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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2007)

Heft: 80: Collaborations Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla, Dominique Gonzalez-Foerster, Mark Grotjahn

Artikel: Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla : Archipelago : Archipel

Autor: Falguières, Patricia / Penwarden, Charles / Schmidt, Suzanne

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680478

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: 16.07.2025

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

Allora&Calzadilla

ARCHIPELAGO

PATRICIA FALGUIÈRES

One ventures from home on the thread of a tune.[1)]

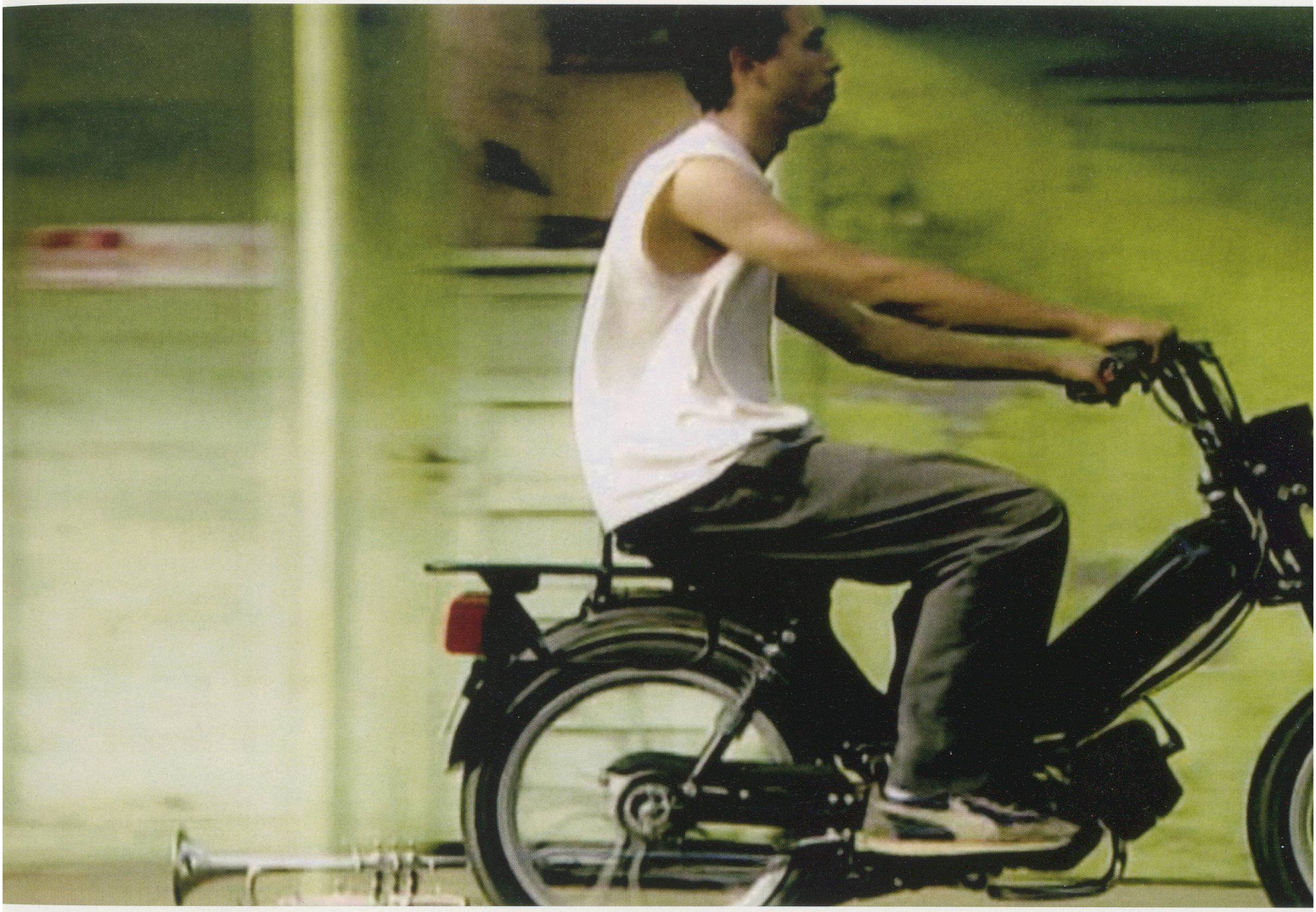
It would seem that there are (at least) two ways of approaching the work of Allora and Calzadilla. Via the island where the two artists spend most of their time—one of those "enchanted isles" located less in the Caribbean than on the outskirts of New York: Puerto Rico. Or via the itineraries that have taken them from Peru to China, from Boston to Paris, following the thread of the "art of opportunities" that is now the regime of artists with international reputations. But this opposition is deceptive, first of all because it opposes a "home" to an "elsewhere," a "given" or a "particular" to a "foreign." For, however far back their respective relations to the island may go, it does not function in their work as an "origin"; rather, they have constructed it. To do so, they broke off a bit, a ready-made parcel isolated by American imperial history, a few cable lengths away from Puerto Rico, and identified by a long legal dispute between the Navy and a population of despoiled fishermen: the military base of Vieques.

PATRICIA FALGUIÈRES teaches history of Renaissance Philosophy at the Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris. She is the author of *Bernard Frize* (Hazan, 1997), *Le Maniérisme une avant-garde au XVIe siècle* (Gallimard, 2004) and various titles on contemporary art. Her next book is entitled *Technè. Art, nature et mécanique dans l'Europe de la renaissance* (2008).

RETURNING A SOUND (2004) traces out this territory—that is to say, it invents a map, not land, but an artifact (the territory does not pre-exist its qualifying mark; it is the mark that makes the territory). "Home turf" does not pre-exist; first you must trace a circle, just as a child walking in the dark makes his or her own Ariadne's thread by whistling. On his moped, Homar (the young fisherman whose beauty gathers about itself the heroic beauties of Eisenstein's *Que viva Mexico*) completes the triumphal circuit that acclaims the fishermen's victory over the Administration and their re-conquest of the island. But the sound that gives the triumph substance (the triumphant expressiveness of brass) is overlaid with a pattern that is very different from the familiar ribbon of the road, a grotesque and vaguely obscene hiccupping noise,[2)] jumping and jolting to the jerky rhythm of the revving and accelerating, conveyed through the exhaust pipe to which it is attached. The sound is entrusted with what Deleuze called the "line of flight" that makes the refrain (*ritornelle*): this "marking out of a home space" is, at the same time, an invitation to leave it, to expose oneself to the great wide world by paying out the thread of an uncertain itinerary.

What, for Allora and Calzadilla, is the "local"? It is a place that offers a grip. So many activists have readily cast themselves in the role of teacher or missionary, revealing, on-site, the local variant of a universal

ALLORA & CALZADILLA, LAND MARK (FOOT PRINTS), 2002, color photographs, 20 x 24" each / LAND-ZEICHEN (FUSSABDRÜCKE), Farbphotographien, je 50,8 x 61 cm.
Imprints of soles, each with different treads that demonstrators fixed to their shoes. / Abdrücke von Sohlen, die Demonstranten an ihren Schuhen befestigten.
(COURTESY ALL PHOTOS, UNLESS OTHERWISE INDICATED: ALLORA & CALZADILLA)



ALLORA & CALZADILLA, RETURNING A SOUND, 2004, 1-channel video with sound, 5'42" / EINEN TON ZURÜCKGEBEN / 1-Kanal-Video mit Ton.

ALLORA & CALZADILLA, GROWTH, 2006, grafted cactusses, dimensions variable / WACHSTUM, gepfropfte Kakteen, Masse variabel.

form of alienation (the local then becomes "the case"). In contrast, Allora and Calzadilla approach local struggles as specific, concrete situations from which they can learn; investigation, which is the specifically human modality of knowing, has become a moment in the work of art.[3] What is at stake here is not mobilization or consciousness raising. (The fishermen did not wait for the artists to come along to be active, and Puerto Rico has a rich tradition of territorial claims, which has even extended to the American continent.)[4] To borrow the felicitous formula used by Isabelle Stengers and Philippe Pignarre in their analysis of the new modalities of political action following the 1999 G-8 Summit in Seattle, it is not a matter of convincing the misled but of finding interested partners, of finding a grip, a handle.[5] The "problem" (here, the "Vieques problem") is not so much what needs to be solved as what unites. The common challenge is to introduce a learning trajectory that actually engenders the local. In other words, the local is not opposed to the universal but instead offers a handle on a collective and individual experiment; it is both a risk and a resource—a *milieu*. Allora and Calzadilla "think through the milieu"; their relation to it is at once experimental and speculative.

LAND MARK (FOOT PRINTS), 2001–2002, demonstrates this operation of capturing or gripping involved in the learning trajectory that Allora and Calzadilla apply to the Vieques enclave. LAND MARK does not represent an event; it is the event or the occasion, the means of the event—the event *par excellence* that is the demonstration. It lasts no longer than it takes for the traces left by the demonstrators on the sand to be erased. It is the demonstration as event that signifies. The artists' intervention is a technical arrangement: the making of soles, each with different treads that demonstrators can fix to their shoes. The artists do not mobilize, they underscore the divergences within a crowd that has gathered temporarily, and thereby become a force: "There were evangelical groups, representatives of various political parties, conservationists, students, people whose families once lived in this area, there were members of the Ricky Martin fan club who had learned about the struggle through their local website, there were anti-military activists, environmentalists of all sorts, and even a few celebrities, such as Robert F. Kennedy Jr. and Jesse Jackson from North America, just to name a few. We wanted to find a way to convey the diversity of this group in the photographs, as shown through the actual marks being produced in the sand—going in so many different directions, canceling each other out as one footprint replaced the one that was made before."[6]

The artists' job is to construct, for all these singularities, the plane of a shared experience: alone together. In other words, they must offer each person a handle on the event: the event is grasped from the standpoint of each person's experience of it, never in an overview that might claim to tell the truth or expose their illusions. Nothing is guaranteed, neither the future of resettlement nor of re-appropriation. On the contrary, RETURNING A SOUND (2004) registers the limits of the restitution of Vieques—it observes the devastation of this enclave that must now be resettled. Nothing has been restored, reclaimed; one can only walk between and around the bomb craters and rocket silos, in the interstices of a contaminated environment. Allora and Calzadilla have learned from Matta-Clark (the Matta-Clark of the REALITY PROPERTIES: FAKE ESTATES, 1973–1974, who bought up useless slivers of land between New York buildings, on which nothing could be built) the art of approaching their material as a milieu (medium) for interstices, fault lines, and fissures. This, according to Isabelle Stengers, illustrates the meaning of Deleuze's expression, "penser par le milieu" (thinking through the milieu, but also the middle): "the interstice is defined neither against nor in relation to the block to which it nevertheless belongs. It creates its own dimensions out of the concrete processes that give it its substance and its scope, its import and that for which it is important."[7] To make an interstice or make the interstice work, to "think through the milieu," is to be capable of following and creating the dimensions required by a "situation."

The word "situation" is often misunderstood. A kind of cultivated reflex associates it with Situationism (which label is itself dubious, as a close reading of Guy Debord shows). But Allora and Calzadilla do

not cast themselves in the role of those who have understood, of those who pit themselves against the world by identifying with the theory of demystification. They do not distinguish between two worlds, the world of reality and the world of experience (with the former pre-existing the latter, and the latter acquiring legitimacy insofar as it verifies the ineluctability of the former). In the work of Allora and Calzadilla we recognize the radical empiricism of a very different philosophical tradition: there is nothing beyond experience, beyond the never-ending process of learning about the world as one experiences it—a philosophical phylum for which the empirical is the transcendental, and which obliges us to do away with the categories form/matter, truth/appearance, and substance/attributes. As William James puts it, "What really exists is not things made, but things in the making."[8)] It is this process which, after the event, distributes functions and roles and names like so many local accents of the experience, like so many coordinates or positional names that make it possible to go from the initial "this" to the "here," "there," "now," "I," "we"...[9)]

One single plane of experience, then, is a distribution of events or "relations that are now disjunctive, now conjunctive, following the series of shocks that we experience,"[10)] the "patches" and "bits" from which the world is, according to James, interwoven—Deleuze's *archipelago*: "not even a puzzle, whose pieces when fitted together would constitute a whole, but rather a wall of loose, uncemented stones, where every element has a value in itself but also in relation to others: isolated and floating regions, islands and straits, immobile points and sinuous lines, for Truth always has 'jagged edges.' Not a skull, but a cordon of vertebrae, [...] a patchwork."[11)] The material is no longer the substance of forms, categories, and representations; it is receptive to relations that are now conjunctive, now disjunctive, and serialized by function. Take for example the series "campfire—piglet—wheel hub—car engine" in SWEAT GLANDS, SWEAT LANDS (2006), in which humor activates the sequence, or RUIN (2006), a field of sculptures that in some ways evokes the Latin-American constructivism of the 1960s—a panoply of negatives, of industrial metal shapes, articulated and invested with meaning by the addition of hinges, an endless reworking, folding, and unfolding, a perpetual relaunching of disjunctions and conjunctions. PUERTO RICAN LIGHT (2003) makes this collapse of representation explicit by literally connecting the splendid metaphor of a Dan Flavin *neon* to a battery periodically recharged in Puerto Rico. 10 MINUTES TRANSMISSION (2003) exemplifies this process of directly linking the material to forces of another kind, thereby making them visible. Here we can recognize Paul Klee's "pure and simple line accompanied by the idea of the object," which is enough to make visible or capture the Cosmos. In the fine metal mesh woven by Allora and Calzadilla, a kind of "perspective vision of the idea" serves as an antenna and captures the ten minutes of radio transmissions sent out each time the international space station orbits the earth.[12)]

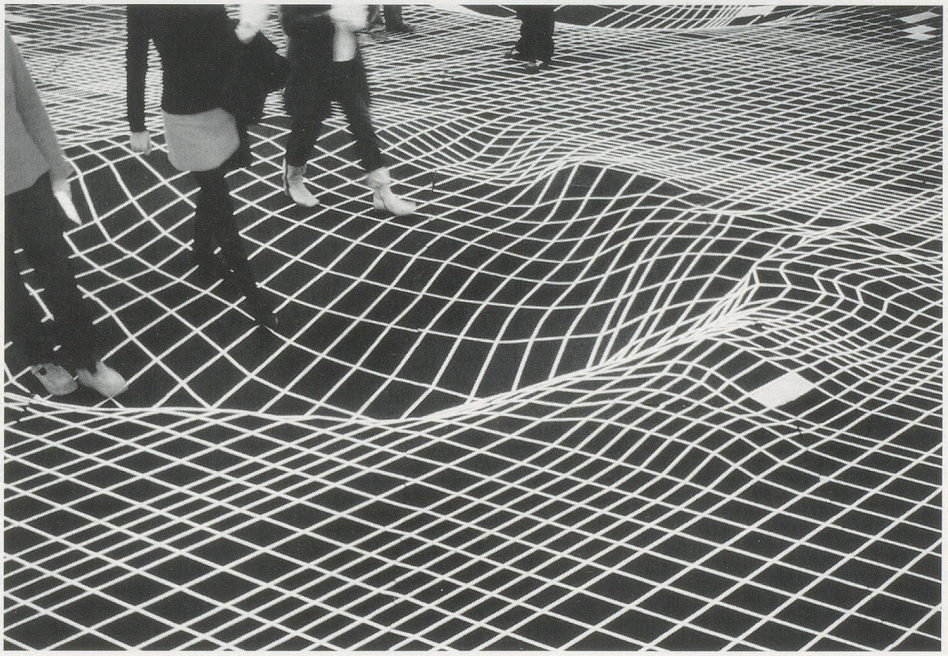
In this work, relations are always external to their terms, just as the plant clippings are alien to the plans of GROWTH (2006) and the tropical fan is to the palm trunk in CYCLONIC PALM TREE (2004); the conjunctions make the work. Such is the condition for the constitution of a plane of immanence: "If we make relations dependent on a subject or a substance, then this immanence is lost, and so is the very nature of the relation: it becomes static and the model of eternal truths once again constitutes the horizon against which they will be thought."[13)] To let relations develop in every direction and hence enter the field of multiple connections implies a play on perspective, a situation that is pioneered in the 1998 work SEEING OTHERWISE, which, literally and by artifice (digital trickery), decentralizes the subjective vanishing point on the marine horizon. Here Allora and Calzadilla show us the Leibnizian *monad*, the singular point of view that will never coincide with my own—I, who am watching the young man from behind, absorbed as he is in the contemplation of the universe. This non-coincidence of viewpoints, which undermines all theories of communication, recurs in the overturned table of UNDER DISCUSSION (2005), Richard Rorty's famous "negotiating table," (the ready-made "plane" or "level" that has the power to make everyone agree to congregate around an issue). The victorious young fisherman

turns it upside down and adds an outboard motor, converting it into a boat with which to explore the Vieques enclave. The protagonists of Allora and Calzadilla's videos have grace, a grace and a joyousness that make them brothers to Russian filmmaker Boris Barnet's heroes, the amorous fisherman in *By the Bluest of Seas* (1936—but without the sentimentality of consensus or fusion. On the contrary, there is an attentiveness to the sound made by each person, to that originality which is the condition—for Melville, for Lawrence, and for Deleuze—of fraternity: "a sound that each one produces, like a ritornello at the limits of language, but that it produces only when it takes to the open road (or to the open sea) with its body, when it leads its life without seeking salvation, when it embarks upon its incarnate voyage, without any particular aim, and then encounters other voyagers, whom it recognizes by their sound." This is the community of explorers, of the brothers of the archipelago.[14)]

(Translation: Charles Penwarden)

1) Gilles Deleuze, Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*, trans. Brian Massumi (London: Continuum Press, 2004), p. 344.
2) The French word "pétarader" usually employed to describe the racket of mopeds with neutralized silencers neatly underscores the incongruity of the association of exhaust pipe and trumpet.
3) See the Vieques dossier put together by C & A in: *Land Mark* (Paris: Palais de Tokyo, 2006).
4) See the Young Lords movements in Chicago and New York during the 1960s, which have become a model of contemporary urban ecology movements. Cf. Matthew Gandy, *Concrete and Clay. Reworking Nature in New York City* (Cambridge, MA: MIT Press, 2002); Benedikte Zitouni, "Ecologie urbaine: mode d'existence? mode de revendication?" in: *Cosmopolitiques*, no. 7 (August 2004).
5) Philippe Pignarre and Isabelle Stengers, *La sorcellerie capitaliste. Pratiques de désenvoûtement* (Paris: La Découverte, 2006).
6) *Land Mark* (see note 3), p. 56.
7) *La sorcellerie capitaliste* (see note 5), p. 149.
8) William James, *A Pluralistic Universe* (Whitefish, MT Kessinger Publishing, 2005), p. 263.
9) See the excellent commentary by David Lapoujade, in *William James. Empirisme et pragmatisme* (Paris: Les Empêcheurs de penser en rond, 2007).
10) Ibid., p. 79.
11) Gilles Deleuze, "Bartleby; or, The Formula" in: *Essays Critical or Clinical*, trans. Daniel W. Smith and Michael A. Greco (University of Minnesota Press, 1997), p. 86.
12) On the cosmic development of modern art as the unlimited expansion of the technological imagination, see *Mille plateaux*, p. 344.
13) David Lapoujade (see note 9), p. 76.
14) Gilles Deleuze, "Bartleby; or, The Formula" (see note 11), p. 87.

ALLORA & CALZADILLA, LAND MARK, 1999–2003, felt, 48 x 95'/ LAND-ZEICHEN, Filz, 14,6 m x 29 m.



Archipel

PATRICIA FALGUIÈRES

On sort de chez soi au fil d'une chansonnette.[1)]

Es gibt (mindestens) zwei Möglichkeiten, sich der Arbeit von Allora und Calzadilla anzunähern: entweder ausgehend von der Insel, wo das Künstlerpaar die meiste Zeit verbringt – eine jener «verwunschenen Inseln», die weniger zur Karibik gehören als zur Peripherie New Yorks, nämlich Puerto Rico; oder aber den Wegen folgend, welche die beiden von Peru nach China, von Boston nach Paris führen, auf der Spur jener Kunst der sich bietenden Gelegenheiten, die heute den Lebensrhythmus aller Künstler von Weltruf bestimmt. Doch dieses Entweder-Oder ist trügerisch. Erstens, weil es ein «zu Hause» einem «Anderswo» gegenüberstellt, ein «Gegebenes» oder «Eigenes» einem «Fremden». Wie alt auch die Beziehungen sein mögen, die beide je für sich mit der Insel knüpfen konnten, sie fungiert in ihrer Arbeit nicht als «Herkunftsort» oder «Heimat», sondern ist ein Konstrukt. Dafür haben sie «ein Stück» von ihr herausgelöst, eine kleine, ein paar Kabellängen vor Puerto Rico gelegene Readymade-Parzelle, die durch die imperialistische Politik Amerikas vom übrigen Puerto Rico getrennt wurde und vor allem für den jahrelangen Streit zwischen der US-Navy und den einheimischen, um ihre Einkommensquelle gebrachten Fischern bekannt ist: die Militärbasis von Vieques. RETURNING A SOUND (Einen Ton zurückgeben, 2004) ist die aktive Wiedergabe dieses Gebietes als Spur, das heisst die Erfindung einer Karte: kein Boden, ein Artefakt (*das Gelände geht seinem qualitativen Merkmal nicht voraus, das Merkmal bestimmt das Gelände*). Das «Zuhause» existiert nicht von vorneherein, man muss zuerst einen Kreis ziehen, wie ein Kind, das sich im Dunkeln bewegt, sich durch Pfeifen einen Ariadnefaden spinnt. Homar (der junge Fischer, dessen Aussehen an die heroischen Schönheiten von Eisenstein's *Que Viva Mexico* (1931) erinnert) bildet auf seinem Mofa den Schlusspunkt des Triumphzugs zur Feier der Rückeroberung der Insel und des Sieges, den die Fischer gegen die Behörden errungen haben. Doch der Ton, der dem Ganzen Nachdruck verleiht (die Ausdruckskraft der Blechmusik), bildet keine Parallele zum vertrauten Band der Strasse, sondern verläuft ganz anders, als grotesker, beinah obszöner Schluckauf, der bei jedem Vibrato und jedem Schmettern der Reprisen und jedem Aufheulen des Auspuffs, in dem die Trompete steckt, aufjault.[2)] Dem Ton wird hier anvertraut, was Deleuze als die «Irr-Linien» bezeichnet hat, die das Ritornell vollzieht.

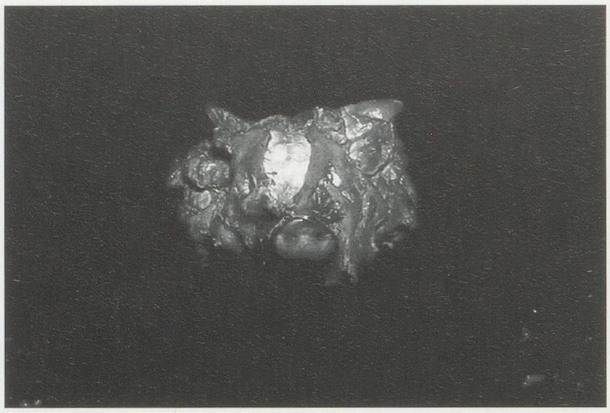
Was ist das Lokale für Allora und Calzadilla? Die Stelle, wo man ansetzen kann. Dort, wo so viele Aktivisten gern in die Rolle von Pädagogen oder Missionaren geschlüpft sind, um vor Ort die lokale Variante einer allgemeinen Entfremdung zu enthüllen (wodurch das Lokale zum «Fall» wird), behandeln

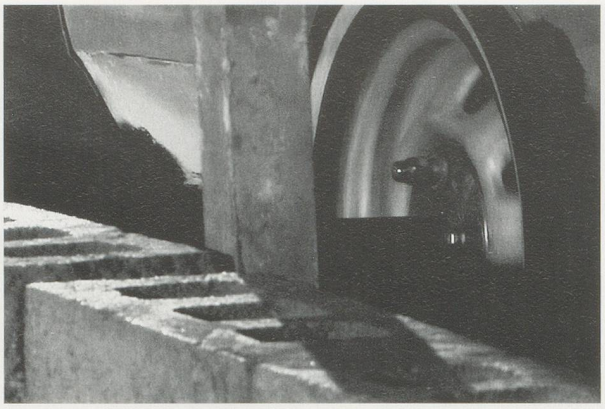
---

PATRICIA FALGUIÈRES unterrichtet die Geschichte der Renaissancephilosophie an der Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris. Sie ist Autorin von *Bernard Frize* (Hazan, 1997), *Le Maniérisme, une avant-garde au XVIe siècle* (Gallimard, 2004) und zahlreichen Publikationen zur zeitgenössischen Kunst. Ihr nächstes Buch wird im nächsten Jahr unter dem Titel *Technè. Art, nature et mécanique dans l'Europe de la renaissance* erscheinen.

ALLORA & CALZADILLA, RETURNING A SOUND, 2004, 1-channel video with sound, 5'42" / EINEN TON ZURÜCKGEBEN / 1-Kanal-Video mit Ton.

Allora und Calzadilla die lokalen Konflikte wie konkrete Situationen, aus denen man lernen kann: Die Untersuchung als urmenschliche Modalität des Wissens hat sich zu einem festen Bestandteil der künstlerischen Arbeit entwickelt.[3] Es geht hier nicht um eine «Mobilisierung» oder «Bewusstwerdung». (Die Fischer haben nicht auf die Künstler gewartet und Puerto Rico blickt selbst auf eine lange Geschichte territorialer Ansprüche zurück, die bis auf den amerikanischen Kontinent reichten.)[4] Um die geglückte Formel von Isabelle Stengers und Philippe Pignarre zur Analyse der neuen Modalitäten politischen Handelns nach dem G-8-Gipfel von Seattle (1999) aufzugreifen: Es geht nicht darum, Betrogene zu überzeugen, sondern interessierte Partner und damit einen konkreten Ansatzpunkt zu finden.[5] Das «Problem» (hier das «Problem Vieques») ist somit weniger etwas, was es zu lösen gilt, sondern etwas, was vereint.





ALLORA & CALZADILLA, SWEAT GLANDS, SWEAT LANDS, 1-channel video with sound, 2'21" / SCHWEISSDRÜSEN, SCHWEISS-LÄNDER, 1-Kanal-Video mit Ton.

Das gemeinsame Ziel besteht darin, einen Lernprozess einzuleiten, der das Lokale als solches erst hervorbringt. Mit anderen Worten, das Lokale ist kein Gegensatz zum Universalen, es ist das, was einen Ansatz, eine Handhabe, für ein kollektives und individuelles Experiment bietet; das, was auf dem Spiel steht und gleichzeitig Ressource ist – ein *Milieu.* Allora und Calzadilla «denken aus dem Milieu (der Mitte) heraus», sie unterhalten eine zugleich experimentelle und spekulative Beziehung zu diesem.

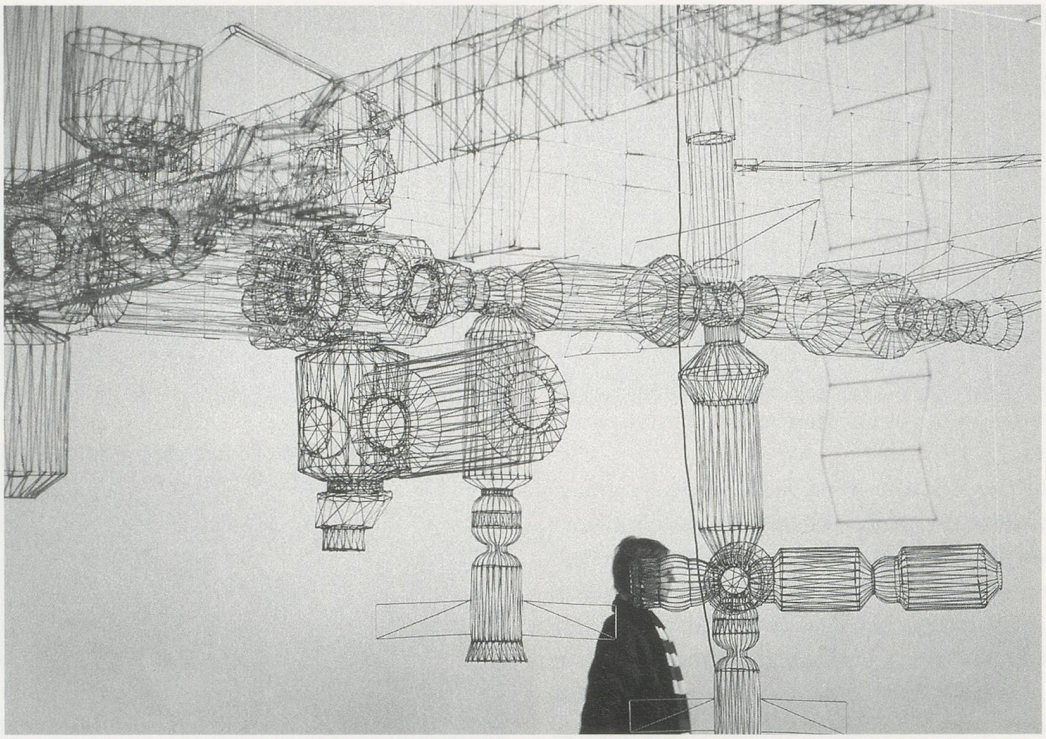
LAND MARK (FOOT PRINTS) – Land-Zeichen (Fussspuren), 2001–2002 – veranschaulicht diese Operation des Besetzens oder Ansetzens, mit welcher der Lernprozess von Allora und Calzadilla in der Enklave Vieques einsetzt. LAND MARK repräsentiert kein Ereignis, sondern i s t dieses Ereignis oder diese Gelegenheit, das Mittel des Ereignisses – dieses Ereignisses *par excellence,* das diese Demonstration darstellt. Sie dauert nicht viel länger, als die Spuren der Demonstranten im Ufersand sichtbar bleiben, bevor sie verweht werden. Die Demonstration in ihrer Ereignishaftigkeit ist das, was zählt. Die Intervention der Künstler besteht in einem «technischen» Arrangement: der Herstellung von Schuhsohlen mit ganz unterschiedlichen Profilmustern, welche die Demonstrierenden an ihren Schuhen befestigen können. Der Künstler «mobilisiert» nicht, er unterstreicht die Divergenzen innerhalb einer Menschenmenge, die sich für einen Moment versammelt und durch diese Versammlung in eine Gewalt verwandelt hat. «Es waren evangelikale Gruppierungen dabei,

Vertreter verschiedener politischer Parteien, Umweltschützer, Studierende, Mitglieder von Familien, die früher dort gelebt hatten, da waren Mitglieder des Ricky-Martin-Fanclubs, die über die Website des Clubs von der Aktion erfahren hatten, ferner Kriegsgegner und Umweltaktivisten aller Art, ja selbst einige Prominente aus den USA, wie Robert F. Kennedy und Jesse Jackson. Wir hatten nach einem Mittel gesucht, um die Vielfältigkeit dieser Gruppe auf den Photos sichtbar zu machen, so wie das auch die Spuren im Sand aufzeigten, die in alle Himmelsrichtungen auseinanderstrebten und sich gegenseitig auslöschten, indem neue Spuren die bestehenden verwischten [...].»[6)]

Aufgabe der Künstler ist es, für all diese Singularitäten eine gemeinsame Erfahrungsebene zu schaffen – *zusammen allein* – oder jedem und jeder Einzelnen einen Ansatzpunkt zu liefern, um sich das Ereignis aneignen zu können: Das Ereignis wird vom Standpunkt der Erfahrung jedes Einzelnen her erfasst, nie aus einer Position des Überblicks, die so tut, als könne sie die Wahrheit darüber verkünden oder darin versteckte Illusionen entlarven. Nichts ist garantiert, weder was das Schicksal der Umsiedlung, noch was die Zukunft der Wiederaneignung angeht. Ganz im Gegenteil, RETURNING A SOUND (2004) nimmt die Grenzen der Rückgabe von Vieques zur Kenntnis, das heisst: den verwüsteten Zustand der Enklave, die neu besiedelt werden soll. Die Bombenkrater und Raketensilos sind nicht sauber entsorgt und eingeebnet worden, sondern man muss sie umgehen und bewegt sich in den Zwischenräumen einer kontaminierten Umwelt. Allora und Calzadilla haben von Gordon Matta-Clark – dem Matta-Clark der REALITY PROPERTIES – FAKE ESTATES (1973–1974), der unbebaubare, vergessene, abgeschnittene Parzellen zwischen den Gebäuden New Yorks aufkaufte – gelernt, das Material als Milieu/Mitte/Medium der Zwischenräume, Verwerfungen und Risse zu begreifen. Das erklärt, wenn man Isabelle Stengers folgt, auch den Ausdruck von Deleuze, «penser par le milieu»: «der Zwischenraum lässt sich weder durch die Grenze noch durch die Verbindung zu dem Block definieren, von dem er dennoch Teil ist. Er erzeugt seine eigenen Ausmasse, aufgrund konkreter Prozesse, die ihm seine Beschaffenheit und seine Reichweite verleihen, das, worauf er sich bezieht, und das, wofür er von Bedeutung ist.»[7)] Einen Zwischenraum setzen oder den Zwischenraum Wirkung entfalten lassen, «aus der Mitte denken», heisst fähig sein, die einer Situation angemessenen Dimensionen zu verfolgen und zu schaffen.

Das Wort Situation wird gern missverstanden. Eine Art gebildeter Automatismus bringt es unweigerlich mit «Situationismus» in Verbindung (eine selbst schon fragwürdige Bezeichnung, wenn man Debord genau liest). Aber Allora und Calzadilla massen sich nicht die Rolle von solchen an, «die verstanden haben», für die ein demystifizierendes Denken sich «gegen die Welt» abgrenzt. Für sie gibt es nicht zwei Welten, jene der Realität und jene der Erfahrung, wobei die erste der zweiten vorangeht und die Legimitation der zweiten allein darin besteht, die Notwendigkeit der ersten zu bestätigen. Allora und Calzadilla lassen den radikalen Empirismus einer ganz anderen philosophischen Tradition erkennen: Es gibt nichts ausserhalb der Erfahrung, ausserhalb eines nie abgeschlossenen, prozesshaften Kennenlernens der Welt, sofern man sie erfährt. Also ein Stamm der Philosophie, für den das Empirische das Transzendentale ist und uns zwingt, Kategorien wie Form/Materie, Wahrheit/Schein, Substanz/Attribute, und so weiter fallen zu lassen: Was wirklich existiert, sind – laut William James – nicht die Dinge, sondern die Dinge im Prozess ihrer Entstehung – im Werden.[8)] Es ist dieser Prozess, der nachträglich die Funktionen, Rollen und Namen verteilt, wie irgendwelche lokalen Akzentuierungen der Erfahrung oder irgendwelche Koordinaten oder Positionsbezeichnungen, die erlauben, vom ursprünglichen *dies* zum *hier, dort, jetzt, ich, wir* ... zu gelangen.[9)]

Eine einzige grosse Erfahrungsebene also, eine Verteilung von Ereignissen oder von «bald disjunktiven, bald konjunktiven Beziehungen, entsprechend der Reihe von schockartigen Begegnungen, die wir erfahren».[10)] Die Flicken (*patches*) und Stückchen (*bits*), die sich für James zur Welt verweben (*interweave*), entsprechen dem Archipel bei Deleuze und fungieren «eben nicht als ein Puzzle, dessen ineinandergreifende Teile ein Ganzes wiederherstellen würden, sondern eher als eine Mauer loser Steine, die nicht zementiert sind, in der jedes Element für sich



ALLORA & CALZADILLA, 10 MINUTE TRANSMISSION, 1997–2003, metal wire hangers, HAM radio, 20 x 8 x 12', installation view Tate Modern / 10-MINUTEN-ÜBERTRAGUNG, Metalldraht-Aufhängung, Funkradio, 6 x 2,4 x 3,6 m.

allein steht und doch auch in Beziehung zu den anderen: Isolate und flottierende Beziehungen, Inseln und Zwischen-Inseln, bewegliche Punkte und gewundene Linien, denn die Wahrheit hat immer ‹ausgezackte Ränder›. Nicht ein Hirn, sondern eine Wirbelkette, ein Rückenmark ... ein Patchwork...»[11] Das Material ist nicht mehr der Stoff für Formen, Kategorien, Darstellungen. Es ist eine Verfügbarkeit für bald konjunktive, bald disjunktive Beziehungen, die mittels Funktionen Reihungen bilden. Beispielsweise die Reihung, Lagerfeuer – Ferkel – Spiess – Radnabe – Automotor, in SWEAT GLANDS, SWEAT LANDS (Schweissdrüsen, Schweiss-Länder, 2006), wo der Humor diese Verkettung in Gang setzt. Oder RUIN (Ruine, 2006), ein «Skulpturenfeld», das durchaus an den lateinamerikanischen Konstruktivismus der 60er Jahre denken lässt: ein Arsenal von Negativschablonen zur Herstellung industrieller Formelemente, die durch das Hinzufügen von Scharnieren Gelenke und einen Sinn erhalten haben, «ein endloses Überarbeiten, Falten und Entfalten», ein endloses Wiederbeleben von Disjunktionen und Konjunktionen. PUERTO RICAN LIGHT (Licht aus Puerto Rico, 2003) machte diese Absage an die Repräsentation deutlich, indem es die wunderbare Metapher eines Neonwerkes von Dan Flavin buchstäblich an eine Batterie anschloss, die periodisch in Puerto Rico aufgeladen wurde. In 10 MINUTES TRANSMISSION (10-Minuten-Übertragung, 2003) kommt diese direkte Bindung des Materials an Kräfte einer anderen Ordnung, die dabei sichtbar werden, zu ihrer vollen Entfaltung. Hier wird Paul Klees «reine und einfache Linie, die mit der Idee des Gegenstandes verbunden ist» erkennbar; sie genügt, um im feinen metallischen Haarnetz, das Allora und Calzadilla knüpfen, sichtbar zu machen oder den

Kosmos einzufangen, eine Art Vision im Hinblick auf die Idee, die als Antenne fungiert und die zehnminütige Radioübertragung auffängt, die bei jeder Umdrehung der Erde von der internationalen Raumstation ausgestrahlt wird.[12)]

In dieser Arbeit bleiben die Beziehungen ihren Begriffen immer äusserlich, wie die pflanzlichen Stecklinge in GROWTH (Wachstum, 2006) den Tropenpflanzen fremd bleiben oder der tropische Ventilator dem Stamm der Palme in CYCLONIC PALM TREE (Wirbelsturmpalme, 2004): Die Verbindungen leisten die Arbeit. Die Konstitution einer Ebene der Immanenz erfolgt um diesen Preis: «Wenn man die Verbindungen von einem Subjekt oder einer Substanz abhängig macht, geht diese Immanenz sogleich verloren und damit auch die Art der Verbindung selbst: Sie wird statisch und das Modell der ewigen Wahrheiten bildet erneut den Horizont, innerhalb dessen sie künftig gedacht werden.»[13)] Beziehungen nach allen Richtungen zuzulassen und damit das Feld multipler Verknüpfungen zu betreten, bedeutet auf den Perspektivismus zu setzen; dies veranschaulicht SEEING OTHERWISE (Anders sehen, 1998) auf bahnbrechende Weise. Die Arbeit bewirkt buchstäblich und auf höchst raffinierte Weise (durch digitale Verfälschung) eine Dezentralisierung des subjektiven Fluchtpunktes am Meereshorizont: Allora und Calzadilla inszenieren hier die Leibniz'sche Monade, diesen einzigartigen Blickwinkel, der nie mit meinem eigenen zusammenfällt, während ich den jungen Mann, der in seine Kontemplation des Universums vertieft ist, von hinten betrachte. Diesem Nicht-Zusammenfallen der Blickwinkel, das jede Kommunikationstheorie Lügen straft, begegnet man in Gestalt des auf den Kopf gestellten Tisches in UNDER DISCUSSION (Zur Diskussion stehend, 2005) wieder, dem berühmten, von Richard Rorty so geliebten «Verhandlungstisch» (jene fixfertig bereit stehenden «plane Ebene», welche die Macht hat, alle Beteiligten um das herum zu versammeln, womit jeder einverstanden sein müsste): Der junge, siegreiche Fischer verpasst dem Tisch, nachdem er ihn umgekehrt hat, einen Aussenbordmotor und funktioniert ihn zum behelfsmässigen Motorboot um, um die Enklave von Vieques damit zu erkunden. Die Protagonisten der Videos von Allora und Calzadilla haben etwas Anmutiges. Sie strahlen eine Anmut und eine jubelnde Freude aus, die sie zu Geschwistern der Helden von Boris Barnet macht, jenen verliebten Fischern in *Au bord de la mer bleue.* Doch es kommt nie zum einfältigen Konsens oder einer Verschmelzung, sondern es wird im Gegenteil behutsam auf den Tonfall jedes Einzelnen geachtet, auf jene «Originalität», die – bei Melville, bei Lawrence und auch bei Deleuze – Voraussetzung jeglichen Schulterschlusses *(fraternité)* ist: «das heisst wie ein Klang, den jede wie ein Ritornell an der Grenze der Sprache wiedergibt, den sie aber nur wiedergibt, wenn sie den Weg (oder das Meer) mit ihrem Körper befährt, wenn sie ihr Leben führt [...] und dann dem anderen Reisenden begegnet, den sie am Klang wiedererkennt.»[14)]

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux,* Minuit, Paris 1980, S. 383; deutsch: *Tausend Plateaus,* Merve, Berlin 1992, S. 425: «Am Leitfaden eines Liedchens geht man aus dem Haus.»
2) Im französischen Wort «pétarader» (knattern, furzen *en série*), das gewöhnlich für den von Mofas verursachten Krach verwendet wird, tritt die Ungehörigkeit der Assoziation von Auspuff und Trompete noch deutlicher hervor.
3) Siehe dazu das Dossier zu Vieques von Allora und Calzadilla im Katalog *Land Mark,* Palais de Tokyo, Paris 2006.
4) Man denke etwa an die Bewegung der *Young Lords* in den 70er Jahren in Chicago und New York, die zunehmend einen wichtigen Bezugspunkt für zeitgenössische stadtökologische Bewegungen darstellen. Siehe dazu: Matthew Gandy, *Concrete and Clay. Reworking Nature in New York City,* MIT Press, Cambridge, Mass., 2002; Benedikte Zitouni, «L'écologie urbaine. mode d'existence? mode de revendication?», in: *Cosmopolitiques,* Nr. 7, August 2004.
5) Philippe Pignarre und Isabelle Stengers, *La sorcellerie capitaliste. Pratiques de désenvoûtement,* La Découverte, Paris 2006.
6) *Land Mark,* S. 56. (Zitat aus dem Französischen übersetzt.)
7) *La sorcellerie capitaliste,* S. 149. (Zitat hier aus dem Französischen übersetzt.)
8) William James, *Philosophie de l'expérience. Un univers pluraliste,* Les Empêcheurs de penser en rond, Paris 2007, S. 173. (Original englisch, hier aus dem Französischen übersetzt.)
9) Siehe den exzellenten Kommentar von David Lapoujade, in: William James, *Empirisme et pragmatisme,* Les Empêcheurs de penser en rond, Paris 2007, S. 51 ff.
10) Ebenda, S. 79. (Zitat aus dem Französischen übersetzt.)
11) Gilles Deleuze, *Kritik und Klinik,* Kap. 10: «Bartleby oder die Formel», Edition Suhrkamp, Frankfurt am Main 2000, S. 118.
12) Über das Kosmisch-Werden der modernen Kunst als unbegrenzte Ausdehnung der technischen Phantasie, siehe *Tausend Plateaus,* S. 460 ff.
13) David Lapoujade, ebenda, S. 76. (Aus dem Französischen übersetzt.)
14) Gilles Deleuze, «Bartleby oder die Formel», ebenda, S. 119.