Tauba Auerbach : thy fearful dissymmetry = schreckliche Dissymmetrie

Autor(en): **Fiduccia, Joanna**

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): **- (2014)**

Heft 94: **30 years of Parkett : Tauba Auerbach, Urs Fischer, Cyprien Gaillard, Ragnar Kjartansson, Shirana Shahbazi**

PDF erstellt am: **23.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-679981

Nutzungsbedingungen

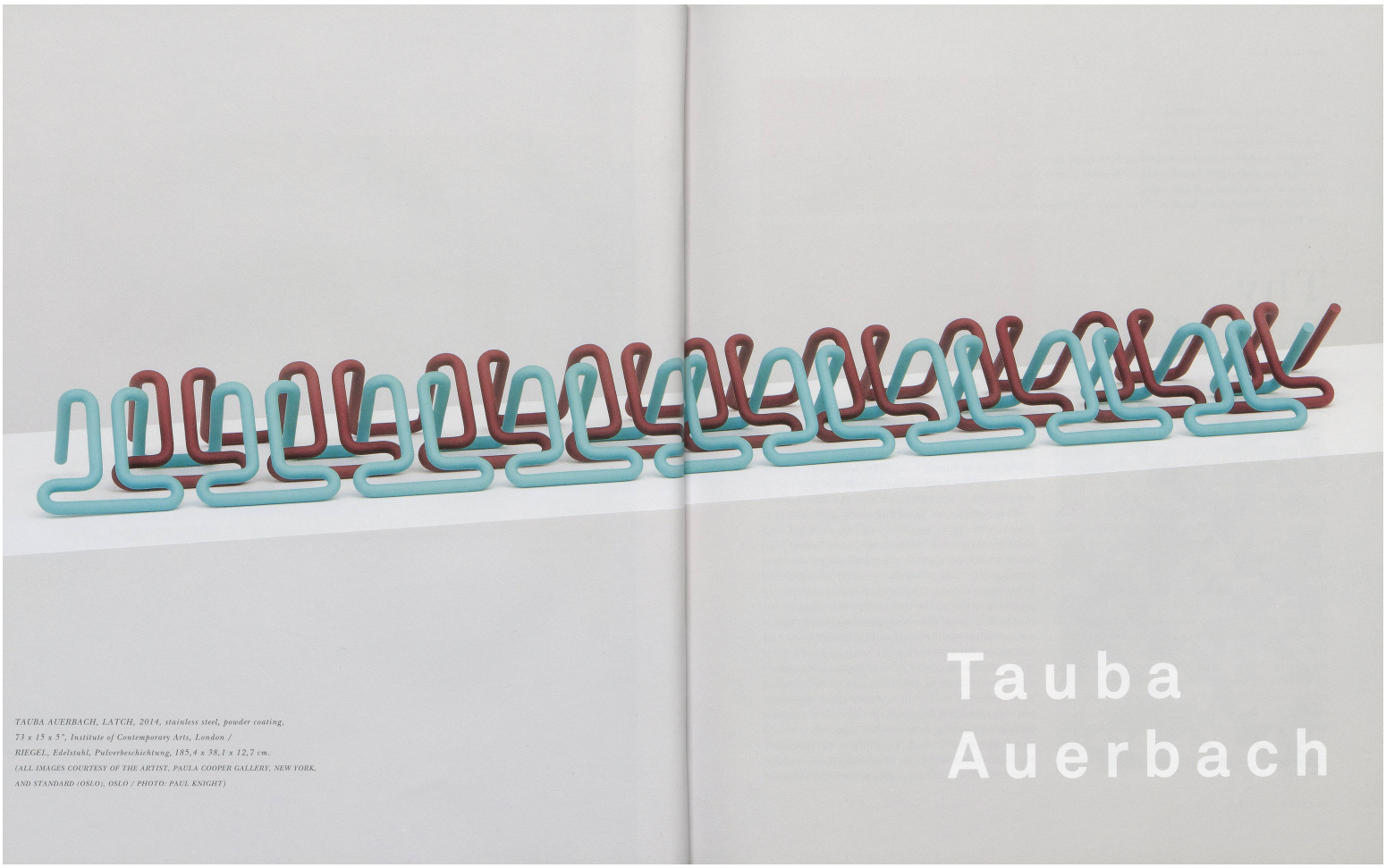
Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

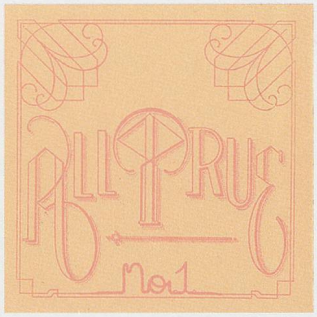
Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch



TAUBA AUERBACH, LATCH, 2014, stainless steel, powder coating, 73 x 15 x 5", Institute of Contemporary Arts, London / RIEGEL, Edelstahl, Pulverbeschichtung, 185,4 x 38,1 x 12,7 cm. (ALL IMAGES COURTESY OF THE ARTIST, PAULA COOPER GALLERY, NEW YORK, AND STANDARD (OSLO), OSLO / PHOTO: PAUL KNIGHT)

Tauba Auerbach



The nymph and the boy were no longer two, but a single form, possessed of a dual nature, which could not be called male or female, but seemed to be at once both and neither.
— Ovid's *Metamorphoses*, Book IV, "The Story of Salmacis and Hermaphroditus"

Thy Fearful Dissymmetry

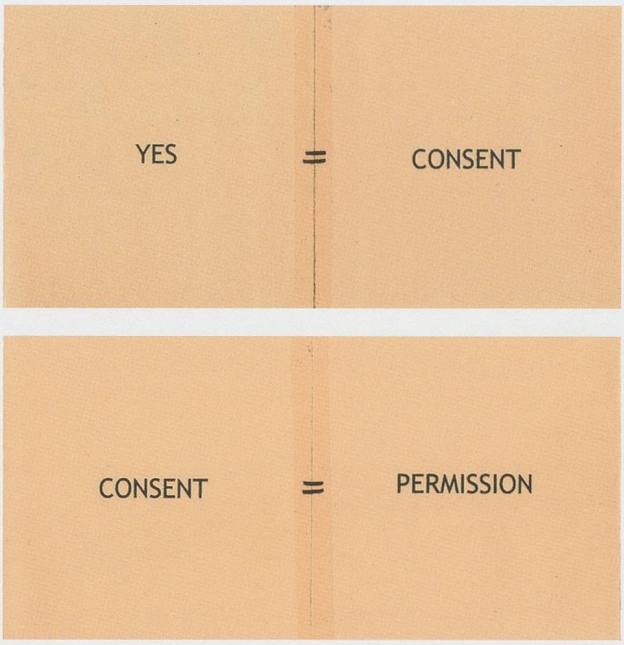
JOANNA FIDUCCIA

ALL TRUE NO. 1 (2005) is a humble book, pocket-sized and accordion-folded, with seams held together by tape, and little other ornament—a simple book, plain as a primer or an elegant proof. Each page has only one word, beginning with YES, whose synonym appears on the next. Thus, CONSENT follows YES, PERMISSION follows CONSENT, all the way through the thesaurus until the final page inevitably, preposterously, concludes with NO. And so a tidy stack of truths amounts to a violation of first principles.

Tauba Auerbach has made a practice of ferreting out ambiguities. Her paintings have received the lion's share of critical attention to date, but her books and sculptures are where this practice finds its surest footing: in a hunt for the limits of intelligibility couched in the algorithms and alphabets underlying all her work. ALL TRUE NO. 1 is both prelude and summa, first and ultimate demonstration of this antinomic art. You could call it the opening salvo in a campaign to dilate rather than transcend opposition. For all their seductive beauty, the sculptures, objects, and books that have followed challenge our way of thinking. They are, in fact, exercises in intractability.

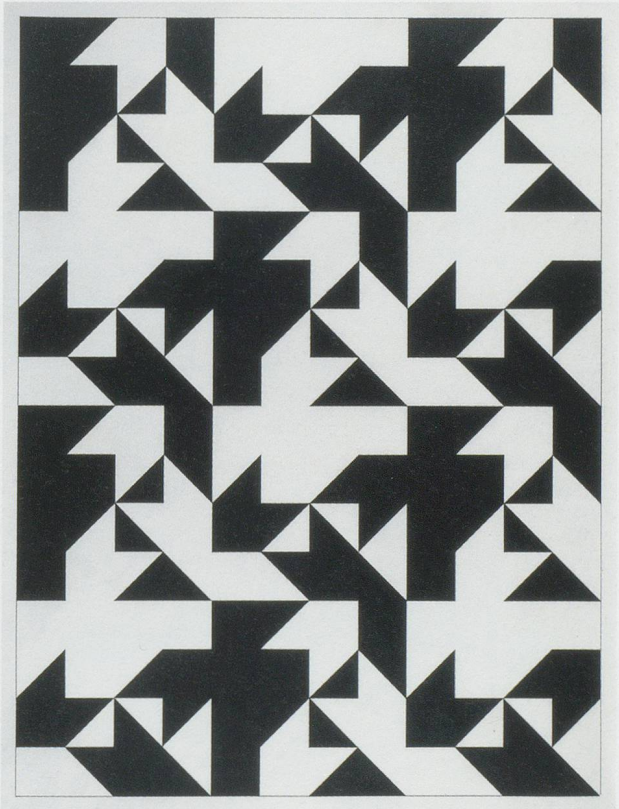
Three years after ALL TRUE NO. 1, Auerbach published 50/50 (2008): one hundred pages of black-and-white patterns. The rudimentary, even moral clarity of a book pledged to black and white—like one consigned to True and False, Yes and No—is belied by 50/50's contents. The book presents a pulsating sequence of variations on the fifty-fifty theme: tiny pixelations, stout chevrons, giant tangrams, dainty houndstooth, each of which is exactly half black and half white. The effect is less the exhaustion of a motif than a demonstration of its boundlessness. Certainly, most books consist of only black and white, crowded with words. But 50/50 offers purely visual synonyms. It is this absence of language that sustains the book's tension by refusing to label what equal proportions mean: fair or equivocal, equilibrium or stalemate. Mute and indefatigable, 50/50 operates like a machine for Auerbach's antidialectical approach to antitheses.

JOANNA FIDUCCIA is a critic and art historian based in New York



TAUBA AUERBACH, ALL TRUE #1, 2005, silkscreen, inkjet print, tape, paper, 4 1/4 x 4 1/4 x 5", 36 pages / ALLES WAHR #1, Siebdruck, Inkjetprint, Klebeband, 36 Seiten, 10,8 x 10,8 x 1,3 cm.

TAUBA AUERBACH, 50/50 XIV, 2008, ink on paper, 50 x 38" / Tinte auf Papier, 127 x 96,5 cm. (PHOTO: VEGARD KLEVEN)



Whatever this machine withholds in the way of surprise, however, is generously supplied in Auerbach's more recent books. [2,3] (2011) is a collection of six jumbo pop-ups gathered in a slipcase. The title refers to the mathematical expression for all the real numbers between, and including, two and three, which here takes shape in the innumerable way stations that separate the shut pages from their open forms. When unfolded, they offer airy architectural constructions, like a telescoping ziggurat or a sphere improbably cohering from a mesh of pale peach and blue planes, all impressively engineered out of heavy-stock paper. The title, however, valorizes the protean figures between the second and third dimensions, from the unseen forms in posse to their fully in esse shape.

A similar zeal for distortion governs her most recent sculptures, a series called "The New Ambidextrous Universe" (2013). Auerbach begins these works by drawing a line freehand on a tablet and multiplying it across a single file. The resulting image, a raking wave, is programmed into a water-jet to julienne a board of plywood. The artist then carefully pieces

the wood strips back together in reverse order. This assiduous evacuation of the artist's hand, reduced in the end to a matter of laying out scraps, seems to poke fun at the grand world-making of the title and the cosmic pretensions of Martin Gardner's 1964 popular-science book, from which Auerbach borrows its name.

"Handedness," however, persists in the structure of the work. The stutter of surface features on the board, such as the dislocated burls or scrambled manufacturers' stamps, demonstrates a property called *chirality*. An object is said to be chiral if it cannot be made to coincide with its mirror image. Screws are chiral, as are nautilus shells, and the human hand (which is chirality's namesake, from the Greek χείρ,

TAUBA AUERBACH, THE NEW AMBIDEXTROUS UNIVERSE I, 2013, detail, plywood, aluminum, 96 x 48 x $^{3}/_{4}$" / DAS NEUE BEIDHÄNDIGE UNIVERSUM, Detail, Sperrholz, Aluminium, 243,8 x 121,9 x 1,9 cm. (PHOTO: PAUL KNIGHT)

TAUBA AUERBACH, THE NEW AMBIDEXTROUS UNIVERSE I, 2013, plywood, aluminum, 96 x 48 x $^{3}/_{4}$" / DAS NEUE BEIDHÄNDIGE UNIVERSUM, Sperrholz, Aluminium, 243,8 x 121,9 x 1,9 cm. (PHOTO: PAUL KNIGHT)

or *kheir*). Lord Kelvin christened the phenomenon in 1894, but the observation of handedness in nature dates back several decades earlier to the laboratory of Louis Pasteur, who first described the concept.[1] Pasteur had another name for it: dissymmetry. Although occasionally translated as *asymmetry*, the two terms differ in key respects. Asymmetry precedes symmetry; it is formless, nebular, and inert. Dissymmetry follows it, disrupting what symmetry has solidified and stabilized. Dissymmetry thus has the capacity to generate change, introducing new properties that promote organisms up the evolutionary ladder.[2]

When theorist and erstwhile surrealist Roger Caillois took up Pasteur's concept a century later, it was with this evolutionary force in mind. Out of an original state of infinite symmetry (the globule) or asymmetry (the glob), life evolved, explained Caillois, through the progressive elimination of axes of symmetry.[3] The most advanced life retained only one, its sagittal duplication, dividing left from right. But even this final bastion of symmetry in the human body is marked by dissymmetry in our preference for one hand over another. Caillois proposed, in fact, that this preference, which overwhelmingly predisposes humans toward right-handedness, drove the evolution of our cerebral hemispheres by stimulating the left brain's capacity to manage symbolic information. This hypothesis is but a byway to Caillois's ultimate claim: that humankind's right-handedness is refracted through its symbols, as the "right" comes to be aligned with the just, the moral, the law (*le droit*). Dissymmetry thus might be said to constitute not just our humanness but our humanity. Morally, then, as well as biologically, dissymmetry for Caillois is a generative force, actively pitted against the universal law known more generally as entropy. Caillois referred to this dynamic as "inverse entropy": the law by which the world is organized by defying orderly, equilibrating states of symmetry.

This same dynamic, seemingly running counter to the dust-to-dust natural order of things, undergirds a recent suite of Auerbach's sculptures. Last year, the artist was invited to produce a work for Philip Johnson's Glass House in New Canaan, Connecticut: a sculpture to sit atop a Mies van der Rohe glass coffee table, in a place left vacant by one of Alberto Giacometti's spindly walking men, which had been sent back to France for repairs shortly before the artist's death, never to return. Auerbach responded with GNOMON/WAVE FULGURITE I.I (2013), an undulating panel cut on the bias and standing some two feet tall, made from a mix of sand and resin, molded on a sheet of industrial siding. A gnomon is the L-shaped form placed upright at the center of a sundial whose shadow marks the hours; Auerbach's sculpture substitutes this temporality for the immobility of Giacometti's strider. This substitution foregrounds another: Auerbach's reinscription of the time of production—the slow hardening of resin, or the lightning flash that fuses sediment into the vitreous stuff known as fulgurite—into the sundial's cyclical time. Sand casts a shadow onto its future form as glass.

Auerbach has continued to use glass bases for the Fulgurites she has produced since the Glass House commission. In these works, sand and glass are not just two terminating points in a material process but a complex conjunction of opposing pairs: transparent and opaque, rigid and granular, countable (panes) and innumerable (grains). Posed not under but above their vitrines, the supple fins of sand seem to shift as they are circled, flattening and rippling out, the shade of one part passing through the volume of the other. The crossing of these two states puts a shape to Auerbach's antinomic gambits, a figure that compounds rather than collapses differences, more hermaphrodite than hybrid.

The classical example of that figure was unearthed in the early years of the seventeenth century: the ancient SLEEPING HERMAPHRODITUS, which likewise presents a body meant to be encircled. Orbiting the figure does nothing to reconcile the body's sexes to the codes that preceded it. In fact, turning presses it beyond those codes entirely. The hermaphrodite is no more the midway point of the sexes than ALL TRUE NO. 1 is "maybe." A pair of terms is brought together in a sum of tensions that refuse to settle into a formal or semantic equilibrium.

The HERMAPHRODITUS is thus a "revolutionary" body: sculpturally, as a figure that can only be conceived in the round, and politically, as a figure who "excludes the exclusion."[4] The hermaphrodite exceeds by refusing to reject, resisting the very econ-

omy of inclusion/omission and visibility/invisibility that sustains systems of domination. As movements for political and social inclusion have shown time and again, this is a profoundly different move from arguing that one group is just as good as the dominant set; even when victorious, such campaigns merely re-establish an equilibrium of likes and unlikes that relies, in turn, on still other exclusions. A true alternative to this solution requires models; above all, it may require *practice*—exercises in intractability like the ones Auerbach has been crafting for years. Practice in dissymmetric thinking may even give us something close to what Caillois thought came from the predominance of righties: a little more humanity. And if that takes transgressing a first principle or two, so be it.

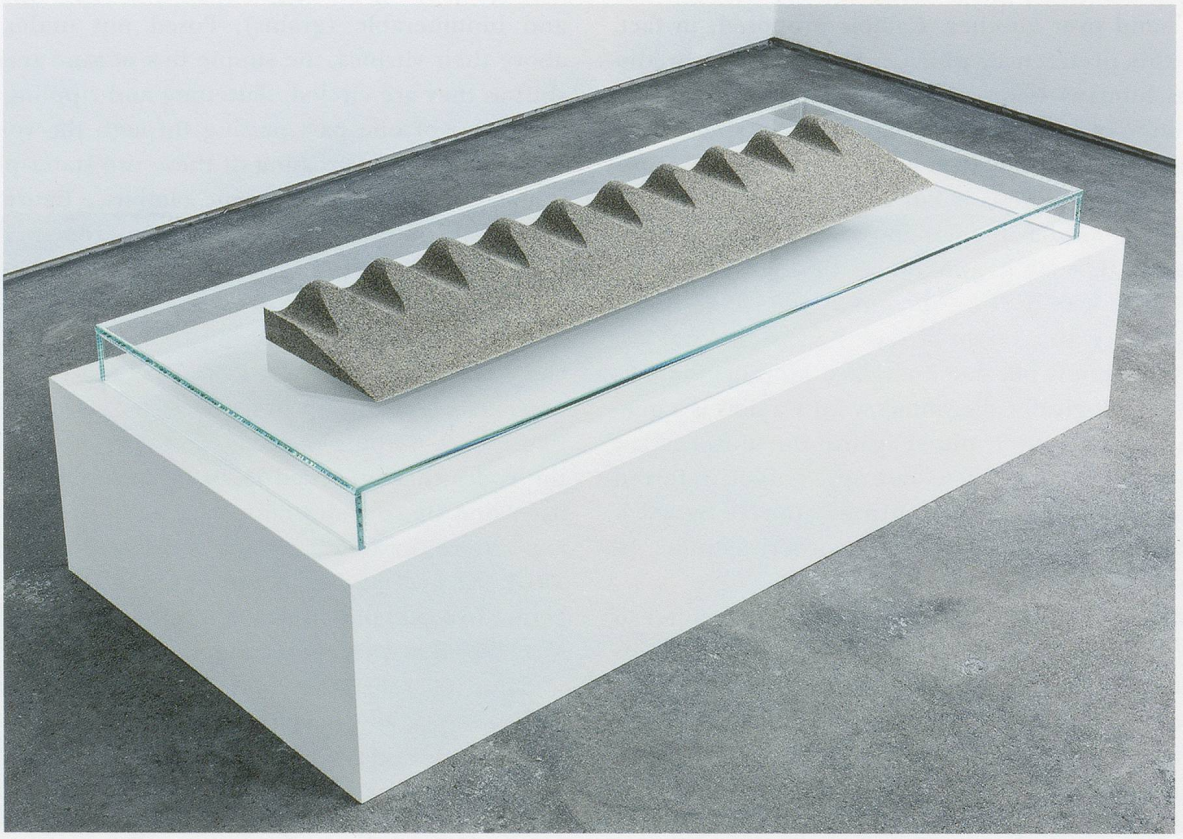
1) Pasteur first noted the phenomenon in his study on sodium ammonium (±)-tartrate in 1848. However, scholars trace the first incidence of his coinage to his lecture "Recherches sur la disymétrie moléculaire des produits organiques naturels," delivered at the Société chimique de Paris on January 20 and February 3, 1860.

2) In the words of Pierre Curie, who published his own work on the concept the same year as Kelvin, "C'est la dissymétrie qui crée le phénomène." Pierre Curie, "Sur la symétrie dans les phénomènes physiques. Symétrie d'un champ électrique d'un champ magnétique," *Journal de Physique* III (1894), p. 393.

3) Roger Caillois, *La Dissymétrie* (Paris: Gallimard, 1973). An earlier version of this text, delivered first on June 8, 1971, for Oxford University's annual Zaharoff Lecture under the title "Balance and Dissymmetry in Nature and Art," appeared in English in Diogenes. Roger Caillois and Mary Fradier, "Dynamics of Dissymmetry," *Diogenes* 19 (1971), pp. 62–92.

4) The phrase belongs to Michel Serres, whose essay "L'Hermaphrodite" follows Balzac's *Sarrasine* in the Flammarion edition. Serres, "L'Hermaphrodite" in Honoré de Balzac, *Sarrasine* (Paris: GF Flammarion, 1989), p. 92.

TAUBA AUERBACH, SLICE/WAVE FULGURITE III.I, 2013, sandbox sand, granite, glass, resin, opal, garnet; stand: glass, spray-lacquered wooden plinth, 2 $^{3}/_{8}$ x 42 x 9 $^{3}/_{4}$" / SCHEIBE/WELLEN FULGURIT III.I, Sandkastensand, Granit, Glas, Kunstharz, Opal, Granat; Sockel: Glas, sprühlackiertes Sperrholz, 6 x 106,7 x 24,8 cm. (PHOTO: VEGARD KLEVEN)



TAUBA AUERBACH, GNOMON / WAVE FULGURITE I.II, 2013, sandbox sand, garnet, shell, glass, resin; stand: glass, spray-lacquered wooden plinth, 26 x 11 x 2" / GNOMON / WELLEN FULGURIT I.II, Sandkastensand, Granat, Verkleidung, Glas, Kunstharz, Sockel: Glas, sprühlackierter Holzsockel, 66 x 27,9 x 5,1 cm. (PHOTO: VEGARD KLEVEN)

Sind, als in zäher Verstrickung die Leiber der beiden vereinigt,
Zwei sie nicht mehr, eine Zwiegestalt doch, nicht Mädchen nicht Knabe
Weiter zu nennen, erscheinen so keines von beiden und beides.
– Ovid, *Metamorphosen*, Viertes Buch

JOANNA FIDUCCIA

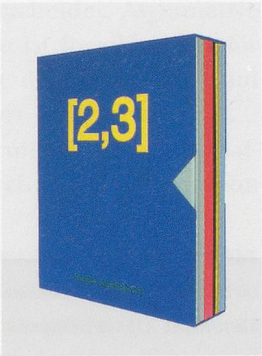
Schreckliche Dissymmetrie

ALL TRUE NO. 1 (Alles wahr Nr. 1, 2005) ist ein bescheidenes Buch, ein Leporello im Taschenformat, schmucklos bis auf das Klebeband, das die Seiten zusammenhält. Schlicht wie ein Lehrbuch oder ein Probedruck. Jede Seite trägt jeweils ein Wort und die nächste dessen Synonym, beginnend mit JA. Auf JA folgt ZUSTIMMUNG, auf ZUSTIMMUNG BEWILLIGUNG und so geht es durchs Wörterbuch, bis wir auf der letzten Seite anlangen, die unvermeidlicher- und absurderweise mit NEIN schliesst. Ein sauberer Stapel Wahrheiten ergibt einen Verstoss gegen die Gesetze der Logik.

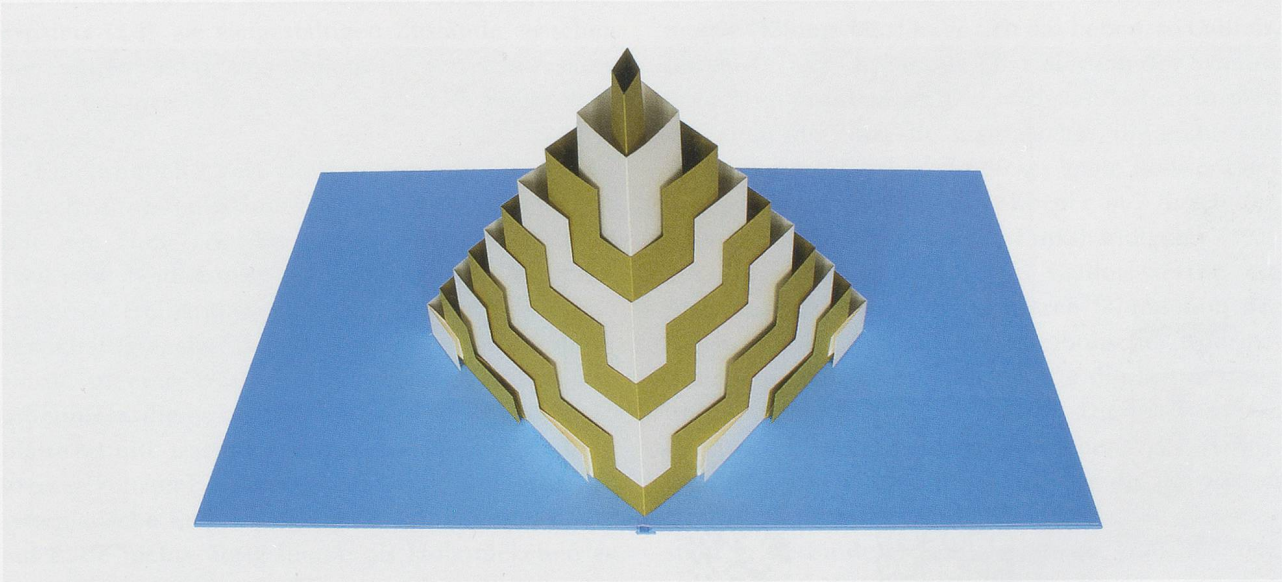
Tauba Auerbach hat es sich zur Aufgabe gemacht, Doppeldeutigkeiten aufzustöbern. Die Suche nach den Grenzen der Intelligibilität ist allen Alphabeten und Algorithmen eingeschrieben, die ihrer Praxis zugrunde liegen. Am souveränsten gelingt ihr dies jedoch nicht in den Gemälden, die bisher den Grossteil der kritischen Aufmerksamkeit auf sich gezogen haben, sondern in den Büchern und Skulpturen. ALL TRUE NO. 1 ist zugleich Prolegomenon und Summa, erster und letzter Beweis ihrer antinomistischen Kunst. Man könnte das Werk als Startschuss zu einer Kampagne werten, die das Ziel hat, Widersprüche bildlich darzustellen, anstatt sie aufzulösen. Der selbstsichere Schritt der ins Feld geschickten Skulpturen, Objekte und Bücher darf uns aber nicht über die Schwierigkeit der in Angriff genommenen Kampagne hinwegtäuschen. Auerbach versucht nichts weniger als Übungen der Unlösbarkeit.

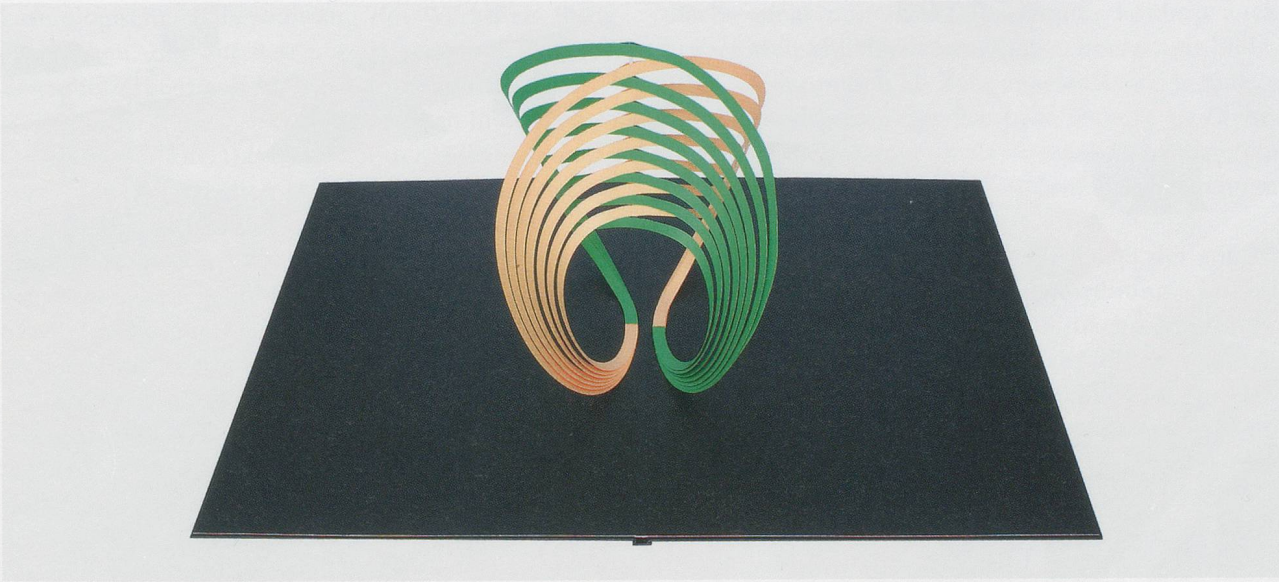
Drei Jahre nach ALL TRUE NO. 1 erschien 50/50 (2008): Schwarz-Weiss-Muster auf hundert Seiten. Die elementare, ja moralische Klarheit eines Buchs, das sich auf schwarz/weiss einschwört – wie auf wahr/falsch, ja/nein –, wird von seinem Inhalt hintergangen. Die Seiten entbreiten eine Reihe pulsierender Variationen über das Thema 50/50: winzige Pixelierungen, kräftige Sparren, grosse Tangrams, feine Hahnentrittmuster, alle exakt halb schwarz, halb weiss. Vorgeführt wird nicht die Erschöpfung eines Motivs, sondern dessen endlose Möglichkeiten. Auf

JOANNA FIDUCCIA ist Kritikerin und Historikerin und lebt und arbeitet in New York.



TAUBA AUERBACH, [2,3], 2011, paper, ink, binder's board, glue, fabric, silk screen; closed, 20 $^{3}/_{4}$ x 16 $^{1}/_{2}$ x 4 $^{1}/_{2}$", open, variable dimensions, published by Printer Matter, Inc. and Tauba Auerbach / Papier, Tinte, Buchbinderkarton, Klebstoff, Gewebe, Siebdruck, geschlossen, 52,7 x 41,9 x 11,4 cm, offen, Masse variabel. (PHOTO: CHELSEA DEKLOTZ)





Schwarz-Weiss beschränkte Bücher sind gewöhnlich mit Buchstaben gefüllt. 50/50 listet rein visuelle Synonyme. Gerade die Abwesenheit der Sprache hält die Spannung aufrecht. Es wird nie ausgesprochen, was die Gleichheit der Proportionen bedeutet: gerecht oder zweideutig, ausgeglichen oder schachmatt. Stumm und unermüdlich wie eine Maschine treibt 50/50 Auerbachs antidialektische Aufarbeitung der Gegensätze voran.

Was diese Maschine an Überraschungen vorenthält, findet sich reichlich in Auerbachs Büchern neu-

TAUBA AUERBACH, "Ecstatic Alphabets / Heaps of Language," installation view, The Museum of Modern Art, New York, 2012 / Ekstatische Alphabete/Sprachhaufen, Installationsansicht. (MoMA, New York / PHOTO: THOMAS GRISCHKOWSKY)

eren Datums. [2,3] (2011) versammelt sechs grossformatige Aufklappbücher in einem Schuber. Der Titel bezieht sich auf den mathematischen Ausdruck aller reellen Zahlen zwischen (einschliesslich) Zwei und Drei, die durch die unzähligen Zwischenstationen zwischen geschlossenem und offenem Buch verkörpert sind. Auf den aufgeschlagenen Seiten erheben sich luftige architektonische Konstruktionen aus kunstfertig zugeschnittenem Kartonpapier – eine ausziehbare Zikkurat oder eine Kugel, die sich wundersam aus einem Netz pfirsichfarbener und blassblauer Flächen zusammenfügt. Doch eigentlich evoziert [2,3] die vielgestaltigen Zustände zwischen der zweiten und dritten Dimension, von den unsichtbaren potenziellen bis zu den konkret realisierten Formen.

Eine ähnliche Verfremdungslust tritt uns in Auerbachs jüngsten Skulpturen entgegen, einer Serie mit dem Titel THE NEW AMBIDEXTROUS UNIVERSE (Das neue beidhändige Universum, 2013). Auerbach zeichnete freihändig eine Linie auf ein Tablet und vervielfältigte sie. Das entstandene Wellenmuster wurde in eine Wasserstrahlschneidemaschine programmiert, die es streifenweise aus einer Sperrholzplatte schnitt. Darauf fügte Auerbach die Holzstücke in umgekehrter Reihenfolge wieder zusammen. Diese systematische Entmündigung der Künstlerhand, der am Ende nichts übrig bleibt, als Holzstückchen zu sortieren, scheint sich über den kosmischen und kosmologischen Überschwang des Werktitels lustig zu machen, der auf den populärwissenschaftlichen Bestseller (1964) von Martin Gardner zurückgeht.

Die «Händigkeit» setzt sich indessen in der Struktur des Werks fort. Das Gestotter der Holzmarkierungen – der zerstückelten Maserknollen oder der chiffrierten Firmenstempel – illustriert das Formattribut der *Chiralität*. Ein Objekt ist chiral, wenn es nicht mit seinem Spiegelbild zur Deckung gebracht werden kann. Beispiele sind Schrauben, Schneckenhäuser oder die menschliche Hand (chiral leitet sich von griechisch *χείρ*, *cheir*, Hand, ab). Lord Kelvin taufte das Phänomen im Jahr 1894, doch das Auftreten der Händigkeit in der Natur wurde bereits Jahrzehnte zuvor im Labor Louis Pasteurs erstmals beschrieben[1]. Pasteur prägte den Begriff, der häufig als *Asymmetrie* übersetzt wird, sich jedoch in mehrfacher Hinsicht von dieser unterscheidet. Asymmetrie geht der Symmetrie voraus, sie ist formlos, nebulös und inert. Dissymmetrie folgt der Symmetrie und bricht auf, was diese stabilisiert und verfestigt hat. Sie löst Veränderungen aus, bringt neue Eigenschaften hervor und fördert dadurch die Evolution von Organismen[2].

Als der französische Theoretiker Roger Caillois, der eine Zeit lang dem Surrealismus nahe stand, ein Jahrhundert später Pasteurs Idee aufgriff, hatte er jene revolutionäre Kraft im Sinn. Aus dem Urzustand der unendlichen Symmetrie (Kügelchen) oder Asymmetrie (Klümpchen) habe sich das Leben, so Caillois, durch die fortschreitende Eliminierung der Symmetrieachsen entwickelt[3]. Die höchsten Lebensformen behielten nur eine, die Sagittalachse, die rechts von links scheidet. Doch sogar dieses letzte Bollwerk der Symmetrie im menschlichen Körper ist – durch den Vorzug der Rechts- über die Linkshändigkeit – von der Dissymmetrie gezeichnet. Caillois vertrat die Ansicht, dass dieser Vorzug durch Stimulation der linken, auf die Verarbeitung symbolischer Informationen spezialisierten Gehirnhälfte die Entwicklung unserer Gehirnsphären förderte. Diese Hypothese bereitet Caillois' letzten theoretischen Vorstoss vor: nämlich, dass die Rechtshändigkeit des Menschen sich in seinen Symbolen widerspiegelt. Die «Rechte» steht in Verbindung zum Gerechten, zum Rechten, zum Recht. Man könnte sagen, die Dissymmetrie mache nicht nur unser Menschsein, sondern auch unsere Menschlichkeit aus. Caillois begreift sie biologisch wie moralisch als Zeugungskraft, die sich aktiv der Zustandsgrösse der Entropie widersetzt. Er bezeichnete diese Dynamik als «inverse Entropie»: ein Naturprinzip, das dem ordnenden, ausgleichenden Impuls der Symmetrie entgegenwirkt.

Auf derselben Dynamik – Widerspiel der von zu Staub zu Staub verlaufenden Weltordnung – basiert eine neue Skulpturengruppe Auerbachs. Die Künstlerin erhielt im vergangenen Jahr die Einladung, eine Arbeit für Philip Johnsons Glass House in New Canaan, Connecticut, zu schaffen. Auf einem Glascouchtisch von Mies van der Rohe hatte einst eine der spindeldürren schreitenden Figuren von Alberto Giacometti gestanden, die kurz vor dem Tod des Künstlers zur Reparatur nach Frankreich gesandt

TAUBA AUERBACH, "Tetrachromat," 2011, installation view, Bergen Kunsthall, Norway / Installationsansicht. (PHOTO: VEGARD KLEVEN)

worden war und nie zurückkehrte. Für diesen Platz entwarf Auerbach GNOMON/WAVE FULGURITE I.I (Gnomon/Wellenfulgurit 1.1, 2013). Das gewellte, schräg abgeschnittene und etwa 60 cm hohe Standobjekt besteht aus einer Sand-Harz-Mischung, die auf ein Stück industrieller Wandverkleidung gegossen wurde. Ein Gnomon ist der Schattenzeiger im Zentrum einer Sonnenuhr, der zur Zeitmessung dient. Auerbachs Skulptur ersetzt die Stasis von Giacomettis Figur durch Temporalität und rückt dadurch eine weitere Auswechslung in den Vordergrund: die Einschreibung der Entstehungszeit – das langsame Aushärten des Harzes oder der Blitzschlag, der Sedimente zu jenen glasartigen Konglomeraten verschmilzt, die man Fulgurit nennt – in die zyklische Zeit der Sonnenuhr. Der Sand wirft seinen Schatten auf seinen künftigen Zustand als Glas.

Auerbach hat auch für die Fulgurite, die nach dem Glass-House-Auftrag entstanden, Glaspodeste verwendet. Sand und Glas sind in diesen Werken nicht nur Endpunkte eines materiellen Prozesses, sondern vielmehr eine komplexe Koinzidenz von Gegensätzen: durchsichtig und undurchsichtig, fest und körnig, zählbar (Scheiben) und unzählbar (Körner). Auf und nicht unter der Vitrine stehend, scheinen sich die geschmeidigen Sandflossen mit unserer Bewegung um sie herum zu verändern. Sie verflachen und wölben sich und der Schatten einer Welle streift über die benachbarten Volumen. Die Überblendung dieser beiden Zustände verleiht den antinomistischen Manövern Auerbachs Form, verkörpert sie als Figur, die Unterschiede akkumuliert, statt sie aufzulösen, mehr Hermaphrodit denn Hybrid.

Das klassische Beispiel einer solchen Figur wurde zu Beginn des 17. Jahrhunderts ausgegraben. Der SCHLAFENDE HERMAPHRODIT bietet gleichfalls einen Körper dar, der von allen Seiten betrachtet werden will. Der Rundgang um die Figur trägt freilich nicht dazu bei, die Geschlechter mit den Codes, die sie hervorgebracht haben, zur Deckung zu bringen. Im Gegenteil, er treibt sie weit darüber hinaus. Der Hermaphrodit ist ebenso wenig ein Mittelpunkt zwischen den Geschlechtern, wie ALL TRUE NO.1 ein «Vielleicht» fixiert. Ein Begriffspaar wird in der Fülle seiner Spannungen zusammengeführt, ohne sie in einem formalen oder semantischen Ausgleich aufzuheben.

Der Hermaphrodit ist somit ein «revolutionärer» Körper: plastisch, als Figur, die nur durch ihre Umrundung erfasst werden kann, und politisch, als Figur, die «die Ausschliessung ausschliesst»[4]. Die Transgression des Hermaphroditen entspringt seiner Verweigerung der Ablehnung, seinem Widerstand gegen die Ökonomie der Einschliessung/Ausschliessung und der Sichtbarkeit/Unsichtbarkeit, auf die Herrschaftssysteme aufbauen. Wie Bewegungen für die politische und soziale Integration wieder und wieder bewiesen haben, unterscheidet sich diese Position grundsätzlich von dem Argument, dass irgendein Segment gleichwertig mit der herrschenden Gruppe sei. Solche Kampagnen erreichen, selbst wenn sie erfolgreich sind, nicht mehr als die Wiederherstellung eines Gleichgewichts zwischen Gleich und Ungleich, das wiederum auf weiteren Ausschliessungen beruht. Echte Alternativen zu dieser Lösung erfordern Modelle und wahrscheinlich mehr noch – Übungen der Unlösbarkeit, wie sie Auerbach seit Jahren vorexerziert. Durch dissymmetrisches Denken könnten wir sogar etwas erreichen, was Caillois der Prädominanz der Rechtshänder zuschreibt: ein wenig mehr Menschlichkeit. Wenn wir dafür gegen ein oder zwei Gesetze der Logik verstossen, was soll's?

1) Pasteur erwähnte das Phänomen zum ersten Mal 1848 in seiner Untersuchung der Natrium-Ammonium-Salze der Wein- und Traubensäure. Historiker führen den Ursprung des Begriffs jedoch auf seinen Vortrag «Recherches sur la dissymétrie moléculaire des produits organiques naturels» vor der Société chimique de Paris am 20. Januar und 3. Februar 1860 zurück.

2) In den Worten von Pierre Curie, der im selben Jahr wie Kelvin seine eigene Schrift zu diesem Thema verfasste: «C'est la dissymétrie qui crée le phénomène». Pierre Curie, «Sur la symétrie dans les phénomènes physiques. Symétrie d'un champ électrique d'un champ magnétique», in: III (1894), S. 393.

3) Roger Caillois, Gallimard, Paris 1973. Eine frühere Version des Texts, unter dem Titel «Balance and Dissymmetry in Nature and Art» am 8. Juni 1971 im Rahmen der jährlichen Zaharoff Lecture an der Oxford University vorgetragen, erschien in englischer Sprache in: Roger Caillois und Mary Fradier, «Dynamics of Dissymmetry», 19 (1971), S. 62–92.

4) Der Ausdruck stammt von Michel Serres, dessen Essay «L'Hermaphrodite» in der Flammarion-Ausgabe von dem Text Balzacs folgt. Michel Serres, «L'Hermaphrodite», in: Honoré de Balzac, Flammarion, Paris 1989, S. 92.

TAUBA AUERBACH, THE WHOLE ALPHABET, FROM THE CENTER OUT, DIGITAL, V, 2006, gouache, pencil on paper, mounted to wood panel, 30 x 22" / DAS GANZE ALPHABET, VOM ZENTRUM AUS, DIGITAL, V, Gouache, Bleistift auf Papier, montiert auf Holztafel, 76,2 x 55,9 cm.

(PHOTO: ADAM REICH)