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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2013)

Heft: 92: Collaborations Jimmie Durhan, Paulina Olowska, Helen Marten, Damian Ortega

Artikel: Helen Marten : pictorial lamination = bildhafte Laminierung

Autor: Fer, Briony / Schmidt, Suzanne

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-679749

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

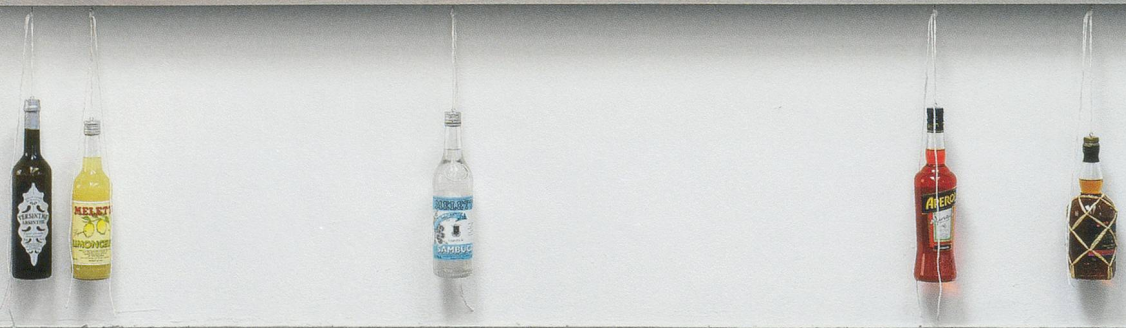
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées 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



HELEN MARTEN, GEOLOGIC AMOUNTS OF SOBER TIME (MOZART DRUNKS), 2012, screen printed leather and ostrich fabric, lilac stained ash frames, prepared bottles, cement, 86 $^{2}/_{3}$ x 76 $^{3}/_{4}$ x 3 $^{1}/_{4}$" / GEOLOGISCHE MENGEN NÜCHTERNER ZEIT (MOZARTBESOFFENE), siebbedrucktes Leder und Ostrich-Kunstleder, lila gebeizte Eschenrahmen, präparierte Flaschen, Zement, 220 x 195 x 8 cm.

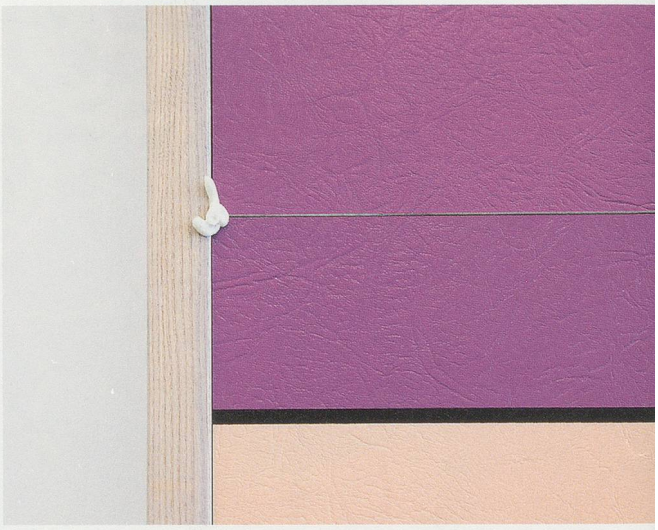
(ALL IMAGES COURTESY OF THE ARTIST, SADIE COLES HQ, LONDON; JOHANN KÖNIG GALERIE, BERLIN; GREENE NAFTALI, NY AND T293, ROME/NAPLES)

HELEN MARTEN

HELEN MARTEN, POSSIBLE STARCH, 2012, routed Formica, solid oak, ash, maple, lemon wood, walnut, sepili, cherrywood, spaghetti, Kay Bojesen monkeys, lathed, stainless steel pins, olive wood bowls, knotted string, 76 $^{3}/_{4}$ x 68 $^{1}/_{8}$ x 1 $^{1}/_{2}$" / MÖGLICHE STÄRKE, gefrästes Formica, Eiche massiv, Esche, Ahorn, Zitronenholz, Nussbaum, Sepili, Kirschholz, Spaghetti, Kay Bojesen Affen, gedrehte Stahlbolzen, Olivenholz-Schalen, geknotete Schnüre, 195 x 173 x 4 cm.

Pictorial Lamination

BRIONY FER



Helen Marten's work looks lean and clean, but it isn't. There is the smooth, sheer line of laser-cut steel and the carefully crafted veneers of different woods in floorbound-looking-like-flat-pack sculptures. But then you notice all the stuff: the bits and pieces of packaging and food—both real and artificial—strewn about or dangling. There is always enough to mess it up, like the silicone that suggests gum sticking into the crevices around the edge of the large screen-printed pictures or the bottles of alcohol hanging from their bottom edge. There is something intoxicated and intoxicating about the cocktail of things—excessive, itty-bitty, wonky—on the walls and floors of her installations.

The lurching between the too much and the too little of the work balances precariously on a surprising but maybe necessarily tight network of errant and wayward and often comic signifiers. The discipline of it is all the more apparent given the skewed point of view. This is reminiscent of the imaginative place from which Rimbaud wrote his famous poem "Le Bateau ivre" (The Drunken Boat, 1871). He imagined a shipwreck as an active agent—the boat has a sense of or is its own "I," a "water-drunk carcass." (Even though Rimbaud had never seen the sea, he had evidently been drunk.) But in Marten's work, there is none of the blurriness created by Rimbaud's ecstatic language, but instead a pin-neat clarity and total fluency that is utterly persuasive as to the nature of its own absurdity. The liquor bottles at least obey the law of gravity and act as ballast to keep the pictorial elements in some kind of order.

Much of Marten's work is laser cut, incised, or inlaid in layers. When she draws, using a computer, graphic contours cut into and overlay each other too. More than a digital universe, Marten's surfaces are highly material and crafted—whether they are synthetic or natural. She often uses wood veneers as part of an iconography of dazed domesticity. It is as if Richard

BRIONY FER is professor of History of Art at University College London.

Artschwager's mutated but perfectly finished furniture met Patrick Caulfield's paintings and screen-prints of slightly naff Italian restaurants or a cigarette butt on a tiled floor. The art of the 1960s, though, with its flattening out and morphing of everyday objects, is markedly different from the hallucinatory turn taken in Marten's work, where consumption is compulsive but also riotous and euphoric.

In the series GEOLOGIC AMOUNTS OF SOBER TIME (MOZART DRUNKS) (2012), a schematic, caricatured head of Mozart is repeated as if it were an empty cipher of high culture or an abstract template. It is laid into a ground made up of different pale sections of screen-printed leather and exotic-sounding ostrich fabric (which is a kind of leatherette). Marten doesn't make paintings, but the work is intensely pictorial. So even the things that hang on the wall like paintings create their own image-world, rather than merely being "portraits" that resemble Mozart. The flatness finds its echo in FALLING VERY DOWN (LOW PH CHEMIST) (2012), which is made of different inset veneers in ash, walnut, maple oak, and cherry.

HELEN MARTEN, GEOLOGIC AMOUNTS OF SOBER TIME (MOZART DRUNKS), 2012, detail / GEOLOGISCHE MENGEN NÜCHTERNER ZEIT (MOZARTBESOFFENE), Detail.

HELEN MARTEN, "Almost the exact shape of Florida," 2012, exhibition view / Ausstellungsansicht, Kunsthalle Zürich.

HELEN MARTEN, LAZY CHIMNEY GIVE UP SMOKING ALCOHOL, 2012, detail, riveted, corrugated steel, chipboard, veneered wood, jar lids, tea bags, bent wire, Herforder beer bottle caps, bronze nails, painted towel, fast food aluminum trays, sausage, Lycra underwear, olive can section, 157 1/2 x 43 1/3 x 35 1/2" / FAULER KAMIN GIB DAS RAUCHEN VON ALKOHOL AUF, Detail, genieteter, gewellter Stahl, Spanplatten, furniertes Holz, Deckel, Teebeutel, gebogener Draht, Herforder Bierdeckel, Bronzenägel, bemaltes Handtuch, Fastfood-Aluminium-behälter, Wurst, Lycra-Unterwäsche, Teil einer Olivenbüchse, 400 x 110 x 90 cm.

Left / links: HELEN MARTEN, "Almost the exact shape of Florida," 2012, exhibition view / Ausstellungsansicht, Kunsthalle Zürich.

Marten's writing is brilliantly loquacious, as if overly full of words. She makes an allegory of the relationship between food and art that is entirely her own but also powerfully symptomatic of a whole culture. In her piece of writing *Plank Salad, muscular soup* (*or, loosely, what happens to image when substance goes on a diet?*), published to accompany her 2012 exhibition of the same name at Chisenhale Gallery in London, she keeps coming back to things you put in your mouth, including cigarettes, and the food and drink that you digest and shit out. She exaggerates rather than makes safe the kind of pictorial perversity and excess around food that Martin Kippenberger and Urs Fischer have celebrated. The sheer orality of the work is hard to marry with the nice sheer finish on those wood veneers, but it speaks to consumption in all its forms—of objects we desire in addition to items we eat. She knows very well that "food of course has cultural weight."[1] Rather than ponderous, food is heavy with all the

libidinal, psychic, and social anxieties and pleasures that attach to it. For example, you can't find a thinner sliver than the replicated labels attached to her FALLING VERY DOWN floor sculptures that contain nutritional information for a healthy lifestyle.

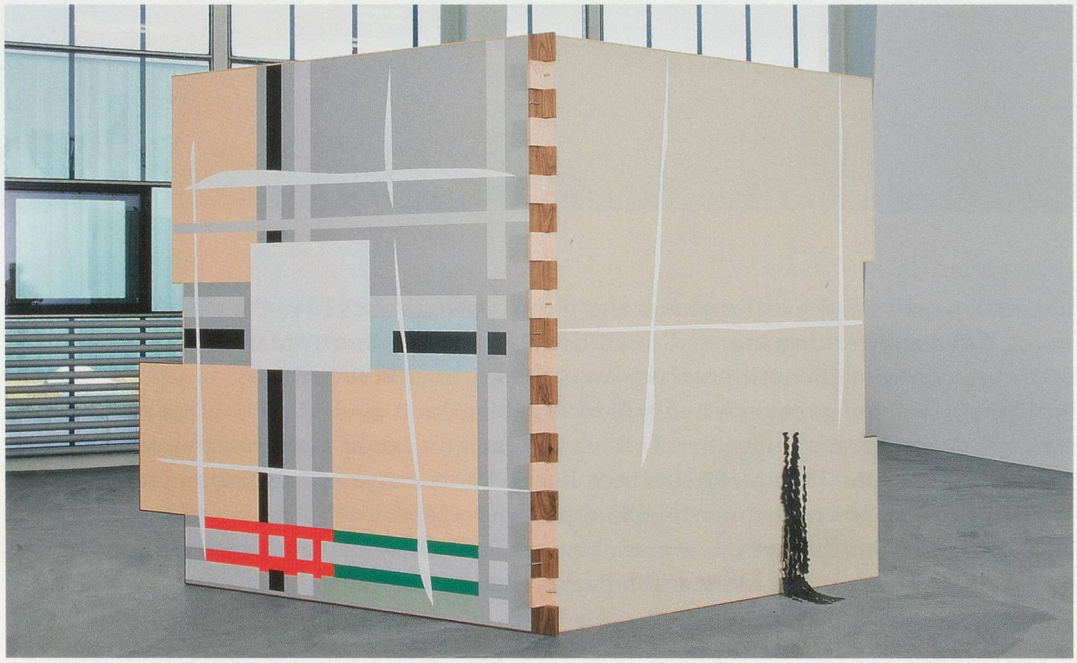
There is something intensely bodily but also awkward and disturbing about the work and the way it does and doesn't fit together. This is a body and the bodily understood under the conditions of a dysmorphic culture. Marten herself makes art a matter of "stuffing and starving," saying, "Digestion is where the transformative patterns emerge and we find ourselves impossibly hooked into a babyish algorithm of consumption."[2] An excess of material goes into it, but very little comes out; what does is often spindly thin, but excessive in its effects. It's like looking in a mirror and seeing things as their opposite. Is this an image that knows what it looks like (as a picture would) or doesn't really know what it looks like (more tentative, like a doodle)?

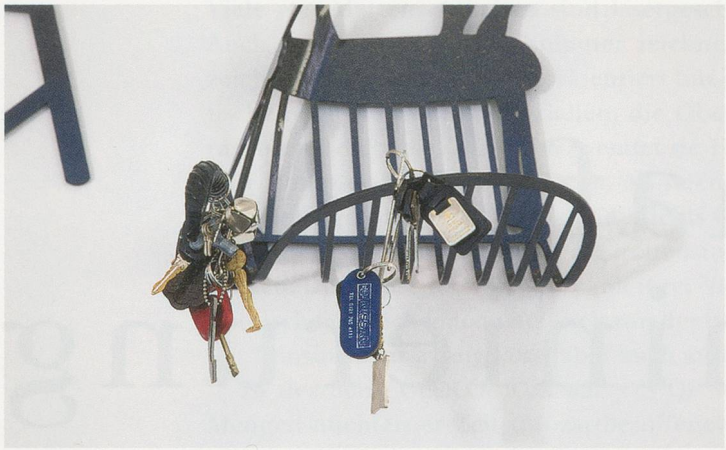
Drawing is important not just because the work is graphic but also because, like a doodle, it's in the process of making itself. It relates to the graphic quality of cartoon animation. It turns out that animation is more important than the fact that Marten uses a computer to draw. Part of the absurdity of the work comes not from a surrealist imagination so much as the magic of animation, especially in its most antiquated forms. Again, it's often domestic. Chairs that stick out from a wall and droop suggest a sequence from an old Disney cartoon where the chairs start dancing.

In 1944, Russian filmmaker Sergei Eisenstein wrote about how much he loved Walt Disney's films, analyzing animation as the filmic form that most purely embodied the "animus" at the heart of the medium. The animator's always fluid, ever-mobile line of drawing makes something out of nothing by creating beings on the screen that do not exist. All this makes the work hallucinatory but also abstract. Animated cartoons are as close to abstraction as you often get in an image-world because they don't represent any external reality. Eisenstein saw in them how drawing, outside an object of representation, "is brought to life."[3] Magically, the ecstatic, "animizing" effects of Disney's "living" drawings ascribed agency to inanimate things.

The clusters of keys and key rings that hang from the chairs in TRADITIONAL TEACHERS OF ENGLISH GRAMMAR (2012) act, Marten has suggested, a bit like switches. This is what Bruno Latour might refer to as a "mediator," an object that far from being passive and inanimate has its own agency.[4] Eisenstein's example shows that one need not adopt an entirely

HELEN MARTEN, WAYS TO INFLATE, inlaid, routed Formica panels, maple, walnut, £1 coin, silver sports bag, mesh bag, chicken bones, soda cans, used toothbrushes, shampoo bottles, shells, empty perfume bottles, rubber tire print, parking ticket, lathed steel pins, panel 1: 82 $^{5}/_{8}$ x 76 $^{3}/_{4}$ x 2", panel 2: 82 $^{5}/_{8}$ x 68 $^{7}/_{8}$ x 2" / MÖGLICHKEITEN SICH AUFZUBLASEN, eingelegte, gefräste Formica-Paneele, Ahorn, Nussbaum, 1£-Münze, silberne Sporttasche, Beutelnetz, Hühnerknochen, Getränkebüchsen, gebrauchte Zahnbürsten, Shampooflaschen, Muscheln, leere Parfumflaschen, Gummireifen-Abdruck, Parkschein, gedrehte Stahlbolzen, Paneel 1: 210 x 195 x 5,1 cm, Paneel 2: 210 x 175 x 5 cm.





HELEN MARTEN, TRADITIONAL TEACHERS OF ENGLISH GRAMMAR, 2012, powder coated laser-cut steel, car keys, bells, forged and welded rebar, 11 parts, dimensions variable / TRADITIONELLE LEHRER FÜR ENGLISCHE GRAMMATIK, pulverbeschichteter, lasergeschnittener Stahl, Autoschlüssel, Schellen, geschmiedete und geschweisste Armierungseisen, 11 Teile, Masse variabel.

anthropodecentric position to see that the things dispersed in Marten's installation are not objects but subjects; they are not animated by us but in relation to us, in a reciprocal relationship that breaks down oppositions between the animate and the inanimate, the active and passive, the human and nonhuman. You could say the same about zips, door handles, brackets, or much of the hardware she has used in her work over the last few years.

The laser-cut steel, the cutout quality, the flatness of the chairs: All these aspects certainly become uncannily animistic. In the 1960s, Max Kozloff wrote about the intensely bodily effects of lassitude, inertia, and fatigue created by Oldenburg's soft sculptures, but here everything that sticks out and droops is flat and hard.[5] The cut of the curve on a large wooden sculptural object like ONE FOR A BIN, TWO FOR A BENCH: FRIEND, AMIGO, SPORT, which stands in the round but with two flat sides, borrows the animated line of a spinning movement. In POSSIBLE STARCH (2012), bits of spaghetti have been draped over a cutout wooden screen of a shape that mimics long strands of pasta in its convoluted arabesques. In the libidinal mechanics of compulsion and consumption laid out here, everything is hard and everything oozes.

It is interesting that an artist of a generation that takes the computer entirely for granted thinks so intensely about layering. Her drawings on computer have a fluency of line, but also a certain kind of spatiality that extends to her entire installations and the way that they are built up with many subtle layers. The joins and joints, although very fine, become insistent. The layering of often strangely incongruent materials takes on its own life, quite disproportionate to the understated look of much of the work. But sometimes splits and fissures are made even more emphatic by being literally enlarged in abstract sections and planes. The idea of "lamina," or the thinnest possible layer of material, lends itself less to notions of assemblage and collage than to imagining an expanded form of drawing. And in Marten's work, lamination is more than a technique: It becomes a way of thinking as well as a method of making.

1) Helen Marten, *Plank Salad, muscular soup (or, loosely, what happens to image when substance goes on a diet?)* (London: Chisenhale Gallery, 2012), n.p.
2) Ibid.
3) Jay Leyda, ed., *Eisenstein on Disney* (Calcutta: Seagull Books, 1986), p. 43.
4) Bruno Latour (Jim Johnson), "Mixing Humans and Nonhumans Together: The Sociology of a Door-Closer," *Social Problems* 35, 1988, pp. 298–310.
5) Max Kozloff, "The Poetics of Softness" in *Renderings: Critical Essays on a Century of Modern Art* (London: Studio Vista, 1970), p. 233.

Bildhafte Laminierung

BRIONY FER

Helen Martens Kunst wirkt sauber und schlank, ist es jedoch nicht. Sicher fällt der Blick zunächst auf die glatte, reine Linie lasergeschnittenen Stahls oder auf die an Fertigbauelemente erinnernden Bodenskulpturen mit ihren sorgsam bearbeiteten Furnierplatten aus verschiedenen Hölzern. Doch dann bemerkt man den überall verstreuten oder aufgehängten Krimskrams: da ein Stück Verpackung und dort ein Lebensmittel, mal echt, mal künstlich. Es ist immer gerade so viel, um alles über den Haufen zu werfen, wie das Silikon in den grossen Siebdruckbildern, das den Eindruck erweckt, als hätte jemand Kaugummi in die schmalen Ritzen zwischen Bild und Rahmen gequetscht, oder die Flaschen, die an der unteren Rahmenleiste derselben Bilder hängen. Das Sammelsurium von Dingen an den Wänden und am Boden rund um Martens Installationen hat etwas Rauschhaftes und Berauschendes – masslos, winzig, taumelnd.

Das Schlingern zwischen zu viel und zu wenig hält sich in labilem Gleichgewicht auf einem überraschend – aber wohl notwendig – engmaschigen Netz aus erratischen, unberechenbaren, häufig komischen Zeichen und Symbolen. Durch den schiefen Blickwinkel tritt die strenge Disziplin der Arbeiten noch deutlicher hervor. Er erinnert an die imaginäre Perspektive, die Rimbaud in seinem berühmten Gedicht «Le Bateau ivre» (Das trunkene Schiff, 1871) wählte. Er macht ein Schiffswrack zum aktiven Protagonisten – das Schiff hat ein eigenes Bewusstsein: «Und ich, verstrickt, verloren … des wassertrunkenen Rumpfes nimmt sich kein Schlepptau an.» (Auch wenn Rimbaud das Meer nie zu Gesicht bekommen hat, den Zustand des Betrunkenseins kannte er offensichtlich.) Martens Kunst hat jedoch nichts von der nebelhaften Unbestimmtheit, die durch Rimbauds ekstatische Sprache entsteht; stattdessen herrschen hier glasklare Deutlichkeit und absolute Souveränität, die auch angesichts ihrer Absurdität restlos überzeugen. Zumindest gehorchen die Spirituosenflaschen dem Gesetz der Schwerkraft und dienen als Ballast, der die bildhaften Elemente gewissermassen in Ordnung hält.

BRIONY FER ist Professorin für Kunstgeschichte am University College in London.

Viele von Martens Arbeiten sind lasergeschnitten, eingeritzt oder schichtweise eingelegt. Auch wenn sie mit dem Computer zeichnet, überschneiden und überlappen sich die gezeichneten Umrisse. Marten präsentiert uns jedoch keine digitale Welt, denn egal ob synthetische oder natürliche Materialien, die Oberflächen sind stets äusserst materialbetont und raffiniert bearbeitet. Häufig verwendet sie Holzfurnierplatten als Elemente einer Ikonographie dumpfer Häuslichkeit. Es ist, als seien Richard Artschwagers mutierten, aber perfekt verarbeiteten Möbel mit Patrick Caulfields Gemälden und Siebdrucken von leicht schrägen italienischen Restaurants oder Zigarettenstummeln auf buntem Kachelboden zusammengestossen. Die Kunst der 60er-Jahre mit ihrer Verflachung und Verformung von Alltagsobjekten unterscheidet sich jedoch deutlich von der halluzinatorischen Wendung in Martens Werk, wo der Konsum zwar zwanghafte, aber auch aufrührerische und euphorische Züge hat.

In der Serie GEOLOGIC AMOUNTS OF SOBER TIME (MOZART DRUNKS) – Geologische Mengen nüchterner Zeit (Mozartbesoffene), 2012 – wird eine schematische Karikatur von Mozarts Kopf wie eine leere Chiffre oder eine abstrakte Schablone für hohe Kultiviertheit wiederholt. Sie ist in einen Hintergrund gefügt, der aus unterschiedlich blass eingefärbten Stellen besteht. Es handelt sich um im Siebdruckverfahren bedrucktes Leder und ein Material mit exotischem, nach Straussenleder klingendem Namen (Ostrich, eine Art Kunstleder). Marten malt nicht, aber ihre Arbeiten sind äusserst malerisch. So stellen selbst Werke, die

HELEN MARTEN, "Plank Salad," 2012/2013, exhibition view / Ausstellungsansicht, Chisenhale Gallery, London.

HELEN MARTEN, FALLING VERY DOWN (LOW PH CHEMIST), 2012, cherrywood, stained oak, ash, walnut, maple, brown-green chipboard, Valchromat, sterling board, airbrushed folded steel, anatomical heart, black netting, cast latex hand, cigarette, braided silk friendship bracelet, silk sock, plastic cuttings, iced coffee, dish cloth, Swiss army knife, broken glass / SEHR HINUNTERFALLEN (NIEDRIG-PH-APOTHEKER), Kirschholz, gebeizte Eiche, Esche, Nussbaum, Ahorn, braun-grüne Spanplatte, Valchromat, Bauplatte, gespritzter, gefalteter Stahl, Herzmodell, schwarzes Netz, gegossene Latex-Hand, Zigarette, geflochtenes Seiden-Freundschaftsarmband, Seidensocke, Plastikausschnitte, Eiskaffee, Geschirrtuch, Schweizer Armeemesser, zerbrochenes Glas.

wie Gemälde an der Wand hängen, eine eigene Bildwelt dar und keinesfalls nur Porträts, die an Mozart erinnern. Die Zweidimensionalität wird in FALLING VERY DOWN (LOW PH CHEMIST) – Sehr hinunterfallen (Niedrig-PH-Apotheker), 2012 – erneut aufgenommen, es besteht aus verschiedenen eingelassenen Furnierholzelementen aus Esche, Nussbaum, Ahorn, Eiche und Kirschbaum.

Marten schreibt in einem brillant gesprächigen Stil, als sprudle sie nur so vor Worten. Sie formuliert ihr persönliches Gleichnis zur Beziehung zwischen Essen und Kunst, und es erweist sich sogleich als symptomatisch für eine ganze Kultur. In ihrem 2012 zur gleichnamigen Ausstellung in der Chisenhale Gallery in London erschienenen Text, *Plank Salad, muscular soup* (*or, loosely, what happens to image when substance goes on a diet?*) – Brettersalat, Muskelsuppe (oder, grob zusammengefasst, was geschieht mit dem Bild, wenn der Inhalt eine Diät macht?) –, kommt sie immer wieder auf Dinge zu sprechen, die man in den Mund steckt, darunter auch Zigaretten und das Essen und Trinken, das man verdaut und wieder hinausscheisst. Sie treibt die bildhafte Perversität und Masslosigkeit rund ums Essen, die schon ein Martin Kippenberger oder Urs Fischer zelebriert haben, noch wesentlich weiter. Der schiere orale Charakter ihres Werks ist schwer vereinbar mit dem feinen klaren Oberflächenglanz ihrer Furnierhölzer, aber er spricht den Konsum in all seinen Formen an – neben dem, was wir verzehren, auch den Konsum von begehrten Objekten. Es ist ihr vollkommen bewusst, dass «Essen natürlich kulturelles Gewicht hat».[1] Nicht dass Lebensmittel besonders viel wiegen würden, aber sie sind schwer beladen mit all den libidinösen, psychischen und sozialen Freuden und Ängsten, die wir damit verbinden. So liessen sich beispielsweise keine dünneren Plättchen finden als die Etiketten-Imitate, die an ihren FALLING VERY DOWN-Bodenskulpturen angebracht sind und Ernährungshinweise für einen gesunden Lebensstil liefern.

Martens Werk und die Art und Weise, wie es sich zusammenfügt und dann wieder nicht, hat etwas extrem Körperhaftes, aber auch Verqueres und Verstörendes. Der Körper und das Körperliche werden hier unter den Bedingungen einer wahrnehmungsgestörten Gesellschaft betrachtet. Marten macht die Kunst selbst zu einer Sache des «Vollstopfens und Verhungerns»: «In der Verdauung zeigen sich die Muster der Transformation und wir sehen uns aufs Unerträglichste in einen kleinkindlichen Algorithmus des Konsums verstrickt.»[2] Übermässig viel Material geht hinein, aber nur sehr wenig kommt heraus; was herauskommt, ist oft spindeldürr, hat aber heftigste Auswirkungen. Es ist, als blicke man in einen Spiegel und sähe die Dinge als ihr verkehrtes Gegenstück. Weiss dieses Bild, wie es aussieht, oder weiss es nicht, wie es aussieht – ist es eher wie ein vollendetes Gemälde oder eher vorläufig, eine Kritzelei?

HELEN MARTEN, "Plank Salad," 2012/2013, exhibition view / Ausstellungsansicht, Chisenhale Gallery, London.

Zeichnen ist wichtig, nicht nur weil Martens Werk graphisch ist, sondern auch weil es wie eine Kritzelei im Begriff ist, sich selbst zu erschaffen. Es ist mit der graphischen Qualität der Trickfilmanimation verwandt. Und es stellt sich heraus, dass die Animation wichtiger ist als die Tatsache, dass Marten zum Zeichnen den Computer benutzt. Zum Teil ist die Absurdität der Arbeiten nicht der surrealistischen Phantasie der Künstlerin zu verdanken, sondern der Magie der Animation, insbesondere wenn sehr alte Formen der Animation ins Spiel kommen. Auch hier geht es oft um häusliche Motive. Stühle, die aus der Wand hervorstehen und durchhängen, erinnern an eine Sequenz aus einem alten Disney-Trickfilm, in dem die Stühle zu tanzen beginnen.

1944 schrieb der russische Filmemacher Sergei Eisenstein, wie sehr er die Filme von Walt Disney liebe, und bezeichnete den Trickfilm als die filmische Form, welche die innerste Seele des Mediums am reinsten verkörpere. Der stetig fliessende, bewegliche Strich der Trickfilmzeichner lässt etwas aus dem Nichts entstehen, indem er auf der Leinwand Wesen erschafft, die nicht existieren. Das Werk täuscht die Sinne und ist zugleich abstrakt. Trickfilme kommen, wie das in der Welt der Bilder häufig der Fall ist, der Abstraktion so nah, weil sie nicht für eine äussere Realität stehen. Eisenstein erkannte, dass in ihnen die Zeichnung unabhängig von der Darstellung eines Objektes «zum Leben erwacht».[3] Die ekstatischen «Animations»-Effekte der «lebendigen» Disney-Zeichnungen verwandelten unbelebte Dinge auf magische Weise in aktive Handlungsträger.

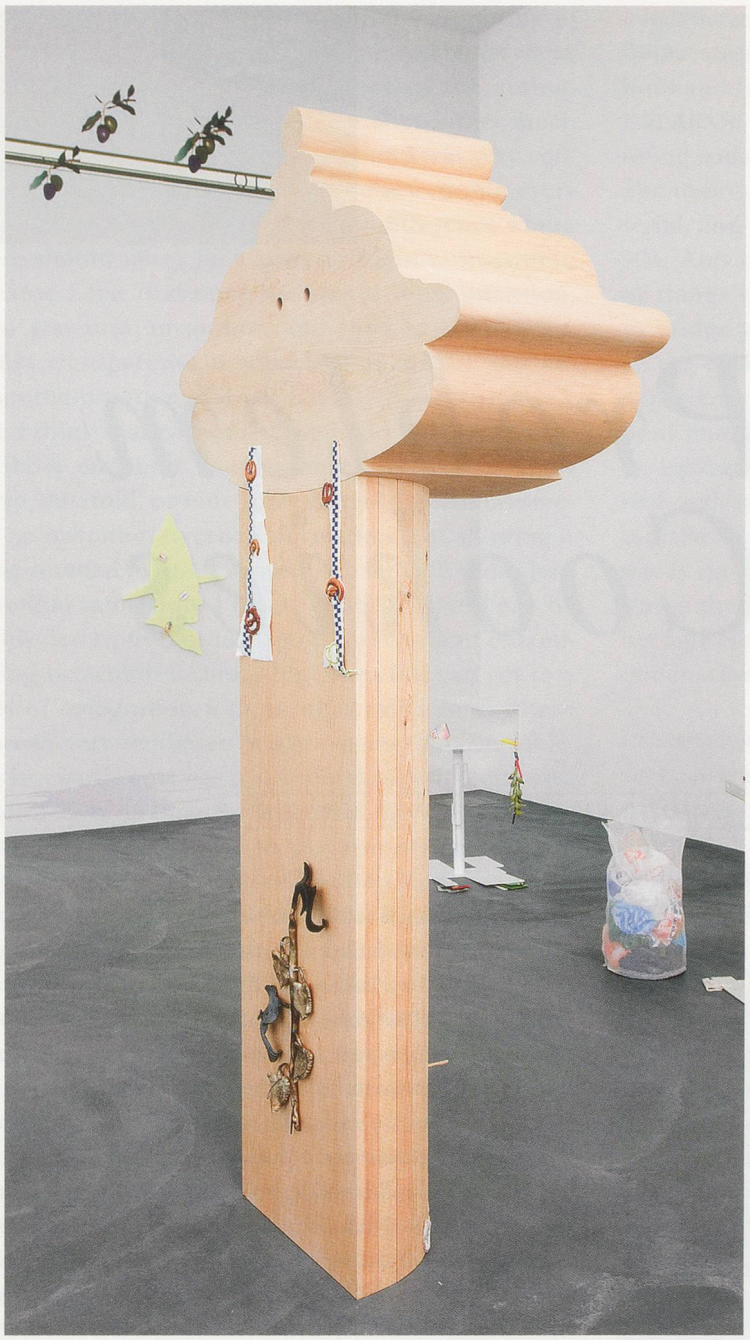
Die Ansammlung von Schlüsseln und Schlüsselringen, die in TRADITIONAL TEACHERS OF ENGLISH GRAMMAR (Traditionelle Lehrer für englische Grammatik, 2012) an den Stühlen hängen, funktionieren, laut Marten, ein bisschen wie Schalter. Sie sind das, was Bruno Latour wohl als «Mediatoren» bezeichnen würde, Objekte, die alles andere als passiv und leblos sind, sondern über eine eigene Handlungsfähigkeit verfügen.[4] Das Beispiel von Eisenstein zeigt, dass man keine vollkommen anthropodezentrische Position einnehmen muss, um zu erkennen, dass die in Martens Installation verstreuten Dinge nicht Objekte, sondern Subjekte sind: Sie werden nicht durch uns belebt, aber durch das Verhältnis zu uns, durch eine gegenseitige Beziehung, welche die Gegensätze zwischen belebt und unbelebt, aktiv und passiv, menschlich und nicht-menschlich zum Einsturz bringt. Dasselbe liesse sich von Reissverschlüssen, Türgriffen, Klammern und einem grossen Teil der Hardware sagen, die sie in den letzten fünf Jahren in ihren Werken verwendet hat.

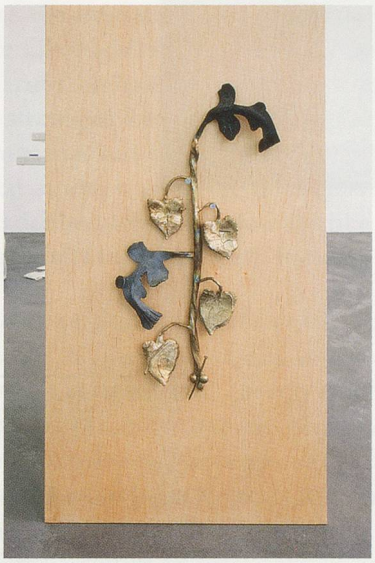
Der lasergeschnittene Stahl, das Ausgestanzte, die plattgedrückte Form der Stühle: All dies wirkt unheimlich animistisch. In den 60er-Jahren schrieb Max Kozloff über die starken körperlichen Müdigkeits-, Trägheits- und Schlappheitsgefühle, die Oldenburgs Soft Sculptures auslösten; hier ist jedoch alles Vorstehende und Durchhängende hart und platt.[5] Der Schnitt einer Kurve auf einem grossen plastischen Objekt aus Holz, ONE FOR A BIN, TWO FOR A BENCH: FRIEND, AMIGO, SPORT (Einer für einen Abfalleimer, zwei für eine Bank: Freund, Amigo, Sport, 2012), das vollplastisch im Raum steht, aber zwei flache Seiten hat, hat sich der lebendigen Umrisslinie eines Kreiselquerschnitts bemächtigt. In POSSIBLE STARCH (Mögliche Stärke, 2012), wurden Spaghetti über einen ausgesägten Wandschirm aus Holz drapiert, der seinerseits den gewundenen Arabesken langer Pastafäden nachempfunden ist. In der hier dargelegten, triebhaften Mechanik von Zwang und Konsum ist alles hart und alles trieft.

Es ist bemerkenswert, dass eine Künstlerin aus einer Generation, die ganz selbstverständlich mit dem Computer umgeht, so intensiv über das Phänomen der Schichtung nachdenkt. Der Strich in ihren Computerzeichnungen ist fliessend, hat aber auch eine gewisse Räumlichkeit, die sich in all ihren Installationen ebenfalls zeigt, auch in der Art, wie sie aufgebaut sind: in vielen feinen Schichten. Dabei liegt auf den Fugen und Gelenken trotz ihrer Feinheit ein gewisser Nachdruck. Die Schichtung der oft seltsam inkongruenten Materialien gewinnt ein Eigenleben, das in keinem Verhältnis zum oft betont unauffälligen Aussehen der meisten Werke steht. Manchmal werden die Spalten und Nahtstellen sogar noch betont, indem sie in abstrakten Ausschnitten und Flächen buchstäblich vergrössert werden. Die Idee der «Lamina», der dünnestmöglichen Gewebe- oder Materialschicht, bietet sich eher für eine erweiterte Form der Zeichnung an als für Assemblage und Collage. Und bei Marten ist das Laminieren mehr als eine Technik: Es ist Philosophie und Herstellungsweise zugleich.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Helen Marten, *Plank Salad, muscular soup (or, loosely, what happens to image when substance goes on a diet?)*, Chisenhale Gallery, London 2012, unpaginiert.
2) Ebenda.
3) Jay Leyda (Hg.), *Eisenstein on Disney*, Seagull Books, Calcutta 1986, S. 43.
4) Bruno Latour (Jim Johnson), «Mixing Humans and Nonhumans Together: The Sociology of a Door-Closer», *Social Problems* 35, 1988, S. 298–310.
5) Max Kozloff, «The Poetics of Softness», in *Renderings: Critical Essays on a Century of Modern Art*, Studio Vista, London 1970, S. 233.





HELEN MARTEN, ONE FOR A BIN, TWO FOR A BENCH: FRIEND, AMIGO, SPORT, 2012, rough sawn pine, maple, ash, cigarette packets, cast bronze, clout nails, hand embroidered pillow, twig, 98 $^{1}/_{2}$ x 51 $^{1}/_{4}$ x 21 $^{2}/_{3}$" / EINER FÜR EINEN ABFALLEIMER, ZWEI FÜR EINE BANK: FREUND, AMIGO, SPORT, grob gesägtes Pinienholz, Ahorn, Esche, Zigarettenschachteln, gegossene Bronze, Dachnägel, handgesticktes Kissen, Zweig, 250 x 130 x 55 cm.