

PROJEKTIONEN VON ZUKUNFT TIM GRIFFIN

Ein subtiler, aber äußerst vielsagender roter Faden, der sich durch das Werk von Kathryn Andrews zieht, ist ihre auf vielerlei Arten geführte Auseinandersetzung mit dem Gedanken der Urheberschaft. Genauer gesagt, betont sie vor allem die maßgebliche Beteiligung des Betrachters an der Konstruktion der Identität eines jeden Künstlers. Um dies zu unterstreichen, bittet Andrews die Kuratoren ihrer Ausstellungen gelegentlich, selber Werke zu erstellen (und zwar solche, von denen sie glauben, dass Andrews sie in ihrer derzeitigen Schaffensphase auch hätte kreieren können), dabei aber ihren, Andrews', Namen zu benutzen.¹ In solchen Fällen wird die chronologische Abfolge, die normalerweise bei der Rezeption einer Ausstellung Anwendung findet, in gewissem Sinne umgekehrt. Oft

PROJECTED FUTURES TIM GRIFFIN

Among the subtler but most deeply telling threads running through Kathryn Andrews' sculpture is one in which the artist flaunts the very notion of authorship in various ways — underlining, more specifically, the rich involvement of audiences in the construction of any given artist's identity. To this end, Andrews is apt on occasion to ask curators of her exhibitions to create pieces of their own devising while still using her name, basing their productions on what they imagine the artist herself would seek to make at this point in her development.¹ In such instances, artistic institutions are effectively prompted to reverse the usual temporality of an exhibition's reception: If audiences often measure an exhibition against what the artist has made to date — rendering the meaning of any work legible for themselves only by placing it in a kind of historical context — here such conditions for reception are instead made the stuff of projection. In effect, curators and audiences alike are forced to confront their own anticipations and preconceptions, which necessarily mediate their encounters with any new work. As the famous adage by art historian Douglas Crimp goes, "What any of us sees depends on our individual histories."² Such a reversal was similarly in play on another occasion when Andrews curated a group exhibition in Glendale, California at a small gallery that exhibits mostly Los Angeles artists. For this show, she invited ten colleagues to contribute works with the stipulation that each would be displayed with a piece Andrews made in response. As she would later explain, these various contributions were placed "too close" to each other, at the same time that all clear markers of distinction, from names to titles on wall labels or checklists,

messen Besucher eine Ausstellung an dem bisherigen Œuvre des Künstlers und entschlüsseln das Werk für sich, indem sie es in eine Art historischen Kontext setzen. In diesem Fall werden die Rezeptionsbedingungen jedoch selbst zur Projektion. Kuratoren und Besucher sind gleichermaßen dazu gezwungen, sich mit ihren Erwartungen und vorgefassten Meinungen, die naturgemäß in jeder Begegnung mit einem neuen Kunstwerk zum Tragen kommen, auseinanderzusetzen. Wie schon der Kunsthistoriker Douglas Crimp so treffend bemerkte: „Was wir sehen, hängt von unserem jeweiligen individuellen Hintergrund ab.“²

Eine solche Umkehrung fand auch statt, als Andrews vor einiger Zeit im kalifornischen Glendale in einer kleinen Galerie, die vorwiegend Künstler aus Los Angeles vertritt, eine Gruppenausstellung kuratierte. Sie lud zehn Kollegen ein, Arbeiten beizusteuern – unter der Bedingung, dass die Arbeiten jeweils zusammen mit einem Objekt, das Andrews als Reaktion auf das Werk des Künstlerkollegen schaffen wollte, präsentiert würden. Diese unterschiedlichen Beiträge wurden, wie Andrews später erklärte, „zu dicht“ nebeneinander platziert, während man gleichzeitig auf eindeutige Zuordnungsmerkmale wie Künstlernamen und Werk-titel auf Wandschildern oder Exponatlisten verzichtete. So war der Betrachter gezwungen, eigene Mutmaßungen im Hinblick auf Quellen und Bedeutungen der gezeigten Objekte anzustellen.³ Über die Ausstellung sagte Andrews, dass sie von der Erkenntnis inspiriert gewesen sei, „den Output anderer Künstler als Teil ihres eigenen Outputs benutzen zu können“⁴.

Bei dieser Beobachtung drängt sich der Vergleich mit dem Werk Martin Kippenbergers (1953–1997) auf. Auch Kippenberger wollte die Konventionen künstlerischer Identität infrage stellen. Dazu brachte er in seinen Skulpturen und Bildern oft unvereinbare Dinge oder Motive zusammen, um zu zeigen, dass jedes davon mit

went largely absent — forcing audiences once more to come to terms with their own bases of conjecture regarding the sources and significances for the various objects on view.³ About the exhibition, Andrews has said she was inspired by the realization that "I could use other artists' output as part of my own."⁴

This is a particularly resonant observation, I think, for a useful point for comparison it suggests with the work of Martin Kippenberger decades ago. Similarly desiring to disrupt the conventions of artistic identity, the German artist often paired incongruous objects and gestures in his sculpture and painting, recognizing that each one was freighted with a kind of authorial function. In other words, each additional object or applied pigment carried with it an immediately recognizable art-historical source, meaning, and implied vocabulary — from the supposedly protean quality of expressionist brushwork and coloration to the flat mimicry of industrial society ostensibly realized in serial

einer Art auktorialer Funktion befrachtet ist. Jeder zusätzliche Gegenstand, jedes aufgetragene Farbpigment führt sofort identifizierbare kunsthistorische Quellen, Bedeutungen und implizite Vokabulare mit sich – von der angeblich proteischen expressionistischen Pinselführung und Farbgebung bis hin zur in der seriellen Produktion scheinbar realisierten Angleichung an die Industriegesellschaft –, mit deren Hilfe die Kohärenz aller anderen gesprengt werden kann. Um das Konstrukt der Urheberschaft zu unterwandern, ging Kippenberger sogar so weit, die Werke anderer Künstler in seine Skulpturen zu integrieren, etwa ein Gemälde von Gerhard Richter in *Modell Interconti* von 1987. Zudem gab er – ein offenes Geheimnis unter seinen Kollegen – die Arbeiten anderer (zum Beispiel die seiner Assistenten) als seine eigenen aus.⁵ Und so scheint auch Andrews gern in einem handverlesenen Kollegenkreis unterzutauchen, indem sie andere bittet, an ihrer Stelle zu arbeiten – und dadurch in Kauf nimmt, dass ihre Objekte in einer Gruppenausstellung von denen der Mitstreiter nicht zu unterscheiden sind.

Kippenberger wollte einen typischen, wiedererkennbaren „Signatur“-Stil vermeiden – jeder von einem Künstler angewandte kritische Eingriff, jedes Störmanöver war seiner Meinung nach unweigerlich dazu verdammt, sich schließlich in eine stabile, sogar überdeterminierte Basis für die weitere künstlerische Produktion zu entwickeln. Doch Andrews scheint erneut den Lauf der Zeit, die normale Chronologie der Ereignisse umzukehren. Im Gegensatz zu Kippenberger, dessen Taktik darin bestand, sowohl innerhalb einzelner Werke als auch innerhalb seines Gesamtœuvres extrem widersprüchliche Elemente nebeneinanderzustellen, hat Andrews sich dafür entschieden, schon im Voraus eine eigene Handschrift, einen „reifen“ Stil auszubilden, also vor dem langjährigen kreativen Output, der normalerweise dazu geführt hätte. (Auch dies wirkt

production — which could be used to disrupt the coherence of all the others. Indeed, to underscore such refractions of authorship, Kippenberger went so far as to incorporate other artists' work in his sculpture — Gerhard Richter in *Modell Interconti*, 1987, for example — and, in what was effectively an open secret among his peers, claim other artists' works (i.e., those of his assistants in the studio) as his own.⁵ So it is that Andrews, by asking others to make her work — and by assuming the risk of making her work indistinguishable from that of others when it comes to a collective presentation — seems to ensconce herself among a living coterie.

And yet if an artist like Kippenberger was inspired in such endeavors partly by the desire to outpace any signature style — every critical maneuver or disruptive intervention introduced by an artist's practice, in his estimation, was bound at some point to concretize into a stable, even over-determined foundation for

wie eine Art Projektion in die Vergangenheit.) Sie fasst, in anderen Worten, auch Kippenbergers Identitätsproblematik als eine Art Theorem auf, das sie in ihrem künstlerischen Schaffen kontinuierlich weiterentwickelt. Jede ihrer Skulpturen beinhaltet hochreflektierende Materialien, von rostfreiem Stahl bis Aluminium, die Andrews' Werke meistens sofort erkennen lassen – und zwar dermaßen, dass sie diesen Hauptmaterialien ganz nach Belieben auch eine Art Rahmenfunktion geben kann. Es handelt sich also gewissermaßen um eine offen proklamierte Handschrift. In einem Gespräch über ihre bewusste Über-Determination sagte sie: „Kürzlich sah ich einen Soldaten des Amerikanischen Bürgerkriegs, eine Statue, und musste lachen, weil ich mich fragte, ob sie als ein ‚Kathryn Andrews‘ durchginge, wenn ich ein winziges Stück reflektierendes Metall in den Gewehrlauf stecken würde.“⁶ Andrews' Material wirkt auch wie ein radikaler Gleichmacher unter den einzelnen Elementen einer Skulptur,

artistic production — here again Andrews seems nonetheless to turn the tables on history. In contrast with Kippenberger's tactic of producing starkly inconsistent juxtapositions both within and among his individual endeavors, Andrews has chosen instead in her work to manufacture a signature, "mature" style in advance of the longstanding creative output that ordinarily would have led up to it. (This, too, seems a kind of projection back into the past.) In other words, she renders Kippenberger's problem for identity anew as a kind of theorem by which she continuously extends the lines of her artistic practice. Piece after piece incorporates highly reflective surfaces, from stainless steel to aluminum, making her work for the most part instantly recognizable — even to the degree that she is able to utilize her elemental materials as a kind of framing device, wherever she pleases. Call it a signature declared outright as such. As she notes in conversation about her intentional over-determination, "Recently I saw a Civil War soldier, a statue, and laughed thinking if I put a tiny piece of reflective metal in the tip of his rifle, could this now suggest 'Kathryn Andrews'?"⁶

Such an assertion underscores how Andrews' material also becomes a radical equalizer among any sculpture's parts, effectively unifying variegated surfaces among objects, whether baseball bat, chair, coat hanger, or wedding ring. In this respect, her work strongly summons the conceptual underpinnings of another, more contemporary German artist, Isa Genzken. Specifically, Andrews recapitulates Genzken's handling of identity in light of one art historian's assertion that she confronts one of the prime calamities of sculpture in the present: "the universal equivalence and exchangeability of all objects and materials and the simultaneous impossibility of imbuing any transgressive definition of sculpture with priorities or criteria of selection, of choice, let alone judgment ..."⁷

Griffin, Tim, "Projected Futures," *Kathryn Andrews: Special Meat Occasional Drink*, Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2013, pp. 81-93



Gift Cart, 2011
Rostfreier Stahl, gemietete Filmrequisiten /
Stainless steel, rented props
152 x 97 x 61 cm / 60 x 38 x 24 inches

Griffin, Tim, "Projected Futures," *Kathryn Andrews: Special Meat Occasional Drink*, Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2013, pp. 81-93



Vegas, 2011
Pulverbeschichteter Stahl, Kunstharz, Farbe /
Powder-coated steel, resin, paint
218 x 117 x 79 cm / 86 x 46 x 31 inches

es vereinheitlicht gleichsam die bunt gemischten Texturen und Formen von so unterschiedlichen Gegenständen wie einem Baseballschläger, einem Stuhl, einem Kleiderbügel oder einem Ehering. In dieser Hinsicht verweist ihr Werk deutlich auf die konzeptionelle Ausrichtung einer zeitgenössischen deutschen Künstlerin: Isa Genzken (*1948). Andrews greift vor allem deren Umgang mit Identität auf, und zwar vor dem Hintergrund, dass sie, wie Benjamin H. D. Buchloh über Genzken schrieb, „sich mit einem der Hauptprobleme der gegenwärtigen Objektkunst auseinandersetzt: [...] der universellen Gleichwertigkeit und Austauschbarkeit sämtlicher Objekte und Materialien und gleichzeitig der Unmöglichkeit, eine grenzüberschreitende Definition von Skulptur mit Prioritäten oder Auswahlkriterien, geschweige denn mit Beurteilungskriterien anzureichern ...“⁷.

Wie ihre Vorgängerin wendet sich Andrews von den Implikationen fester Unterschiede zwischen den Objek-

As does her predecessor, Andrews steps away from implications of fixed distinctions among objects, suggesting the very implausibility of such a modern conceit as an arbiter for art-making in a contemporary context. Even so, to Genzken's equivalences — and to the attending implosion of artistic identity in the elder artist's work, at least taken by its conventional underpinnings in selection and judgment — Andrews seems to add another equivalence along the axis of production. By enunciating such a signature style divorced from any longstanding, personal history of production that would have formed (or informed) it, her work's very material coherence helps undermine any traditional delineation of artistic development. Each piece offers a nearly standardized continuity, or partakes of a regimented system of variations, from one to the next.

As with Genzken, however, Andrews' apparent capitulation to prevailing cultural logic (whereby all things are equal, freely and perpetually exchanged, right down to the basic terms for artistic identity) only provides grounds for a tactical jiu-jitsu. For what is subsequently placed in relief by way of her strictures is the passage of time, and, most potently, the contingency of any work's meaning given the inevitable fluctuations of context as time passes. Here, artistic "development" is as (if not more) likely to take place in what happens around Andrews' work as it is to take place in it; and it is the relatively fleeting quality of any such development that becomes most apparent in her work. In this respect, Andrews' practice seems especially unique. Whereas most sculpture, almost by definition, takes up its physical environs as a primary basis for establishing a relationship with viewers, her work, on the other hand, almost literally places its greatest emphasis on temporality in the cultural field. The basic materials for Andrews' sculpture may well frequently

ten ab und deutet damit an, wie unplausibel ein solches Konzept der Moderne als Wegweiser für die Produktion von Kunst in einem zeitgenössischen Kontext ist. Andrews scheint jedoch Genzken's Äquivalenzen und der – zumindest am konventionellen Unterbau der Auswahl und des Urteils im Werk der älteren Künstlerin gemessen – damit einhergehenden Implosion der künstlerischen Identität noch eine weitere Äquivalenz auf der Produktionsebene hinzuzufügen. Sie hat den Signaturstil losgelöst von jeglicher langjährigen persönlichen Schaffensgeschichte, die ihn geformt hätte, und die Kohärenz des von ihr eingesetzten Materials hilft dabei, jeden Nachweis einer traditionellen künstlerischen Entwicklung zu unterbinden. Jede Arbeit präsentiert eine beinahe standardisierte Kontinuität oder schöpft aus einem reglementierten System von Variationen.

Wie auch bei Genzken mündet Andrews' scheinbare Kapitulation vor der vorherrschenden kulturellen Logik (nach der alle Dinge gleich und beliebig austauschbar sind, bis hin zu den Fundamenten künstlerischer Identität) allerdings in einem taktischen Jiu-Jitsu. Die von ihr bewusst gewählten Beschränkungen befreien den Lauf der Zeit und damit die Zufälligkeit der Bedeutung eines jeden Kunstwerks, die den historisch bedingten Fluktuationen von Kontext unterliegt. „Künstlerische“ Entwicklung kann genauso (wenn nicht noch eher) im Umfeld von Andrews' Arbeiten stattfinden wie in ihnen selbst, und gerade der relativ flüchtige Charakter einer solchen Entwicklung zeigt sich in ihrem Werk besonders deutlich. In dieser Hinsicht erscheint Andrews' Kunst einzigartig. Wo die meisten Skulpturen fast schon per Definition das physische Umfeld als Basis nutzen, um eine Beziehung zum Betrachter aufzubauen, legt ihr Werk den Schwerpunkt auf die Temporalität des kulturellen Umfelds. Die von Andrews verwendeten Grundmaterialien sind zwar rostfreier Stahl und Aluminium – Metalle, die weitgehend für

be stainless steel and aluminum — notably, one might add, materials remarkable largely for their ubiquity throughout culture — but these often only provide the scaffolding or frames for other economies and materials effectively on loan to the artist. Amid her structures ("compositions" is not quite appropriate here) of stainless steel or aluminum, Andrews will incorporate a rented clown costume, as she does in *Rainbow Successor*, 2011, where the apparel is returned at the conclusion of any given exhibition. And for *March 30*, 2010, she has balloons tied onto her highly reflective structure, allowing them to deflate over time. In a sense, it is her sculpture that allows such occasions to be visible.

It is not difficult to extend such a provisional logic to Andrews' curatorial endeavors placing other artists' work alongside her own. As much as her arrangement of objects among those of peers problematizes the notion of independent authorship, it does so only by

Griffin, Tim, "Projected Futures," *Kathryn Andrews: Special Meat Occasional Drink*, Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2013, pp. 81-93



Bowman, 2011
Aluminium, Papier, Tinte / Aluminum, paper, ink
182 x 122 x 152 cm / 72 x 48 x 60 inches

Griffin, Tim, "Projected Futures," *Kathryn Andrews: Special Meat Occasional Drink*, Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2013, pp. 81-93

ihre Allgegenwärtigkeit bekannt sind –, doch dienen diese häufig als Gerüst oder Rahmen für andere Gegenstände und Materialien, die die Künstlerin sich ausgeliehen hat. In ihre Metallstrukturen (der Begriff „Kompositionen“ wäre nicht ganz angebracht) integriert Andrews zum Beispiel ein geliehenes Clownskostüm (*Rainbow Successor*, 2011), das nach Ende der jeweiligen Ausstellung zurückgegeben werden muss. Bei *March 30* (2010) sind Ballons an der Hochglanzstruktur festgebunden, die mit der Zeit an Luft verlieren. Es sind in gewisser Weise die Skulpturen selbst, die solche Vorgänge entstehen lassen.

Diese Übergangslöge lässt sich mühelos auch auf Andrews' kuratorische Bemühungen ausweiten, Werke anderer Künstler zusammen mit ihren eigenen zu präsentieren. So sehr die Zusammenstellung ihrer eigenen Objekte mit denen von Kollegen die Idee der individuellen Urheberschaft auch infrage stellt, letztendlich wird zu diesem Zweck einfach nur ein Bild eines ganz bestimmten Augenblicks in der Zeit präsentiert. In den kommenden Jahren werden diese individuellen Künstler entweder enger zusammenwachsen oder sich aus den Augen verlieren; ihre Kunst wird sich vielleicht weiterhin teilweise mit dem Wissen des Publikums decken oder aber sich weit davon entfernen; sie wird für alle außer einigen wenigen Individuen völlig unverständlich werden, je stärker die Basis ihrer formalen und konzeptuellen Bezüge sowie ihrer potenziellen Unterscheidungskriterien vom Publikum wegdriiftet. (Diese Dynamik wird dort besonders deutlich, wo Andrews ihre Werke zu denen älterer Künstler in Beziehung setzt. So wird eine Andrews-Skulptur in der Rubell Family Collection in Miami beispielsweise gegenüber einem Bild von John Baldessari ausgestellt, das sich dadurch in dem Werk von Andrews spiegelt und so zu einem Teil davon wird. Ein Objekt wird durch das andere gesehen; die Dinge existieren nur in

Relation zueinander.) Viele Kritiker haben Andrews' Verwendung von Requisiten aus Hollywoodfilmen und ihre naturgemäß mittelbare Qualität kommentiert – die auktoriale Funktion stilistischer Tropen in der Kunst übernimmt in ihrer Arbeit zum Beispiel ein von Ashton Kutcher getragener Ring oder ein T-Shirt von Brad Pitt. Doch es lässt sich nicht ignorieren, dass ein solcher Schachzug darüber hinaus die Kunst auf dieselbe prekäre Zeitschiene setzt wie das Phänomen der Prominenz. Im Hinblick auf die Frage der Mittelbarkeit lohnt ein Blick auf das Werk einer anderen Künstlerin, Sherrie Levine, deren Projekte (wie zum Beispiel *Let Us Now Praise Famous Men*) denjenigen Betrachtern am verständlichsten erscheinen, die am wenigsten über das allgemeine Werk der Künstlerin und ihre Quellen wissen. Je mehr man über die Bildsprache von Levines Fotografien weiß, desto mehr löst sich ihre unmittelbare Materialität auf und desto mehr werden sie durch ihren diskursiven Kontext vermittelt.⁸ Doch eine derartige

offering the portrait of a specific moment in time. In the years ahead, these various individual artists may grow closer or drift apart, and their practices might continue to resonate with audiences' pools of knowledge; or, alternatively, they will fall away, becoming illegible to all but a few individuals as the very basis of their formal and conceptual relationships, as well as their potential distinctions, become increasingly distant from viewers. (This dynamic is perhaps most evident in works that Andrews require to be juxtaposed with a piece by some elder artist, as when one sculpture in the Rubell Collection in Miami is intended to be displayed opposite a painting by John Baldessari, which is actually reflected in a mirror as part of Andrews' work. One creates a prism through which the other is seen; things exist only in relation.) In this regard, while numerous critics have commented on the necessarily mediated quality of materials from Hollywood productions employed by Andrews — the authorial function of stylistic tropes in art is matched in her work by, say, her use of a ring worn by Ashton Kutcher, or of a t-shirt once donned by Brad Pitt — one cannot ignore that such a move is as significant for placing art on the same precarious timeline as celebrity. Indeed, when it comes to the question of mediation here, one may productively call upon the example of yet another artist, Sherrie Levine, whose projects such as *Let Us Now Praise Famous Men* are most palpable only to those most unfamiliar with the artist's work and its sources. The more one knows about the imagery in those photographs, the further they recede from material experience, becoming irretrievably mediated by their discursive context.⁸ But such a recession is inverted in Andrews' sculpture through the introduction of time. Her objects' mediation erodes only as the circumstances of their creation become increasingly remote from audiences — so that her objects obtain, in turn, the

Isa Genzken
Ohne Titel /
Untitled, 2002
Mixed media

S. / p. 89
Isa Genzken
Kinder filmen III,
2005
Mixed media





paradoxical quality of artifact. To exist in our time, they point to the approach of another.

To an extent, it is this provisional quality that defines one's most basic physical encounters with Andrews' objects. Consider *Gift Cart*, 2011, which consists of a stainless steel cart carrying rented gift packages — or props, as her checklists describe them. As objects, these packages seem utterly notational, only barely inviting any misunderstanding on viewers' parts that they actually contain anything or, more specifically, that they were ever intended for use beyond the act of being viewed. They are, in so many words, merely prompts, occupying space in just a rhetorical way; and this character subsequently allows Andrews' sculptures to cast into doubt the basic stability or rootedness of any situation in which they appear. The gallery is more immediately legible as a staging place. Intriguingly, regarding such encounters Andrews has also suggested a significant role for performance in her work — but not in any sense of sculptural theatricality, as when minimalist efforts were "completed" by those viewers who would behold them. Instead, I suspect, one can usefully think of prompts in theater, whereby any actor is given the chance to recall the actions and dispositions that have been scripted. And in this way, Andrews asks for a renewed awareness of the stage on which her works are placed; her sculptures act almost as stand-ins, calling attention to how an artwork's surroundings inevitably inform that piece's significance. (Therein might reside the gift.)

To say as much is, of course, to point toward yet another, more significant relationship between Andrews' objects and their context — and, specifically, toward the contemporary standing of the latter. During an earlier era, artists introduced linguistic models to modern reflexivity, forcing a sculptural address of their architectural surroundings, and by extension, provid-

Auflösung wird bei Andrews' Skulpturen durch den Zeitfaktor umgekehrt. Die Mittelbarkeit ihrer Objekte zersetzt sich nur in dem Maße, in dem die Umstände ihrer Fertigung dem Betrachter nicht mehr gegenwärtig sind – dadurch erhalten die Objekte die paradoxe Qualität eines Artefakts. Um in unserer Zeit zu existieren, verweisen sie auf die Ankunft einer anderen Zeit.

Bis zu einem gewissen Grad ist es diese provisorische Qualität, die unsere grundlegenden physischen Begegnungen mit Andrews' Objekten definiert. Man nehme zum Beispiel *Gift Cart* (2011), bestehend aus einem Edelstahl-Rollwagen gefüllt mit gemieteten Geschenkpaketen – oder Requisiten, wie es in den Exponatlisten heißt. Als Objekte wirken diese Pakete völlig fiktiv, sie lassen den Betrachter kaum vermuten, dass in ihnen tatsächlich Gegenstände verpackt sind beziehungsweise dass sie jemals für etwas anderes vorgesehen waren, als dafür, betrachtet zu werden. Sie sind gewissermaßen nur Stichwörter, die auf rhetorische Weise Raum einnehmen, und genau diese Eigenschaft lässt zu, dass Andrews' Skulpturen die Grundstabilität oder Verwurzelung jeder Situation, in der sie auftauchen, in Zweifel ziehen. Die Galerie kann als Bühne gesehen werden. Andrews selbst hat angedeutet, dass Performance eine wichtige Rolle in ihren Arbeiten spielt – jedoch nicht im Sinne einer skulpturalen Theatralik, bei der minimalistische Kunstwerke durch den Betrachter „vollendet“ werden. Stattdessen sollte man vielleicht eher an das Soufflieren im Theater denken, bei dem Schauspieler Hilfestellung bekommen, um sich an die im Skript festgelegten Handlungen und Anordnungen zu erinnern. Andrews bittet sozusagen um eine erneuerte bewusste Wahrnehmung der Bühne, auf der ihre Werke aufgebaut sind; ihre Skulpturen sind beinahe nur Platzhalter, die demonstrieren, wie das Umfeld eines Kunstwerks unweigerlich seine Bedeutung prägt. (Darin besteht vielleicht das „Geschenk“.)

ing the terms for institutional critique. But Andrews' sculptures do not reach out to their context so much as they invite that context back into their figuration, lending a new fluidity to both. The artist's most recent works seem almost playful in this regard. One sculpture partially encases a nude after Tom Wesselman in a vertical, highly reflective metal tube — hiding only what the studied art audience's mind can already see, or, more aptly, what that mind readily imagines to be there. And at the Museum Ludwig, Andrews' reflective surfaces are likely to warp the contours of a massive aquatic scene, so that audiences' imaginings are metaphorically tied to an institutional ecology rendered wholly liquid (and a little cartoonish to boot), held in a delicate balance, bound to change. In terms of temporality, one thinks of Heraclitus' observation that one can never step into the same river twice. Indeed, if the artist's sculptures are designed to receive images projected forward by the room in which they stand, and

Griffin, Tim, "Projected Futures," *Kathryn Andrews: Special Meat Occasional Drink*, Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2013, pp. 81-93



The Giver, 2012
Pulverbeschichteter Stahl, Tinte, Kunstharz, Farbe und Aluminium /
Powder-coated steel, ink, resin, paint, and aluminum
297 x 249 x 84 cm / 117 x 98 x 33 inches

Griffin, Tim, "Projected Futures," *Kathryn Andrews: Special Meat Occasional Drink*, Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2013, pp. 81-93



Full Set, 2012
Verchromtes Aluminium, verkupfertes Aluminium mit Patina /
Chrome-plated aluminum, copper-plated aluminum with patina
184 x 83 x 71 cm / 73 x 33 x 28 inches

Griffin, Tim, "Projected Futures," *Kathryn Andrews: Special Meat Occasional Drink*, Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2013, pp. 81-93

Diese Aussage verweist natürlich auf eine weitere, noch signifikantere Beziehung zwischen Andrews' Objekten und deren Kontext – und vor allem auf die aktuelle Bedeutung des Letzteren. In vergangenen Jahren brachten Künstler linguistische Modelle in ihre theoretischen Überlegungen ein, was sie zu einer skulpturalen Beschäftigung mit ihrer architektonischen Umgebung führte und letztlich die Bedingungen für eine institutionelle Kritik schuf. Doch Andrews' Skulpturen drängt es weniger zu ihrem Kontext hin, als dass sie diesen Kontext wieder zu sich hereinholen wollen und damit eine gewisse Fluidität erzeugen. Die neuesten Werke der Künstlerin wirken in dieser Hinsicht fast spielerisch. Eines umschließt partiell die Kopie eines Aktes von Tom Wesselmann in einer vertikalen, hochglänzenden Metallröhre – und verdeckt nur, was das kunstgebildete Publikum vor seinem geistigen Auge sieht beziehungsweise was das Gehirn sich als vorhanden vorstellt. Und im Museum Ludwig werden Andrews' reflektierende Oberflächen die Konturen einer mächtigen Wasserszenerie verzerren, sodass die Vorstellungskraft des Publikums sich metaphorisch an eine völlig verflüssigte (und noch dazu etwas cartoonhafte) institutionelle Ökologie bindet, die, in einem delikaten Gleichgewicht gehalten, sich aber zwangsläufig verändern wird. Aus temporaler Sicht gemahnt dies an Heraklits Erkenntnis, dass man nicht zweimal in denselben Fluss steigen kann. Wenn denn diese Skulpturen Bilder empfangen sollen, die vom Raum, in dem sie sich befinden, und von den Menschen, die vor ihnen stehen, projiziert werden, so lassen sie doch auch erkennen, dass diese Beziehung genauso prekär und instabil ist wie alle anderen Objekte und Konstellationen der Künstlerin. Die Bedingungen, unter denen man das Kunstwerk betrachten kann, sind endlich, zeitbezogen und flüchtig – Projektionsmaterial, nicht nur in psychologischer Hinsicht, sondern auch der Umstän-



Martin Kippenberger
Ohne Titel / Untitled, 1991
 Öl auf Leinwand / Oil on canvas, 250 x 300 cm / 98 x 118 inches

de halber.⁹ Und so wird einem, schaut man sich in den Galerien um, das Ausmaß bewusst, in dem die Vergangenheit als Gegensatz der bereits einsetzenden Zukunft betrachtet werden kann.

- 1 Gespräch mit der Künstlerin, 15. März 2013.
- 2 Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, Cambridge/MA: MIT Press 1993: 4.
- 3 Siehe Michael Ned Holte, „Slight of Hand“, in: *Kaleidoscope*, Issue 10, Spring 2011: 58–65, hier 59.
- 4 Zitiert nach ebd.
- 5 An dieser Stelle ist noch erwähnenswert, dass Kippenberger manchmal eine Art „Namensspiel“ mit Kunstwerken veranstaltete: Er benannte Objekte nach verschiedenen Künstlern, obwohl ihr Stil keinerlei Ähnlichkeit mit dem Stil des betreffenden Künstlers hatte. Siehe Diedrich Diedrichsen, „The Poor Man's Sports Car Descending a Staircase: Kippenberger as Sculptor“, in: Ann Goldstein, *The Problem Perspective*, Ausst.-Kat., Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 2008: 120.
- 6 Gespräch mit der Künstlerin, 15. März 2013. Es fällt auf, dass viele von Andrews' Arbeiten wie Baugerüste oder Behälter wirken – reale Einrahmungen für andere Objekte sowie für institutionalisierte Räume oder Situationen.
- 7 Benjamin H. D. Buchloh, „All Things Being Equal“, in: *Artforum*,

by the people who would stand before them, they nevertheless also suggest that relationship to be just as tenuous and flickering as any of the artist's other constellations of objects and artists. The very terms for beholding the work are finite, time-based, and fleeting — the stuff of projection not only in terms of psychology but also of circumstance.⁹ And so one becomes cognizant of the degree to which one might, when looking at the galleries around them, be seeing the past as opposed to a future that is already arriving.

- 1 Conversation with the artist, March 15, 2013.
- 2 Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, MIT Press, Cambridge/MA, 1993: 4.
- 3 See Michael Ned Holte, „Slight of Hand,“ in: *Kaleidoscope*, Issue 10, Spring 2011: 58–65, here 59.
- 4 Ibid.
- 5 It is worth noting as well that Kippenberger would sometimes play a similar kind of “name game” with artwork, titling objects after different artists, even if the style bore no resemblance to anything that artist had made. See Diedrich Diedrichsen, “The Poor Man's Sports Car Descending a Staircase: Kippenberger as Sculptor,“ in: Ann Goldstein, *The Problem Perspective*, exhib. cat., Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 2008: 120.
- 6 Conversation with the artist, March 15, 2013. Also, it is worth observing how many of Andrews' works seem like scaffolds or containers — literal framing devices for other objects and institutional settings.
- 7 Benjamin H. D. Buchloh, “All Things Being Equal,“ in: *Artforum*, November 2005: 224. The resemblance here is all the more intriguing when Andrews playfully refers in conversation to a “painting problem”: the notion that there are certain formal issues in art that might never be resolved unless one finally makes a decision or “judgment.” Such a traditional, subjective maneuver is, she says, something she would prefer to avoid or defer in her work, effectively absenting herself wherever possible. Discussion with the artist.
- 8 This discussion of Levine's work comes directly from analyses put forward by Johanna Burton in her exhibition, co-curated with Elisabeth Sussman and Carrie Springer, *Sherrie Levine: Mayhem*, which took place at the Whitney Museum in 2011.
- 9 In conversation, Andrews makes an interesting turn on the use of linguistics by earlier artists. If linguistic models and structuralism more generally afforded artists to introduce skips and jumps to otherwise stable grammars, Andrews is more interested in how language can introduce among viewers a false sense of stability.

Griffin, Tim, "Projected Futures," *Kathryn Andrews: Special Meat Occasional Drink*, Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2013, pp. 81-93

November 2005: 224. Die Parallelen sind umso auffälliger, wenn Andrews während unserer Unterhaltung spielerisch von einem „Malproblem“ spricht: Dahinter steckt die Idee, dass gewisse formale Aspekte der Kunst wohl nie gelöst werden, bis man schließlich eine Entscheidung trifft oder ein Urteil fällt. Ein solch traditionelles, subjektives Vorgehen ist aber, so Andrews, etwas, das sie in ihrer Arbeit lieber vermeiden oder hinausschieben würde, weshalb sie sich so weit wie möglich zurückzieht.

- 8 Diese Charakterisierung von Levines Werk stammt unmittelbar aus Analysen, die Johanna Burton in ihrer zusammen mit Elisabeth Sussman und Carrie Springer kuratierten Ausstellung *Sherrie Levine: Mayhem* 2011/12 im New Yorker Whitney Museum präsentiert hat.
- 9 Im Gespräch wendet sich Andrews auf interessante Weise davon ab, wie Linguistik von früheren Künstlern eingesetzt wurde. Linguistische Modelle und Strukturalismus haben es Künstlern generell ermöglicht, Sprünge und Lücken in grundsätzlich stabile Grammatiken einzuführen. Andrews hingegen ist eher daran interessiert, wie Sprache im Betrachter das Gefühl einer falschen Stabilität erzeugt. Signifikate verrutschen in ihrem Universum ständig. Zwei Menschen sehen, wie sie sagt, niemals dasselbe Objekt, da der Kontext rund um das Objekt sich ständig verändert. Sprache bietet eine Art Tarnmantel, der die Gegenwart mit Vorstellungen aus der Vergangenheit umhüllt.

Signifiers are always slipping in her universe. As she puts it, no two people ever see the same work, since the context around that work is always changing. Language affords a kind of camouflage, cloaking the present in presumptions rooted more in the past.