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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2008)

Heft: 84: Collaborations Zoe Leonard, Tomma Abts, Mai-Thu Perret

Artikel: Mai-Thu Perret : for a set of abandoned futures = aufgegebene Varianten der Zukunft

Autor: Miller, John / Schmidt, Suzanne

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-681081

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. Siehe Rechtliche Hinweise.

Conditions d'utilisation

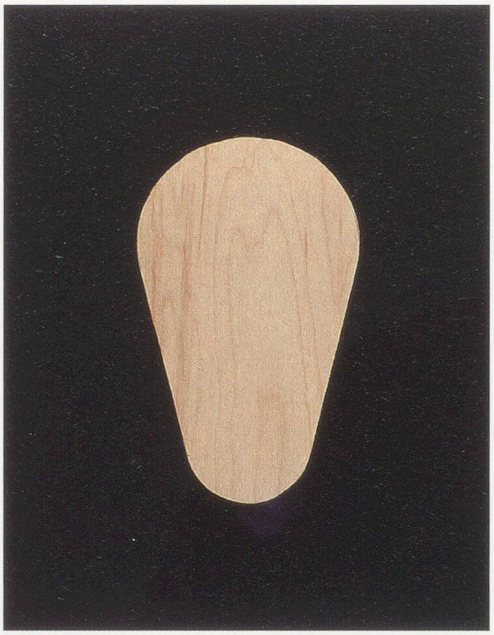
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. Voir Informations légales.

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. See Legal notice.

Download PDF: 29.04.2025

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



JOHN MILLER

For a Set of Abandoned Futures

For several years, Mai-Thu Perret has framed many of her activities as an artist within a true life story: THE CRYSTAL FRONTIER. Not surprisingly, such an old-fashioned description telegraphs that the story itself is a fiction—and this is the case, at least superficially. While it may be a work in its own right, THE CRYSTAL FRONTIER is not even a story per se, nor even a full-fledged text. Consisting of diary fragments ostensibly written by members of an autonomous women's community formed in the desert of New Mexico, this narrative functions more as a context or a pretext for objects that Perret offers as artifacts from that collective. Founded in Year Zero, the New Ponderosa Commune, like the Jacobins of the French First Republic, initiates its own calendar. (Could the old Ponderosa be none other than the all-male ranch—Adam, Hoss, and Little Joe Cartwright plus their cook, Hop Sing—featured in the classic TV series, "Bonanza"?) This revolutionary nomenclature reflects her fictional activist Beatrice Mandell's goal to build a non-patriarchal society from the ground up. As expressed in THE CRYSTAL FRONTIER:

The decision to make [the commune] all-female did not stem from their personal hatred of men, but from Mandell's conviction that a truly non-patriarchal social organization had to be built from the ground up, starting with a core group of women who would have to learn how to be perfectly self-sufficient before being able to include men in the community. Mandell's theories were a mixture of classic feminist beliefs about the oppression of women, and what could best be described as her psychedelic-pastoral tendencies.[1)]

Within Perret's oeuvre, the New Ponderosa persists as an epistemological horizon: no beginning nor

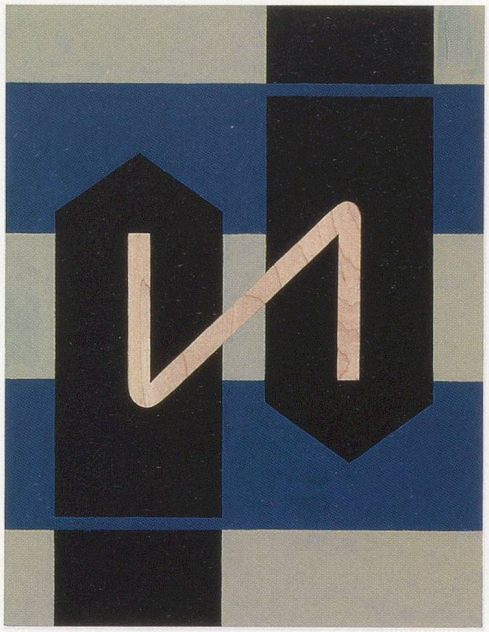
JOHN MILLER is an artist and writer based in New York and Berlin.

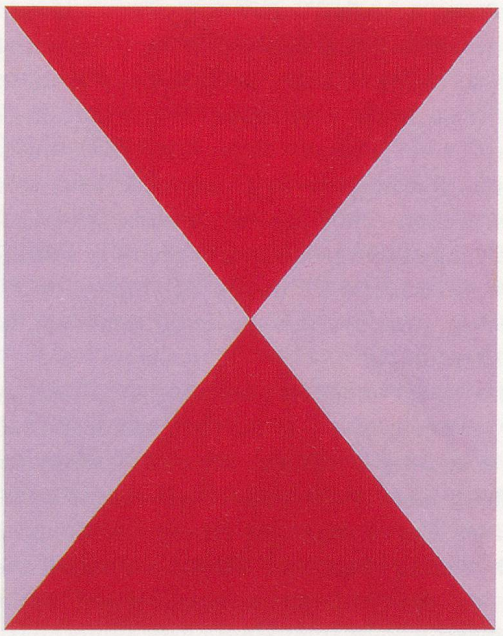
clockwise / im Uhrzeigersinn:
MAI-THU PERRET, LITTLE PLANETARY HARMONY
(detail inside the teapot), 2006, acrylic gouache
on plywood, 9 7/8" x 7 7/8" /
KLEINE PLANETARISCHE HARMONIE
(Detail in der Teekanne), Acryl-Gouache auf Sperrholz, 25 x 20 cm.

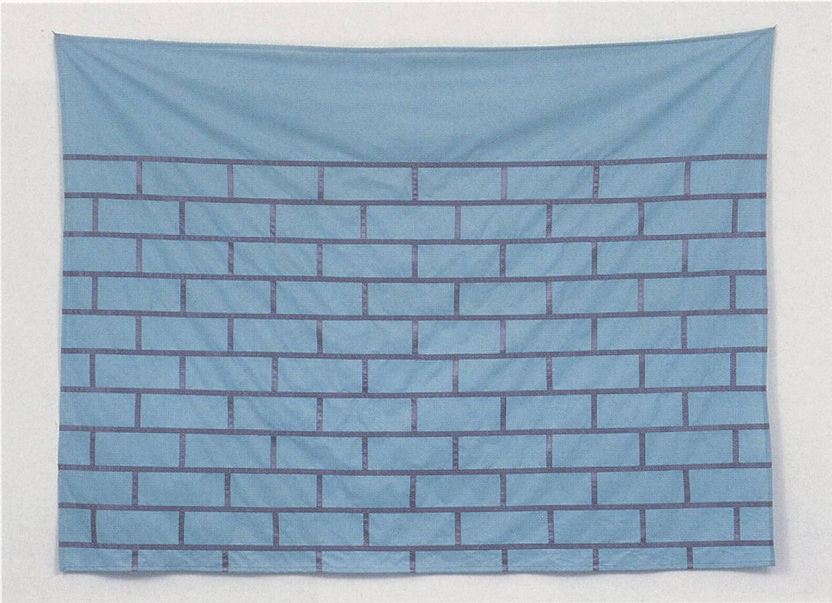
UNTITLED, 2006, acrylic gouache on plywood, 17 3/4 x 13 3/4" /
OHNE TITEL, Acryl-Gouache auf Sperrholz, 45 x 35 cm.

UNTITLED, 2005, acrylic gouache on plywood, 9 3/4 x 7 1/2" /
OHNE TITEL, Acryl-Gouache auf Sperrholz, 24,7 x 19,7 cm.

LITTLE PLANETARY HARMONY (detail inside the teapot), 2006,
acrylic gouache on plywood, 17 3/4 x 13 3/4" /
KLEINE PLANETARISCHE HARMONIE (Detail in der Teekanne),
Acryl-Gouache auf Sperrholz, 45 x 35 cm.







MAI-THU PERRET, BIKINI (MINT AND SILVER BRICKS), 2008, appliqué on cotton, 57 3/4 x 77 1/2" / BIKINI (PFEFFERMINZ-GRÜN UND SILBER ZIEGELSTEINE), Applikation auf Baumwolle, 147 x 197 cm.

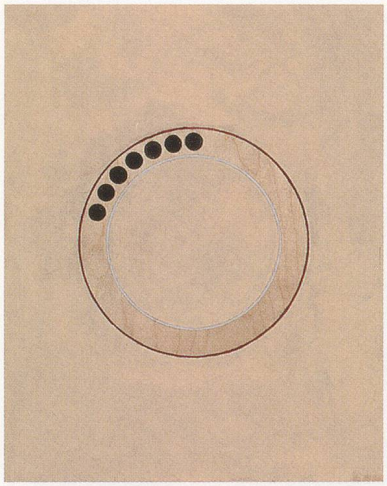
end, a zero-degree referent. She leaves it up to her readers and viewers to extrapolate from the seemingly arbitrary narrative shards that offer the only proof of its existence. Curiously, although the commune projects into the future, we look back at these like relics from a lost civilization. Hypothetically, every artifact Perret produces under this rubric would have a textual counterpart—and vice versa. Thus, nothing is ever either wholly present or absent.[2)] Of course, this arrangement, by hinting at ideology's imaginary aspect, is a subtle refutation of empiricism. Three key terms structure this evidence: feminism, handicraft, and utopia.

The New Ponderosa's stated goal is total autonomy: to begin anew, to survive outside patriarchal norms, and to forget those strictures entirely. In this, it reflects some of the feminist movement's originary impulses. For example, by raising horses and cattle and by selling handicraft products, Mandell and her followers strive for an uncompromised purity—in the desert no less, that most pure, empty, and spiritual of all places. Conversely, the city, big business, and industrialization all manifest patriarchal ills and unfreedom. In this, Perret lays out a highly romanticized dichotomy, whose moral absolutism is much akin to that which inflected the liberation movements of the 1960s and 70s. Feminism, black power, and gay rights all began as separatist constituencies that contested not only the mainstream, but also the mainstream's power to define their constituents as "others." This separatist phase represented both radical self-definition and visionary utopianism. It paved the way for the more sober, integrationist phase that followed about twenty years later. Integration, or reintegration, is characterized—in the U.S. especially—by middle-class equality, namely the freedom to practice any profession for which you qualify, to marry whomever you want, to live in any neighborhood you can afford. As crucial as these freedoms indeed are, they nonetheless help reproduce a bland middle-class consensus indexed to regular cycles of production and consumption. Clearly, the New Ponderosa establishes itself outside the concerns of any realpolitik. Here, freedom must be an absolute. The commune is post-pubescent and pre-menopausal: young, sexualized, yet abstinent. (None of the women whom Perret refers to as "girls" have children.) Time is suspended here. Other artists, such as

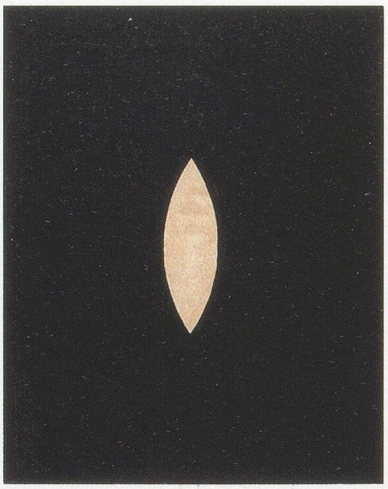
MAI-THU PERRET, UNTITLED (PACIFIER), 2006, appliqué on cotton fabric, 57 1/8 x 58 1/4" / OHNE TITEL (FRIEDENSSTIFTER), Applikation auf Baumwolle, 145 x 148 cm.

Justine Kurland and Marnie Weber, have conjured up the same demographic as an aesthetic trope, but none have so explicitly exposed its links between fantasy, freedom, and ideology. The girls (the commune members) approach the work of the commune in both a provisional and dilettantish fashion. If all else fails, they can fall back on Beatrice Mandell's trust fund. In contrast, one cannot help but wonder how so many women the world over routinely and anonymously carry out the brunt of agricultural work without the benefit of calling it a "project," or even the impulse to do so. By inviting such comparisons, Perret seems to suggest the tenuousness of ideological formulations. Nonetheless, she holds out for unbridled utopianism, where even the most fantastic imaginings of Charles Fourier, for example, might engender a revolutionary teleology.

For Beatrice Mandell, handicraft holds out the promise of political and economic autonomy. By working with their hands and a few modest tools, the commune's women can command their own means of production. They can eliminate machines and, by extension, their dependence on the patriarchy. Of course, what crafts may mean in a broader social arena is far less clear cut. Dissident sociologist Thorstein Veblen, for one, castigated the Arts and Crafts Movement as an outdated and deliberately wasteful means of facture that serves an exclusively invidious social function. Of course, this is also how Veblen construed all aestheticism. At the very least, in the wake of the technical perfection that industrial manufacture makes so readily available, craft becomes convoluted: a fetish. According to the logic of high modernism, craft is also the opposite of fine art. In mass culture, craft typically devolves into hobbies, namely the escapist pursuit of producing only nominally useful things, a pretext for busy work. In his well-known work, MORE LOVE HOURS THAN CAN EVER BE REPAID (1987), Mike Kelley interrogated this debasement of craft. In turn, Jim Shaw's magnum opus, THE DONNER PARTY (2003), allegorically reconfigured the collectivized craft of Judy Chicago's THE DINNER PARTY (1974–1979) via cannibalism as the horrible price of survival. More recently, Michael Smith and Joshua White proposed a fictive artist colony, QuinQuag, that first relied on reproducing JFK-style rockers to sustain itself and then tried to reinvent itself as a wellness center.[3)] Perret's work, too, is a meta-commentary on craft as a rebus of social values. For her, however, the failure of craft does not mean that the values it aspires to are necessarily bankrupt. Rather, such failure, as unrealized aspirations, still counts as real historical material that awaits posthumous redemption: the principle of play as the basis for work. This attitude is further inflected by Perret's never having studied studio art. One might argue that, lacking the technical training to make things the "right" way, she must always resort to handicraft. Conversely, one might also argue that the articulation of theoretical discourse counts as the most important skill learned in art school, one that reduces traditional artistic techniques to mere craft. The latter, of course, would privilege Perret's conceptual position as a producer and legitimate her indifference to the properly made artwork. To complicate matters further: Clement Greenberg saw the modernist artwork's claim to autonomy as a bulwark



MAI-THU PERRET, UNTITLED (CIRCLE ON PARMA), 2006, appliqué on cotton fabric, 57 1/8 x 58 1/4" / OHNE TITEL (KREIS AUF PARMA), Applikation auf Baumwolle, 145 x 148 cm.



MAI-THU PERRET, UNTITLED, 2007, acrylic gouache on plywood, 9 3/4 x 7 1/2" / OHNE TITEL, Acryl-Gouache auf Sperrholz, 24,7 x 19,7 cm.

against the culture industry's ongoing instrumentalization. Embedded in Greenberg's formulation is a social model—one echoed by the New Ponderosa.

Initially, what utopia might or might not mean seems obvious: a better life than one available under current social conditions. Utopia is seldom presumed to be the product of cautious planning and compromise. Rather, it is the clearing away of anything that inhibits freedom, even though it presents itself as the opposite of coercion. Yet, freedom for one does not necessarily yield freedom for all. As Walter Benjamin argued: every cultural artifact is also a record of barbarism.[4)] By situating her provisional utopia in the southwestern United States, Perret engages a specific history. During the eighteenth and nineteenth centuries especially, America's expanding frontier held out the promise of religious and economic freedom for waves of European immigrants. They conceptualized this frontier landscape as a blank slate, despite the very real presence of indigenous American civilizations. With no intended irony, the new settlers referred to this frontier as God's Country. Here, on the American frontier, Charles Fourier's ideas took root as well, inspiring, among others, the socialist commune *La Réunion* near what would become Dallas, Texas.

Although yoga and psychedelics are the closest the New Ponderosa ever comes to religion, Beatrice Mandell's project parallels that of the Shakers, particularly as Dan Graham portrays them as precursors to punks in his 1982–84 video *Rock My Religion.* Formed in 1747 in Manchester, England, the Shakers renounced the brutal industrialization of England and fled to the United States to form communities based on sexual abstinence and ecstatic religious experience. Among other things, the Shakers went on to produce architecture and furniture distinguished by a functional simplicity and elegance that anticipates modernist design. The Shaker practice of sexual abstinence, however, means that the sect cannot perpetuate itself, outside of the conversion of others to the faith. This would render it a kind of historical anomaly; as of 2006, the sect had dwindled to just four members.

Some passages in THE CRYSTAL FRONTIER seem to cast doubt not only on the universality of utopia—but also on its very recognizability. An essay appearing in the New Ponderosa's newsletter, titled "Diotima Schwarz on Drama Trance or the Shakers and the Punks," asks, "Does the trance allow you to escape the mechanization of your body and your mind by capitalist society or is it actually just another form of

mechanical compulsion?"[5] In a letter to a would-be initiate, "Marina" ruefully writes, "Although you made every polite effort to keep a restrained and gentle composure, I saw very well that you were startled by what you witnessed here. You probably thought that the decorations were bizarre, the furniture uncomfortable, and our attitude incomprehensible."[6] Here, Perret seems to relish the entire enterprise's highly mannered aspect.

Among other things, Charles Fourier can be credited with the idea of the parallel universe as well as originating the word *féminisme.*[7] Indeed, he posited an alternate universe at the juncture of every decision anyone makes. This kind of universalism implies that nothing is ever repressed and that nothing is ever lost. Indeed, everything is always recovered. In her book, *Mirror Travels: Robert Smithson and History*, Jennifer L. Roberts argues that Smithson embraced a similarly synchronic and all-inclusive model of time via the logic of crystal growth, which is a process of ongoing accretion. In "The Crystal Land," he describes the suburban terrain of New Jersey as follows: "The highways crisscross through the towns and become man-made geological networks of concrete. In fact, the entire landscape has a mineral presence. From the shiny chrome diners to glass windows of shopping centers, a sense of the crystalline prevails."[8]

Of course, if utopia were to fail to distinguish itself from what is already everyday life, the ultimate disillusionment would be mind-numbing. Is the alternative, then, science fiction?

MAI-THU PERRET, HEROINE OF THE PEOPLE (BIG GOLDEN ROCK), 2005, wire, papier-mâché, acrylic paint, gold leaf, 42 1/8 x 29 1/2 x 29 1/2" / HELDIN DES VOLKES (GROSSER GOLDFELS), Draht, Papiermaché, Acryl, Blattgold, 107 x 75 x 75 cm.

1) Mai-Thu Perret, "The Crystal Frontier," *Mai-Thu Perret: Land of Crystal* (Zurich: Christoph Keller Editions, JRP Ringier, 2008), p. 109.
2) This form of presentation is partly indebted to Mary Kelly's *Post-Partum Document* (1973–1979): the dialectic between object and text, the reconstruction of a narrative from artifacts, and the pretense of an empirical approach wedded to a critique of the same. In this regard, the difference between Kelly's position and Perret's is nominally that of fact versus fiction.
3) In 1955, to ease his chronic back pain John F. Kennedy's physician, Dr. Janet Travell, recommended he use a rocking chair as a mild form of exercise. Kennedy purchased an inexpensive, oak, Appalachian rocker and became so attached to it that he bought copies of the chair for Camp David, Hyannis Port, and Palm Beach. Later, this led to a popular fascination with "authentic" Kennedy rockers. See http://www.orwelltoday.com/jfkhealth.shtml.
4) In his last essay, "Theses on the Philosophy of History," Walter Benjamin wrote: "There is no document of civilization which is not at the same time a document of barbarism. And just as such a document is not free of barbarism, barbarism taints also the manner in which it was transmitted from one owner to another. A historical materialist therefore dissociates himself from it as far as possible. He regards it as his task to brush history against the grain." See Walter Benjamin, "Thesis on the Philosophy of History" in Hannah Arendt, ed., *Illuminations: Walter Benjamin, Essays and Reflections* (New York: Schocken Books, 1969), pp. 243–264; 256–257.
5) See note 1, p. 144.
6) Ibid, p. 147.
7) http://en.wikipedia.org/wiki/Charles_Fourier
8) Robert Smithson, "The Crystal Land" (1966) in *Robert Smithson: The Collected Writings*, (ed.) Jack Flam (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1996), p. 8. Originally published: *The Writings of Robert Smithson*, Nancy Holt, ed. (New York: New York University Press, 1979).

clockwise / im Uhrzeigersinn:
MAI-THU PERRET, UNSOLD GOODS A THOUSAND YEARS OLD, 2008, glazed ceramic, 18 1/2 x 14 1/8 x 4 3/4" / Glasierte Keramik, 47 x 36 x 12 cm.

DRUM! DRUM! DRUM! DRUM!, 2008, glazed ceramic, 19 3/4 x 16 1/4 x 2 1/2" / Glasierte Keramik, 50 x 41 x 6 cm.

NOT THIS, NOT THIS, NOT THIS, 2008, glazed ceramic, 29 1/2 x 29 1/8 x 8 5/8" / Glasierte Keramik, 75 x 74 x 22 cm.

IF YOU ARE UNCLEAR ABOUT 3, 8 AND 9, THEN ABOUT THE WORLD YOU WILL HAVE MANY THOUGHTS, 2008, glazed ceramic, 18 3/4 x 14 3/8 x 2" / Glasierte Keramik, 47,5 x 36,5 x 5 cm.

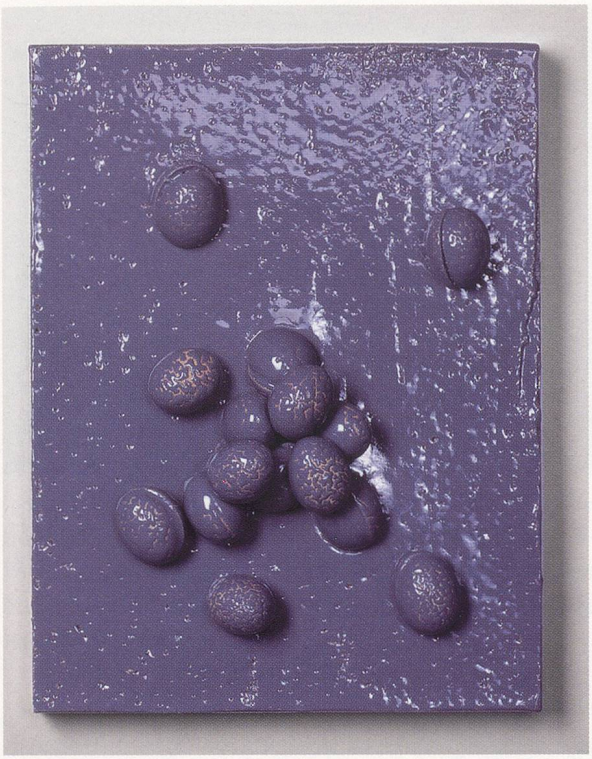
JOHN MILLER

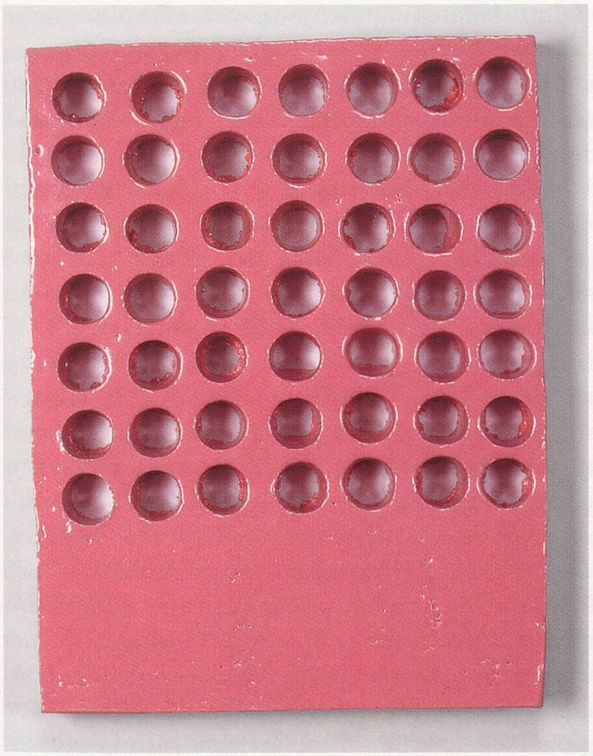
Aufgegebene Varianten der Zukunft

Jahrelang hat Mai-Thu Perret viele ihrer künstlerischen Aktivitäten vor dem Hintergrund einer realen Geschichte präsentiert: THE CRYSTAL FRONTIER. Natürlich ist eine derart traditionelle Form der Darstellung ein Wink mit dem Zaunpfahl, dass diese Geschichte selbst schon Fiktion sein könnte – und das ist auch der Fall, zumindest oberflächlich betrachtet. THE CRYSTAL FRONTIER ist zwar ein eigenständiges Kunstwerk, aber keine richtige Geschichte, ja nicht einmal ein vollständiger Text. Dieser besteht aus Tagebuchfragmenten, die angeblich von den Mitgliedern einer autonomen, in der Wüste von New Mexico gegründeten Frauengemeinschaft stammen. Doch dieser erzählerische Rahmen dient lediglich als Kontext oder Vorwand für die Objekte, die Perret als Produkte dieses Kollektivs präsentiert. Gegründet im Jahre Null führt die Neue-Ponderosa-Kommune eine eigene Zeitrechnung ein, wie die Jakobiner zur Zeit der ersten Republik in Frankreich. (Ist der Name vielleicht eine Anspielung auf die alte, rein männliche Ponderosa-Ranch aus der bekannten Fernsehserie *Bonanza*, bestehend aus Adam, Hoss und Little Joe Cartwright sowie dem Koch, Hop Sing?) Die revolutionäre Terminologie entspricht dem Ziel von Perrets fiktiver Aktivistin Beatrice Mandell, eine von Grund auf neue, nicht patriarchale Gesellschaft aufzubauen. Oder wie es in THE CRYSTAL FRONTIER heisst:

Die Entscheidung, die Kommune rein weiblich zu gestalten, entsprang nicht dem persönlichen Männerhass dieser Frauen, sondern Mandells Überzeugung, dass eine

JOHN MILLER ist bildender Künstler und Publizist. Er lebt in New York und Berlin.

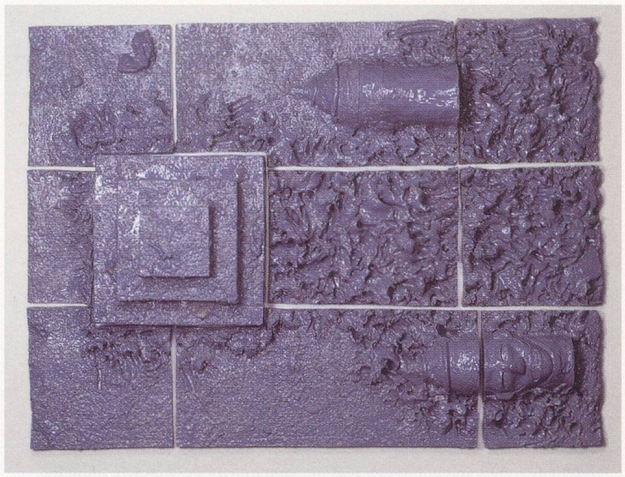




echte nicht patriarchale Gesellschaft von Grund auf neu aufgebaut werden musste, ausgehend von einer Kerngruppe von Frauen, die zuerst lernen mussten, vollkommen autark zu leben, bevor sie auch Männer aufnehmen konnten. Mandells Theorien sind eine Mischung aus klassisch feministischem Gedankengut über die Unterdrückung der Frau und Mandells persönlichem Hang zum, sagen wir, Psychedelisch-Pastoralen.[1)]

Als erkenntnistheoretischer Horizont bleibt die Neue Ponderosa durch das gesamte Œuvre Perrets hindurch präsent: ohne Anfang und Ende, ein Nullreferent. Die Künstlerin überlässt es dem Publikum, aus den scheinbar willkürlichen, narrativen Bruchstücken, den einzigen Indizien für die Existenz dieser Gemeinschaft, seine Schlüsse zu ziehen. Und obwohl die Kommune zukunftsorientiert ist, schauen wir seltsamerweise auf ihre Relikte zurück, als stammten sie aus einer untergegangenen Kultur. Theoretisch existiert zu jedem Artefakt, das Perret in diesem Rahmen produziert, ein entsprechender Text – und umgekehrt. So ist nichts je wirklich präsent oder völlig abwesend.[2)] Natürlich ist diese Struktur eine unterschwellige Absage an den Empirismus, da sie auf den imaginären Aspekt jeder Weltanschauung verweist. Die Ordnung des Materials erfolgt durch drei Schlüsselbegriffe: Feminismus, Handwerk und Utopie.

Das erklärte Ziel – darin spiegeln sich einige Impulse der Frauenbewegung – der Neuen Ponderosa ist die totale Autonomie: der Neubeginn, das Überleben ausserhalb patriarchaler Normen und die vollkommene Tilgung der mit diesen verbundenen Einschränkungen. Beispielsweise indem sie Pferde und Vieh züchten und handwerkliche Produkte verkaufen; aber Mandell und ihre Anhängerinnen streben nach makelloser Reinheit – mitten in der Wüste, diesem reinen, leeren und spirituellsten aller Orte. Städte, Grosskonzerne und Industrialisierung verkörpern dagegen patriarchale Missstände und Unfreiheit. Damit baut Perret einen extrem romantisierten Antagonismus auf, dessen moralische Absolutheit jenem gleicht, der bei den Befreiungsbewegungen der 60er- und 70er-Jahre zu Entgleisungen führte. Feminismus, Black Power sowie Schwulen- und Lesbenbewegung haben alle als separate Zirkel begonnen, die nicht nur die Mainstream-Kultur in



MAI-THU PERRET, WHAT A PITY, ALL THAT WORK FOR NOTHING, 2008, glazed ceramic, 47 5/8 x 63 3/8 x 11" / WIE SCHADE, DIE GANZE ARBEIT WAR UMSONST, glasierte Keramik, 121 x 161 x 28 cm.

Frage stellten, sondern auch deren Macht, die Mitglieder einer Bewegung als «andere» auszugrenzen. Diese separatistische Phase stand zugleich für radikale Selbstbestimmung und eine visionäre, utopische Haltung. Sie ebnete den Weg für die nüchternere Integrationsphase, die rund zwanzig Jahre später folgen sollte. Integration oder Reintegration zeichnen sich – besonders in den USA – durch Chancengleichheit innerhalb der Mittelklasse aus, nämlich durch freie Berufswahl (entsprechend den vorhandenen Qualifikationen), freie Wahl des Ehepartners und freie Wahl des Wohnortes (im Rahmen der eigenen finanziellen Möglichkeiten). So wichtig diese Freiheiten auch sind, tragen sie dennoch zur Erhaltung eines langweiligen mittelständischen Konsenses bei, der sich an regelmässige Produktions- und Konsumzyklen anpasst. Die Neue Ponderosa positioniert sich dagegen eindeutig ausserhalb jeglicher realpolitischer Interessen. Hier muss Freiheit eine absolute Grösse sein. Die Kommune ist postpubertär und präklimakterisch: jung, sexbetont, aber enthaltsam (keine der Frauen, die Perret als «Mädchen» bezeichnet, hat Kinder). Die Zeit ist aufgehoben. Andere Künstlerinnen, etwa Justine Kurland oder Marnie Weber, haben dieselbe Bevölkerungsgruppe

als ästhetische Trope heraufbeschworen, aber keine hat die Zusammenhänge zwischen Phantasie, Freiheit und Weltanschauung so explizit herausgearbeitet. Die Mädchen (Mitglieder der Kommune) gehen die Arbeit in der Kommune ebenso provisorisch wie dilettantisch an. Wenn alles schief läuft, können sie immer noch auf Beatrice Mandells Treuhandfonds zurückgreifen. Dagegen kann man sich nur wundern, dass so viele Frauen auf der ganzen Welt Tag für Tag anonym die Hauptlast der landwirtschaftlichen Arbeit tragen, o h n e die Genugtuung, ihre Arbeit als «Projekt» zu verstehen oder dies auch nur als Wunsch zu formulieren. Indem sie solche Vergleiche nahelegt, scheint Perret auf die Fadenscheinigkeit ideologischer Formeln zu verweisen. Dennoch beharrt sie auf einem uneingeschränkt utopischen Denken, das selbst die verrücktesten Phantasien, etwa eines Charles Fourier, als mögliche Ziele einer Revolution zulässt.

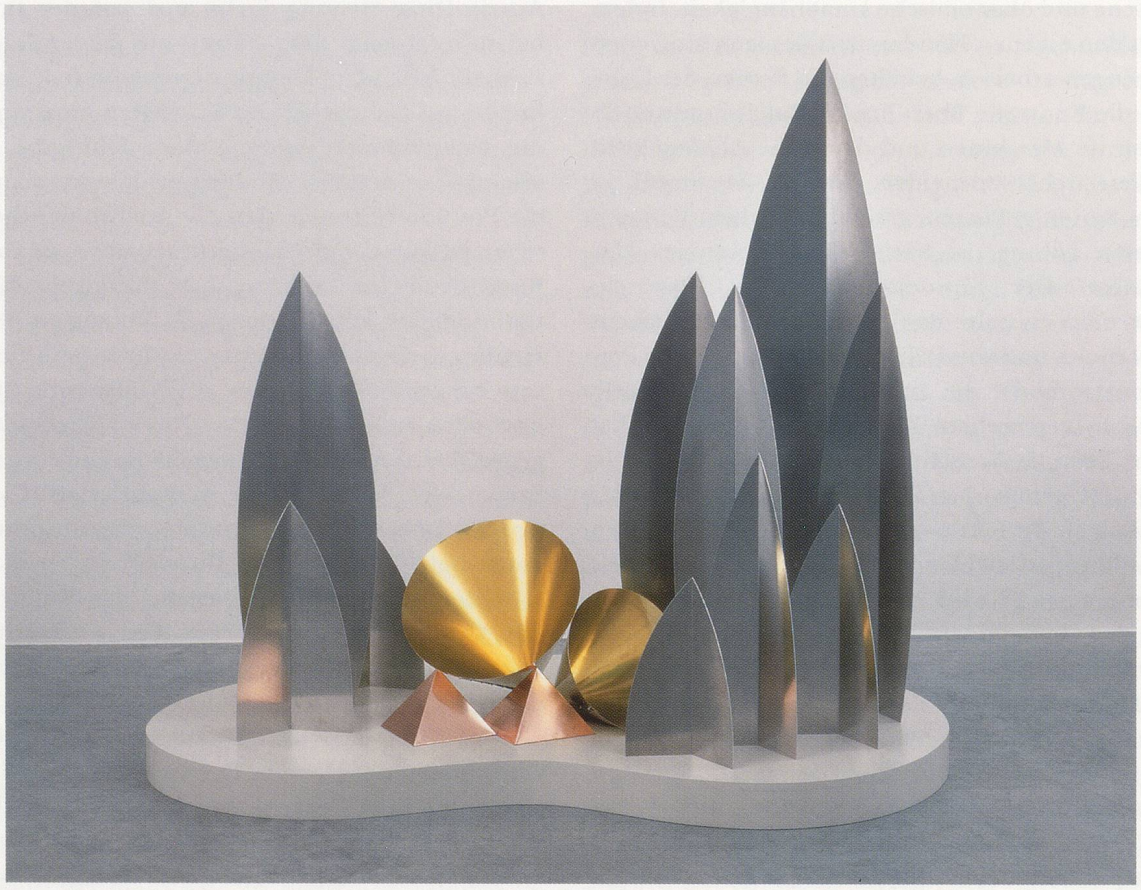
Für Beatrice Mandell gewährleistet das Handwerk politische und ökonomische Unabhängigkeit. Indem sie mit den eigenen Händen und wenigen einfachen Werkzeugen arbeiten, behalten die Frauen der Kommune die Kontrolle über ihre Produktionsmittel. So können sie Maschinen und damit die Abhängigkeit vom Patriarchat vermeiden. Was das Handwerk in einem weiter gefassten gesellschaftlichen Rahmen bedeuten könnte, ist natürlich weit weniger klar erkennbar. Der dissidente Soziologe Thorstein Veblen etwa geisselte das Arts-and-Crafts-Movement als überholte und vorsätzlich verschwenderische Produktionsmethode, die ausschliesslich einem gesellschaftlich ungerechten Zweck diene. Natürlich hat Veblen jede ästhetische Motivation so beurteilt. Zumindest erhält das Handwerkliche infolge der technischen Perfektion, die in der industriellen Herstellung so leicht erreicht werden kann, etwas Gewundenes und wird zum Fetisch. Folgt man der Logik der Hochmoderne, so ist Handwerk auch das Gegenteil von Kunst. In der Massenkultur verkommt das Handwerk gewöhnlich zum Hobby und dient damit dem eskapistischen Ziel, nur dem Namen nach nützliche Dinge zu produzieren, ein Vorwand für emsiges Arbeiten. In seinem bekannten Werk, MORE LOVE HOURS THAN CAN EVER BE REPAID (Mehr Stunden liebevoller Zuwendung, als je vergütet werden können, 1987), hinterfragte Mike Kelley diese Entwertung des Handwerks. Jim Shaws Opus magnum, THE DONNER PARTY (2003), wiederum stellte das kollektivierte Handwerk von Judy Chicagos THE DINNER PARTY (1974–1979) allegorisch nach, und zwar mittels Kannibalismus, dem schrecklichen Preis des Überlebens. In jüngerer Zeit inszenierten Michael Smith und Joshua White eine fiktive Künstlerkolonie, QuinQuag, die für ihren Lebensunterhalt zunächst Schaukelstühle nach dem Muster desjenigen von J. F. Kennedy reproduzierte und sich später als Wellness Center neu zu definieren versuchte.[3)] Auch Perrets Werk ist ein Metakommentar zum Handwerk als Symbol sozialer Werte. Für sie bedeutet das Scheitern des Handwerks jedoch nicht, dass die Werte, die es verkörpert, notwendig hinfällig sind. Vielmehr zählt solch ein Scheitern, in Gestalt nicht erfüllter Ansprüche, immer noch als echtes historisches Material, das auf seine postume Erlösung wartet: das Prinzip des Spiels als Basis der Arbeit. Diese Haltung dürfte auch von der Tatsache beeinflusst sein, dass Perret nie bildende Kunst studiert hat. Man könnte argumentieren, dass sie immer auf Handarbeit zurückgreifen muss, weil ihr die technische Ausbildung dazu fehlt, die Dinge «richtig» zu machen. Andrerseits könnte man auch die Position vertreten, dass die Analyse des theoretischen Diskurses das Wichtigste sei, was man an einer Kunstschule lernen kann, eine Fähigkeit, die alle traditionellen künstlerischen Techniken zu blossem Handwerk degradiert. Letzteres würde natürlich Perrets konzeptuelle Position als Produzentin stärken und wäre eine Legitimation ihrer Gleichgültigkeit gegenüber dem «richtig gemachten» Kunstwerk. Die Sache wird jedoch noch komplizierter: Clement Greenberg betrachtete den Autonomieanspruch des modernen Kunstwerks als Bollwerk gegen die fortschreitende Instrumentalisierung der Kulturindustrie. Greenbergs Formulierung liegt ein bestimmtes Gesellschaftsmodell zugrunde – eines, das auch in der Neuen Ponderosa anklingt.

Was Utopia bedeuten könnte oder nicht, scheint zunächst auf der Hand zu liegen: ein besseres Leben, als unter den gegenwärtigen gesellschaftlichen Bedingungen möglich ist. Die Utopie wird selten als Produkt umsichtiger Planung und Kompromisse ver-

standen. Vielmehr steht sie für das Abschaffen von allem, was der Freiheit hinderlich ist, sie gibt sich als das Gegenteil von Zwang aus. Doch die Freiheit des Einzelnen garantiert nicht unbedingt die Freiheit aller. Wie Walter Benjamin meinte: Jedes kulturelle Artefakt ist auch eine Erinnerung an die Barbarei.[4)] Indem Perret ihre provisorische Utopie im Südwesten der Vereinigten Staaten ansiedelt, stellt sie den Bezug zu einem spezifischen historischen Hintergrund her. Vor allem im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert verhiessen die sich immer weiter vorschiebenden Grenzen Amerikas den in Wellen eintreffenden Einwanderern aus Europa religiöse und wirtschaftliche Freiheit. Ungeachtet der sehr realen Präsenz der amerikanischen Urbevölkerung und ihrer Kultur, galt ihnen dieses Grenzland als leerer Freiraum. Und ohne den geringsten Hauch von Ironie bezeichneten die neuen Siedler das Gebiet als «Land Gottes» (God's Country). Hier fielen auch Charles Fouriers Ideen auf fruchtbaren Boden und führten unter anderem zur Gründung der sozialistischen Gemeinde La Réunion, nahe dem späteren Dallas, Texas.

Obwohl auf der Neuen Ponderosa allenfalls Yoga und Drogen noch entfernt an Religion erinnern, weist Beatrice Mandells Vorhaben Parallelen zu jenem der Shaker auf, besonders wenn man bedenkt, dass Dan Graham diese in seinem Video *Rock My Reli-*

MAI-THU PERRET, WHITE SANDS, 2008, aluminum, brass, copper, lacquered wood, 73 3/4 x 51 1/4 x 55" / WEISSER SAND, Aluminium, Messing, Kupfer, Holz lackiert, 187 x 130 x 140 cm.



gion (1982–84) als Vorläufer der Punks darstellt. 1747 in Manchester, England, gegründet, kehrten die Shaker der rücksichtslosen Industrialisierung Englands den Rücken und flohen in die Vereinigten Staaten, wo sie Gemeinschaften bildeten, die sexuelle Enthaltsamkeit und ekstatische religiöse Erfahrungen zu ihren Prinzipien erklärten. Daneben produzierten sie weiterhin Bauten und Möbel von einer funktionellen Schlichtheit und Eleganz, die das Design der Moderne antizipierten. Ihre Praxis der sexuellen Enthaltsamkeit bedeutet jedoch, dass die Sekte sich nicht am Leben erhalten kann, es sei denn durch das Bekehren anderer. Dies macht sie zu einer Art historischen Anomalie; bis 2006 war die Sekte auf vier Mitglieder geschrumpft.

Einige Passagen in THE CRYSTAL FRONTIER scheinen nicht nur die Universalität des Utopischen in Zweifel zu ziehen, sondern auch die Möglichkeit, diese überhaupt zu erkennen. Ein Essay im Newsletter der Neuen Ponderosa mit dem Titel «Diotima Schwarz on Drama Trance or the Shakers and the Punks» stellt die Frage: «Erlaubt uns die Trance, der Mechanisierung unseres Körpers und Geistes durch die kapitalistische Gesellschaft zu entfliehen, oder ist sie im Grunde nur eine andere Form mechanischen Zwangs?»[5] In einem Brief an eine Neuanwärterin schreibt «Marina» bedauernd: «Obwohl du höflich darum bemüht warst, Zurückhaltung und Nachsicht zu üben, habe ich deutlich gesehen, dass du erschrocken bist über das, was du hier miterlebt hast. Du fandest die Ausstattung wahrscheinlich bizarr, die Möbel unbequem und unser Gebaren unverständlich.»[6] Hier scheint Perret den extrem manirierten Aspekt des Ganzen voll auszukosten.

Unter anderem ist Charles Fourier die Idee des Paralleluniversums zuzuschreiben, aber auch die Erfindung des Ausdrucks *féminisme*.[7] Tatsächlich postulierte er zu jedem kritischen Punkt, an dem jemand eine Entscheidung traf, ein alternatives Universum. Diese Art von Universalismus impliziert, dass nichts je unterdrückt wird und nichts je verloren geht. Tatsächlich wird alles immer wieder geborgen. In ihrem Buch *Mirror Travels: Robert Smithson and History* vertritt Jennifer L. Roberts die These, dass Smithson ein ähnlich synchrones, alles mit einschliessendes Zeitmodell entwickelt habe, und zwar anhand der Logik der Kristallbildung, einem fortwährenden Wachstumsprozess. In «Das Kristall-Land» beschreibt er die Vorstädte von New Jersey wie folgt: «Die Autobahnen kreuz und quer durch die Städte bilden ein menschengemachtes geologisches Netz aus Beton. (...) Von den chromglänzenden Diners zu den gläsernen Fenstern der Einkaufszentren herrscht der Eindruck des Kristallinen.»[8]

Eines ist klar: Falls die Utopie es nicht schaffen sollte, sich vom bereits alltäglich Gewordenen abzuheben, würde diese letzte Enttäuschung unser Denken lahmlegen. Heisst die Alternative demnach Science-Fiction?

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Mai-Thu Perret, «The Crystal Frontier», in: *Mai-Thu Perret: Land of Crystal,* Christophe Keller Editions, JRP Ringier, Zürich 2008, S. 109 (Zitat aus dem Engl. übers.).
2) Diese Art der Darstellung ist teilweise Mary Kellys *Post-Partum Document* (1973–1979) zu verdanken: die Dialektik zwischen Objekt und Text, die Rekonstruktion eines narrativen Zusammenhangs aufgrund von Artefakten sowie das Vortäuschen eines empirischen Ansatzes in Verbindung mit einer Kritik desselben. Die Differenz zwischen Kellys und Perrets Position entspricht jener zwischen Realität und Fiktion.
3) 1955 empfahl Dr. Janet Travell, die Ärztin John F. Kennedys, diesem zur Linderung seiner chronischen Rückenschmerzen einen Schaukelstuhl als sanftes Rückentraining. Kennedy kaufte einen billigen Schaukelstuhl aus Eiche, der ihm so lieb wurde, dass er weitere Exemplare für Camp David, Hyannis Port und Palm Beach kaufte. Dies machte die «authentischen» Kennedy-Schaukelstühle später zu beliebten Sammlerstücken. Siehe dazu: http://www.orwelltoday.com/jfkhealth.shtml.
4) In seinem letzten Essay schrieb Walter Benjamin: «Es [das Kulturgut] ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein. Und wie es selbst nicht frei ist von Barbarei, so ist es auch der Prozess der Überlieferung nicht, in der es von dem einen an den andern gefallen ist. Der historische Materialist rückt daher nach Massgabe des Möglichen von ihr ab. Er betrachtet es als seine Aufgabe, die Geschichte gegen den Strich zu bürsten.» Vgl. Walter Benjamin, «Über den Begriff der Geschichte», in: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften,* ausgew. v. Siegfried Unseld, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977, S. 254 (These VII).
5) Siehe Anm. 1., S. 144.
6) Ebenda, S. 147.
7) Siehe http://de.wikipedia.org/wiki/Charles_Fourier
8) Robert Smithson, «Das Kristall-Land» (1966), in: *Robert Smithson, Gesammelte Schriften,* hrsg. v. Eva Schmidt und Kai Vöckler, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2000, S. 25. (Amerikanische Originalausgabe: *The Writings of Robert Smithson,* hrsg. v. Nancy Holt, New York University Press, New York 1979.)