und das zeitgenössische Kunstschaffen in *Frieze*, 55, November 2000.
4) Edgar Allan Poe, *Der Fall des Hauses Ascher*, übers. von Arno Schmidt und Hans Wollschläger, Haffmans Verlag, Zürich 1994, S. 46–47.



THOMAS DEMAND, COPYSHOP, 1999, C-Print Diasec, 183,5 x 300 cm / 72¼ x 118⅛"

The Neutron Bomb Effect

JÖRG HEISER

No one is present in what looks like a calling center or a broker's boiler room. Four long rows of white, two-level working desks, the edges contoured by standard office neon lighting, are seen slightly from above, as if one were standing in front of the first row. Somehow the perspective seems contracted, as if the aisles between the rows of desks were too narrow to allow people to use them. Matte black telephones rest on the top level, cables seemingly unplugged. Why are they unplugged, has work not yet begun, or is it already finished? Yellow Post-It notes are attached all too neatly, completely blank. Stacks of equally yellow, equally blank filing cards. There are four yellow flashlights lying on the desks. (What do you need flashlights for in such a place?) Five red folders punctuate the scene, while a single pen rests on an immaculately white sheet of paper. There are no chairs visible, no scribbling, no coffee stains, no traces of human presence. This is not an office, this is the empty shell of an office, deprived of all gestures and signs of habitation. The question of whether work has begun or is already finished is pointless as it becomes apparent that this space is utterly isolated from the very passage of time.

Yet Thomas Demand's POLL (2001) is based on a series of images that were current when the work was first exhibited in New York in early 2001, just weeks after the inauguration of President George W. Bush. The highly contested manual recount of the ballots in Palm Beach, Florida, which preceded the controversial installation of Bush as president, had occupied the media for week after week in late 2000. The endless analyses of this absurd process were interspersed with images of volunteers peering at punched ballots, like forensic evidence, in order to find out whether the vote should go to Bush or Gore. But the repetitive visual bites, used to represent the painstaking labor involved in this process, were close-ups of ballot stacks shown on TV, in the papers, and on the internet (where Demand got them from). The memorable battle for the presidency in Florida has in fact established the image of stacked ballots as an emblem for the failed or obstructed administrational attempt to verify the People's will.

This emblem of the paper stack sits very well with the sculptural aspect of Demand's work, as does the laborious process it entails. For POLL, like all the work Demand has done since the early nineties, is a painstaking model rendition of objects in an actual site—in this case the office where the recounts took place—handmade of cardboard and paper, in near or absolute life size. And just as the "People's will" remains intangible, so does the model, as it is not shown itself, but only in and through the pristine photograph captured with a plate camera.

The illusion is concealed and revealed at the same time: concealed because the model is precise in proportion and surface. Employing the industrially

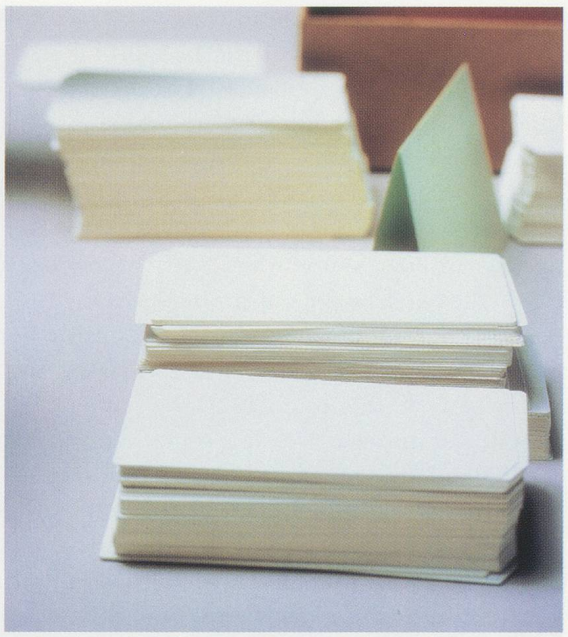
JÖRG HEISER is associate editor of *Frieze*, based in Berlin.

produced opaque quality of unicolored paper, the model lacks any signs of individuality, of gestural forming. Yet at the same time, it reveals its simulacral character because, no matter how precise the construction, paper cannot fully emulate the texture of all other materials. More important, the intentional lack of signs of wear and tear makes clear that a displacement has occurred. Basically, the "labor" that went on in the original space has been disembodied and shifted to (Demand's) labor of copying it.

The Florida recounts turned simple, everyday things like stacks of paper in an office into fetishes of failed democracy: the counting machines could not be counted on, necessitating labor-intensive manual inspection. This surreal anecdote of history thus highlights a general truth: even the most generic objects and spaces can be charged with a unique meaning. In Demand's pictures, time is frozen not in order to venerate the ahistoric, but to mourn and fight the loss of historic memory that life in a generic environment preempts. What sets POLL apart from the artist's earlier renditions of historic sites—RAUM (Room, 1994), which shows Hitler's headquarters after they had been bombed on 20 July 1944, or SCHEUNE (Barn, 1997), which is modeled after Pollock's studio—is that at the time of its first exhibition the event was not really historic yet, its status still undecided, which makes the cruel, deadpan indifference to details of use all the more apparent.

Demand's work acts like a neutron bomb on inhabited space: it leaves the structure intact while purging it of any sign of utilization, history, life. Yet the cruelty of this technique precisely indicates—*ex negativo*—how technically reproduced spaces and objects are actually already dehistoricized, both physically and medially, and how they can only be made bearable by pointing out their flaws and fissures. By turning them into dioramic simulacra, constructed by his own manual labor, Demand produces a kind of oxymoron: he both empties them of these flaws and charges them again with new ones, making them available for our—and his—phantasmic investments.

This approach is almost a kind of ironic amplification of what we do in everyday life: we try to make the modern world inhabitable by clinging to even its most generic elements, trying to make them our



THOMAS DEMAND, STAPEL / PILE (#2), C-Print Diasec, 53 x 50 cm / 20⅞ x 19⅝".

own. Warhol once remarked how every McDonald's around the world is a bit of home, something familiar, almost intimate in look and taste. In Douglas Coupland's *Miss Wyoming* (2000), the eponymous heroine, after a near-death experience—she is the sole survivor of a plane crash—walks off and vanishes for a while into a hobo life. "She strolled the sidewalk-free neighborhood as if seeing her country for the first time—the signs and cars and lights and shop fronts bigger and brighter and more powerful than they needed to be. She caught whiffs of fried chicken and diesel fumes, but having spent her only quarters, she couldn't buy food. She was starving. She walked for hours. She passed eighty Wendy's, a hundred Taco Bells, seven hundred Exxons, and then she came upon her nine hundredth McDonald's..."[1] Miss Wyoming notices a crew chief who puts a large tray of fully wrapped, unsold burgers into a dumpster. She climbs in to get hold of them, but then gets locked inside. "There was no light, and in its absence, the shapes she touched burst forth on her fingertips like crippled fireworks. She was hungry, but her repulsion for the dead food overrode her hunger. She tried shrinking herself, like a bird

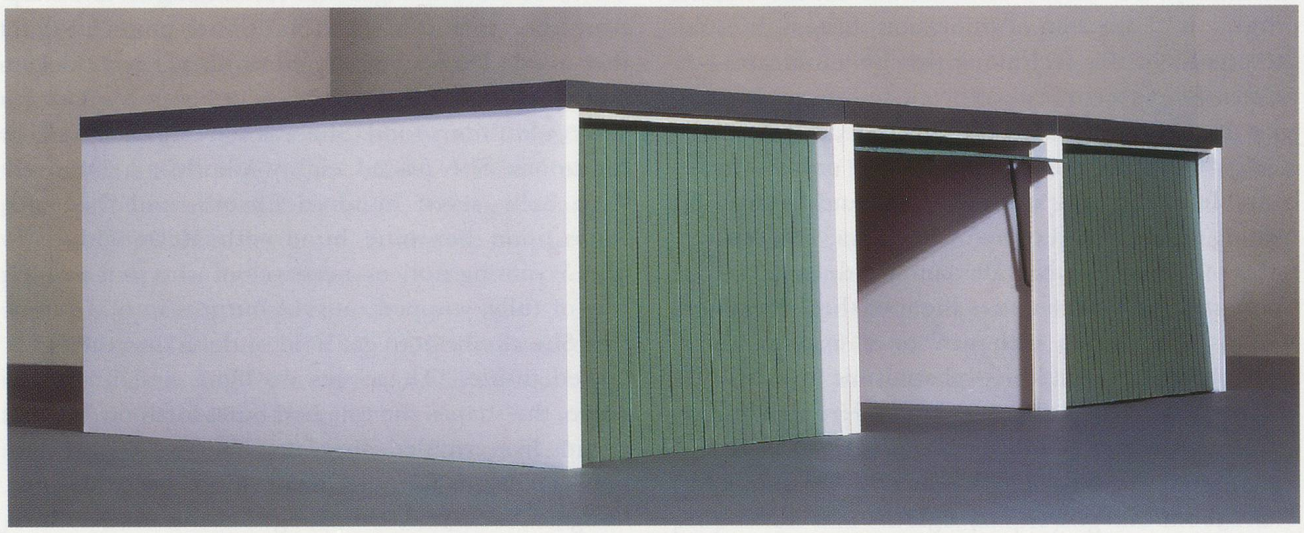
caught inside a house. And then she relaxed. A bit. (...) Using folded cardboard, she built herself an impromptu shanty in the corner. For the shanty's floor she placed a buffer layer of dry garbage to insulate her from the dumpster's bottom, and on one side she built an avalanche shed, so as to be safe if the trash collapsed during the night. For a pillow she used folded cardboard, onto which she placed a bag full of crushed waxed paper cups. She was surprising herself with her adeptness at navigating inside her new world..."[2)]

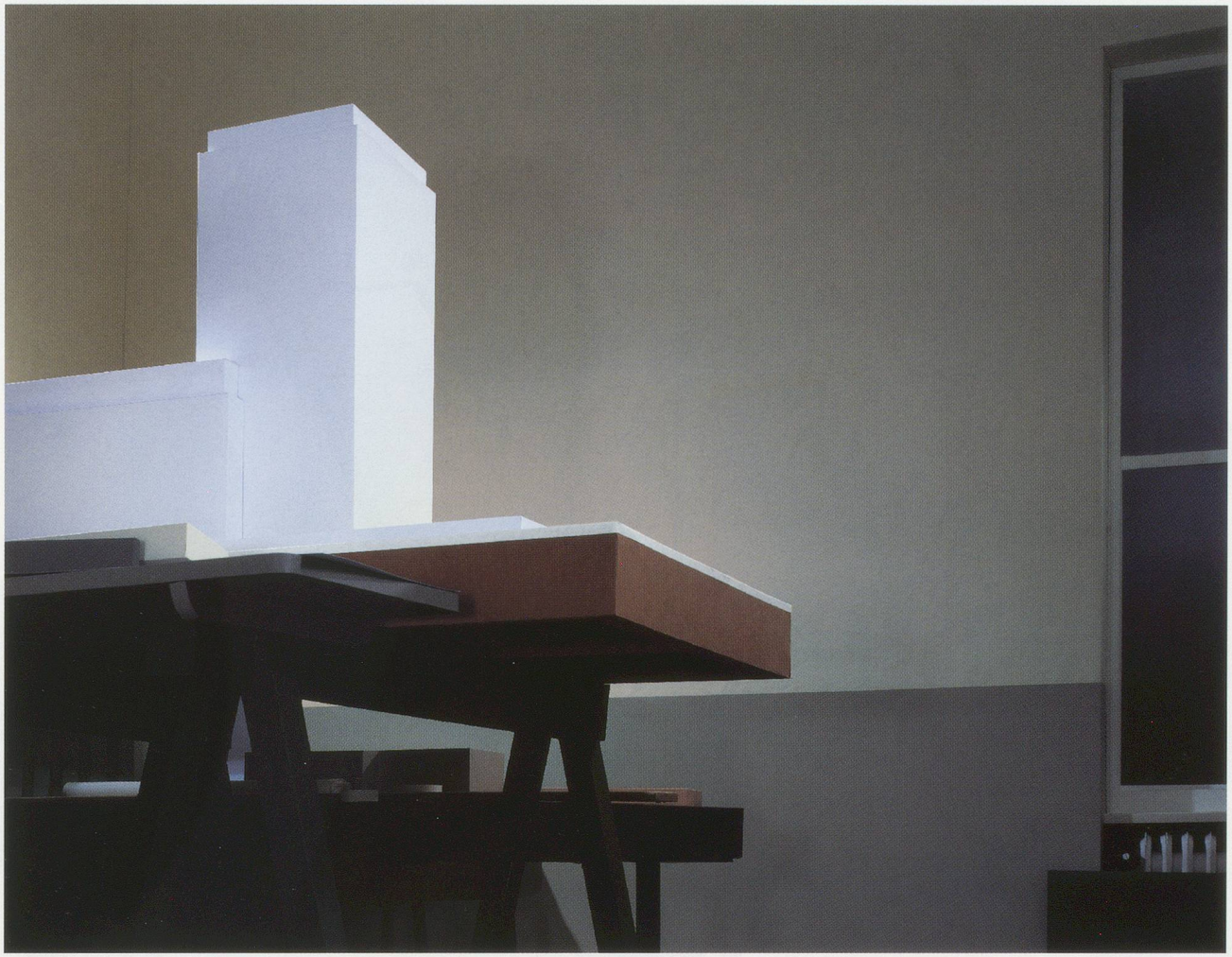
Locked in the jumble of the generically produced, the heroine is doing something very similar to Demand (who throws away his "sculptures" after they are photographed): she slightly alters the structure to make it her own. The traumatic event (the plane crash, the failed attempt to assassinate Hitler) is a trigger for the power to adapt, to reconstruct, to inhabit. In a way, trauma is not re-e n a c t e d in order to master and control it, but "re-e n s p a c e d" to find release.

Pieces like ROLLTREPPE (Escalator, 2000), DREI GARAGEN (Three Garages, 1995) or BALKONE (Balconies, 1997) apply "re-enspacement" to some of the most uniform elements of the urban environment. The escalator, for instance, may have been witness to gazes exchanged or violence inflicted, but first and foremost it's just an escalator, like any other. The indifference of the artistic perspective basically mimics the indifference of modernist architecture's functionalist aftermath to the individual human being.

In the mid 15th century, Renaissance theorist Filarete compared the elements of a building to those of a human body, its eyes, ears, mouth. The natural function and symmetrical harmony in the design of god's children was supposed to set the scales. With the dawn of the industrial era, the Romantics became skeptical of this supposed perfect function and harmony and, after E.T.A. Hoffmann's *Deserted House* (1817), Edgar Allan Poe rang the death knell on the conjunction of static and bodily balance in *The Fall of the House of Usher* (1839). He likened the building not so much to the body as such but to the different psychic states and the appearance they create, from joy and beauty to depression and utter terror of decay.[3)] In the poem "The Haunted Palace," inserted into the story, a king's residence is first described as being in a state of glory and prosperity: "And all with pearl and ruby glowing / Was the fair palace door." It becomes apparent that "pearl" stands for teeth and "ruby" for lips—the door to the soul. Then, in decline, the spirits leave through it, and with them life,

THOMAS DEMAND, DREI GARAGEN / THREE GARAGES, 1995, C-Print Diasec, 108 x 223 cm / 42½ x 87⅘".





THOMAS DEMAND, MODELL / MODEL, 2000, C-Print Diasec, 210 x 164,5 cm / 82 11/16 x 64 3/4".

sanity and inspiration: "...like a rapid ghastly river, / Through the pale door, / A hideous throng rush out forever, / And laugh—but smile no more."[4)]

Garages, escalators, balconies—architectural elements technically reproduced all over the world—were never really inhabited by spirits in the first place, which makes them comforting, and all the more terrifying at the same time. It's as if Demand's art lets the Romantic terror of decay collide with its Modernist sibling: terror of conservation. Architectures of metal, glass, and concrete with their opaque surfaces can be technically reproduced in complete sameness, both virtually and physically. Demand introduces a semiotic disjunction to this by mimicking them in cardboard—subverting Minimalism's rejection of "soft" materials and spatial illusionism on the way. Ultimately he concentrates on the basic spatial structure and surface quality of generic places like the Florida counting room not to ignore, but to conjure the lived experience with which they are loaded.

1) Douglas Coupland, *Miss Wyoming* (London: Flamingo, 2000), pp. 78f.
2) Ibid., pp. 96f.
3) See also: Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny* (Cambridge, Mass. & London: MIT Press, 1992), pp. 17–20; and Jonathan Jones on Edgar Allan Poe and contemporary art practice in *Frieze*, 55, November 2000.
4) Edgar Allan Poe, *The Fall of the House of Usher and other Writings* (London: Penguin Books 1986), pp. 147f.