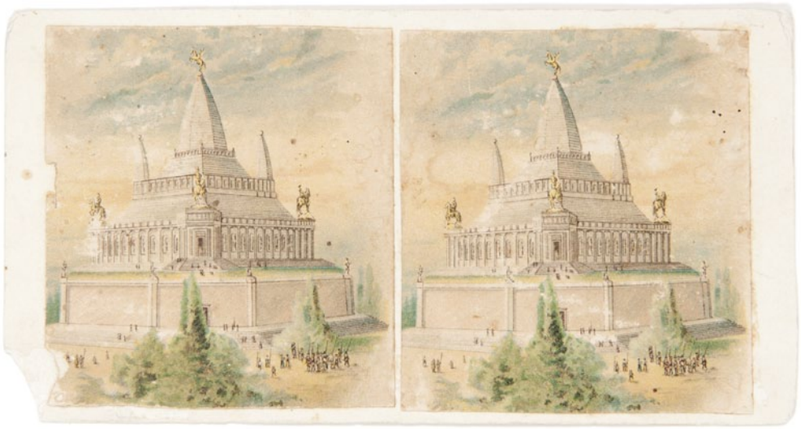
MELANIE SMITH

Short Circuit

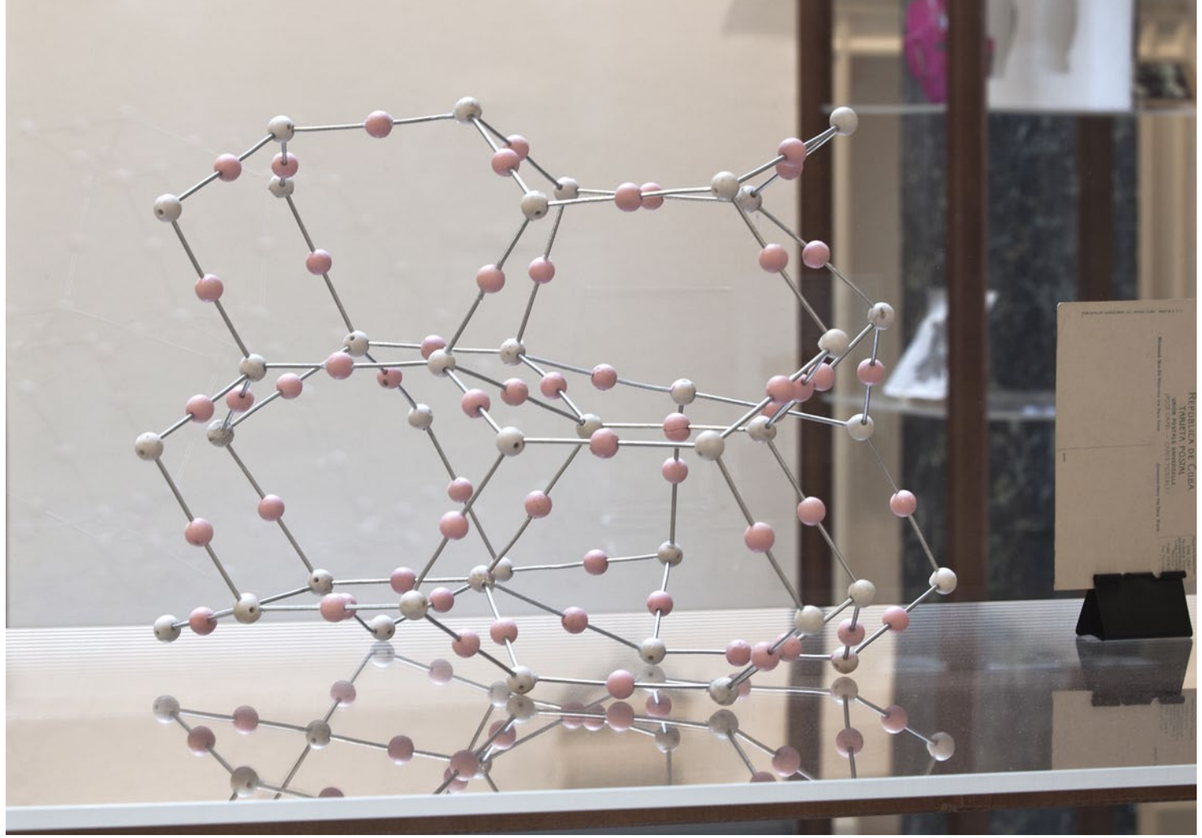
snoeck

Postkarte/*Postcard* **Moonlight in Florida**
S. 1/*p. 1* Postkarte/*Postcard* **Hall of Mollusks and Mankind**

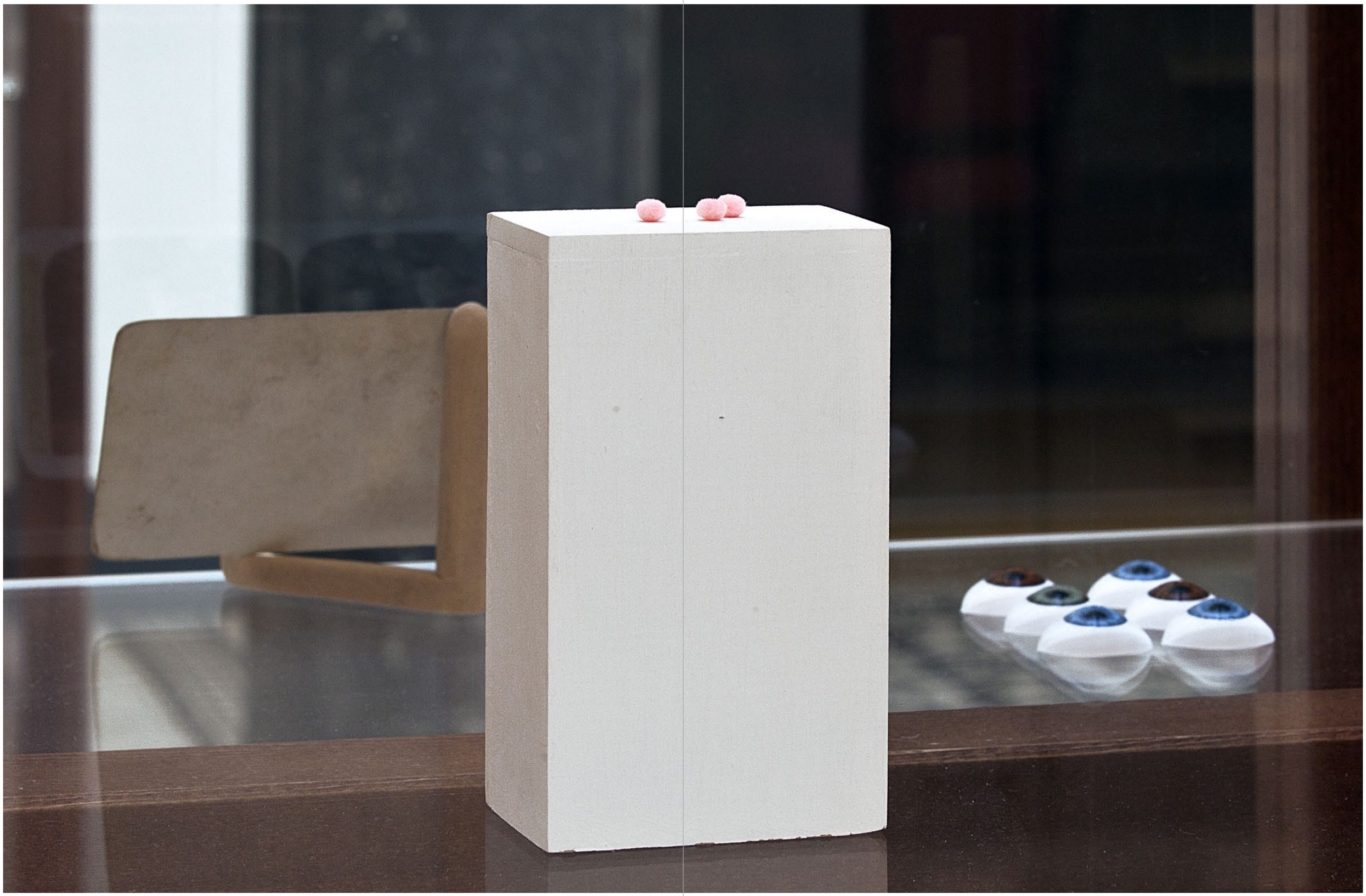
S. 15–28 / *p. 15–28*
379 thoughts on insubstantial subjects and matter, 2012 (?)
379 Objekte, Vitrinen / *379 objects, vitrines*



Postkarte/*Postcard* **Ohne Titel**/***Untitled***



Postkarte/*Postcard* **La Nacional, México D.F.**



Inhalt/Content

Abbildungen/Illustrations I 1

Johanne Sloan
Melanie Smiths Ordnung der widerspenstigen Dinge 32

Johanne Sloan
Melanie Smith's regime of unruly things 38

Aoife Rosenmeyer
Elevador 44

Aoife Rosenmeyer
Elevador 49

Andreas Baur
Das Prinzip »guter Nachbarschaft« –
ein transkultureller Bilderbogen 52

Andreas Baur
The principle of "good neighbourly relations" –
a transcultural picture series 54

Bildnachweise/List of Illustrations 56

Impressum/Colophon 59

Abbildungen/Illustrations II 61

Melanie Smiths Ordnung der widerspenstigen Dinge

»Wenn Sie so den Versatzstücken der kleinbürgerlichen Traum- und Sehnsuchtsbühne weiter nachgehen, so … werden wir uns dann vielleicht an einem Punkte begegnen, den ich seit einem Jahr mit aller Energie visiere, ohne ihn ins Zentrum treffen zu können: die Ansichtskarte.«
Walter Benjamin, 1926[1]

Es ist eine Schwarz-Weiß-Postkarte, auch wenn der Farbton in Wahrheit mehr braun als schwarz ist. Sie trägt die Bezeichnung *La Faucille* und zeigt eine zurückweichende Folge von Berggipfeln in den französischen Alpen – die entferntesten Silhouetten dunstig grau, eine dunklere Form rechts und der Vordergrund ausgefüllt von einem gut ausgeleuchteten und detailreichen Stück Landschaft. Ein Mensch ist im Bild zu sehen, der zielstrebig nach links ausschreitet und sich dabei von einer Bank sowie von etwas entfernt, das wie ein gestutzter Betonkegel aussieht. Diese seltsam geformten Objekte heben sich deutlich vom Hintergrund ab, fast so, als schwebten sie im Raum; und dann ist da ein zufälliger fotografischer Effekt, der den Grund unter den Füßen des Mannes schwammig und von zweifelhafter Materialbeschaffenheit erscheinen lässt. Das sind verunsichernde Momente in einer ansonsten konventionellen Postkartenansicht aus dem ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts.

Dies ist eine von mehreren historischen Postkarten, die in Melanie Smiths Ausstellung in der Villa Merkel zu sehen waren, zur Schau gestellt in mit bunt gemischten Objekten und Bildern bestückten Vitrinen. Viele dieser Postkarten weisen, abgesehen von dem sofort ins Auge springenden Format von 9 x 14 cm, eine Gemeinsamkeit zu *La Faucille* auf: Sie präsentieren einen bemerkenswerten Anblick, der für uns eingefangen wurde. Ein strategisch platzierter Gegenstand – beispielsweise die Bank in diesem speziellen Bild, eine kleine, gegen den *Umbrella Rock* in Tennessee gelehnte Leiter oder eine behelfsmäßige Plane in *Monte Albán,* die ein wenig Schatten spendet vor der Sonne Oaxacas – bezeichnet genau, wie ein menschlicher Körper in diesem Raum Platz fände. Und meist gibt es da als Blickpunkt ein Gebäude, ein Monument oder eine Grenzmarkierung. Als dies sind Kniffe, die in der Geschichte dieser visuellen Artefakte immer wieder zur Anwendung kamen, und wir verdanken es dem konzeptionellen Geschick der Künstlerin, dass wir uns auf die Wiederholungen, Schematisierungen und die visuelle Codesprache der Postkarten einzustimmen vermögen. Aber es gibt noch weitere Gründe, warum uns diese Postkarten faszinieren, und die Versuchung ist groß, die wiederholten visuellen Störungen und unheimlichen Momente in den von Smith gesammelten Bildern als surrealistisch zu beschreiben. Die überraschende Kombination aus konzeptioneller und surrealistischer Wahrnehmung ist in der Tat ein Erkennungsmerkmal der Smith'schen Kunstpraxis: Der Film *Xilitla* ist eine Hommage sowohl an die von dem gebürtigen Engländer Edward James in einem mexikanischen Wald angelegten, erstaunlich surrealen Gärten als auch an die vom amerikanischen Conceptual-Art-Künstler Robert Smithson initiierten Landschaftsaktionen. *Bulto,* ein anderes Projekt, mutet quasi-surrealistisch an, wenn ein absurd großes, knallrosa Paket dabei gefilmt wird, wie es durch eine Abfolge urbaner Räume transportiert wird; aber auch hier gesellt sich zur unerbittlichen Registrierung visueller Evidenz die konzeptionelle Strenge. Diese Arbeiten sind Teil einer Kunstpraxis, die sich mit vielfältigen Medien und visuellen Technologien befasst, während sich zugleich eine eigenwillige Materialität zu manifestieren scheint. Mögen sich die der Künstlerin durch Zufall in die Hände gefallenen Postkarten auch auf unterschiedliche Orte und Epochen beziehen – sie werden hier zum Bestandteil eines unverwechselbaren ästhetischen Vokabulars.

Postkarten tauchen seit den 1960/70er Jahren gelegentlich in der zeitgenössischen Kunstpraxis auf – nicht nur in Gestalt von Unikaten, die im Kontext von Mail-Art-Netzwerken erstellt und verschickt werden, sondern auch als Ausdruck eines Interesses an der Konventionalität und dem Seriencharakter dieser massenproduzierten Bilder. Smith hat ein besonderes Augenmerk für die visuellen rhetorischen Rahmenperspektiven von Landschaften und Monumenten, und die diversen von ihr ausgestellten Postkarten haben als vereinheitlichendes Element, dass sie eine Kollektion bilden – eine, wenn auch vielleicht kleine, Auswahl aus der langen Geschichte der Postkarte mit einem ganz eigenen Charakter, gesammelt von einem Menschen mit einer spezifischen Wahrnehmung. Es ist sicherlich der ihnen unterstellten Naivität und kulturellen Bedeutungslosigkeit geschuldet, dass so wenige Schätze dieser Art bis heute überdauert haben: Walter Benjamins Kollektion beispielsweise ging verloren, während die vom berühmten amerikanischen Fotographen Walker Evans angelegte Sammlung schließlich ihren Weg in das New Yorker Metropolitan Museum of Art fand – in letzterem Fall haben die Wissenschaftler herauszufinden versucht, inwieweit dieses Quasi-Bilderarchiv dem begnadeten Bildermacher möglicherweise als Inspirationsquelle diente. Evans war offensichtlich fasziniert von der fehlenden Autorenschaft und der Anonymität der (meisten) Postkarten, und bewunderte zutiefst den von ihm als »lyrisch-dokumentarisch« bezeichneten Ansatz.[2]

In Smiths Kollektion sind manche Postkarten auf der Bildseite mit Inschriften versehen, die beispielsweise auf eine präkolumbianische Stätte in Mexiko, auf die Überreste eines romanischen Aquädukts in Frankreich, ein Blockhaus in Kuba oder einen Park im nördlichen Bundesstaat New York verweisen. Andere tragen keine Bezeichnung, zumindest nicht auf der Bildseite, und sind weit weniger verständlich: Wege oder Straßen führen den Betrachter in den Bildraum, aber nur mit Mühe können wir ein architektonisches Fragment oder ein verschwommenes Objekt in der Ferne ausmachen. Eine Postkarte mit der Aufschrift »Espinazo« ist auf typische Weise rätselhaft. Man mag wissen oder auch nicht, dass Espinazo del diablo (Rückgrat des Teufels) der Name einer kurvenreichen und gefährlichen Straße ist, die durch die hohen Berge des mexikanischen Bundesstaat Durango führt. Aber das ist es in Wahrheit nicht,

1 Walter Benjamin in einem Brief an Siefried Kracauer vom 17.6.1926; zit. n. Walter Benjamin. *Briefe an Siegfried Kracauer,* hg. vom Theodor W. Adorno Archiv, Marbach am Neckar 1987, S. 24.

Postkarte/*Postcard* **La Faucille**

2 Walker Evans, Lyric Documentary; in: *Jeff Rosenheim, Walker Evans and the Picture Postcard,* Göttingen und New York 2009, S. 103.

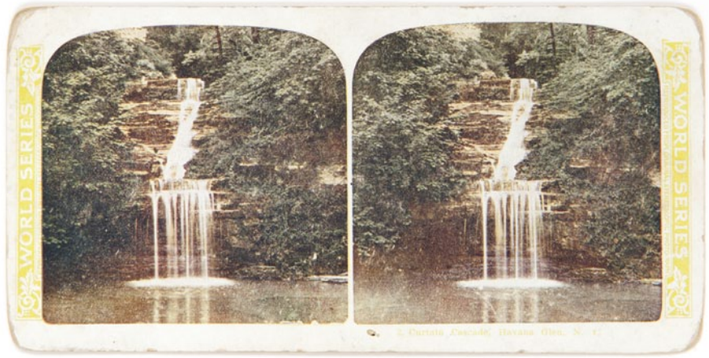
Postkarte/*Postcard* **Monte Alban**

was wir auf dieser Schwarz-Weiß-Postkarte sehen; wir erblicken dort lediglich das Dreieck einer Bergflanke, die die Postkarte von der oberen linken bis zur unteren rechten Ecke durchzieht, den horizontalen, von links ins Bild ragenden Dorn einer Straße und ein schwarzes Loch im Berg. Von touristischer Ausstaffierung ist wenig zu sehen: keine Farbe, keine Blumen, keine gewundenen Pfade – lediglich eine Komposition, die ihre Kraft aus ihrer schlichten Geometrie und jenem schwarzen abflussartigen Loch bezieht. In solchen Fällen ist nicht klar, warum der Betrachter eine virtuelle Reise in diesen Raum unternehmen, wonach er dabei schauen soll und, allgemeiner gesprochen, worin die Daseinsberechtigung für diese Postkarte bestanden haben mag. Dieser Zustand der ungewissen Antizipation kann jedoch selbst zu einer Lust werden, und je tiefer wir in diese Bildersammlung forschend eintauchen, desto mehr scheint es uns, als bringe Smith unabhängig vom betrachteten Gegenstand und Ort in diesen Bildern etwas Verborgenes an die Oberfläche, als mache sie eine bestimmte Atmosphäre sichtbar.

Smith kaufte die meisten dieser Postkarten auf dem legendären Flohmarkt La Lagunilla in Mexico City, einem Riesenareal nicht weit vom historischen Zentrum der Stadt. Dieser Kontext ist aus zwei Gründen bezeichnend. Erstens implizieren die hier zu entdeckenden kleinen Postkartenschätze geographische Mobilität, schaut man sich die weit verstreuten Orte an, die hier ihren fotografischen Niederschlag finden, sowie die Briefmarken, Poststempel, Adressen und handgekritzelten Botschaften auf einigen dieser visuellen Artefakte. Ob die von Smith erworbenen Postkarten mit ihren sichtbaren Gebrauchsspuren aus einer Kiste voller geliebter Familienerinnerungen stammten oder aus einem Müllsack gezogen wurden – sie erzählen jedenfalls von den realen und imaginären Reisen, die einst die Einwohner von Mexico City mit der Welt verbanden. Zweitens impliziert dieser Ort eine geopolitische Orientierung: Die Kategorien »amerikanische Ansichten«, »europäische Ansichten« oder »Weltserie« (die auf einigen von Smiths Stereobildern erscheinen) mögen auf den ersten Blick die selbstverständliche Präsenz des euroamerikanischen Bildkonsumenten suggerieren; andererseits aber bedeuteten jene Ansichten von aztekischen Ruinen, die europäischen Reisenden exotisch erschienen, für die Mexikaner selbst Heimat und nationale Identität. Auch lohnt es, sich bewusst zu machen, wie ein typischer Flohmarktstand seine Waren feilbietet; mag auch etwas Mühe in ihre Sortierung verwendet werden, so ist der »Ausstellungskontext«, wenn wir von einem solchen sprechen mögen, doch gerade durch die ungeordnete Anhäufung von Gegenständen charakterisiert. Smith hat zwar nicht die chaotische Fülle solcher Veranstaltungen reproduziert, aber die Abnutzung, der diese kleinen Papierprodukte unterliegen, trat in der Villa Merkel deutlich zutage. Die Postkarten waren im Lauf der Zeit den unterschiedlichsten Kräften und Akteuren begegnet, und der Alltag hatte ihnen in Form von Händen, Maschinen, Oberflächen und Behältnissen auf vielfältige Weise seinen Stempel aufgedrückt. In den Vitrinen befanden sich in ihrer unmittelbaren Nachbarschaft andere vorgestrige visuelle Artefakte wie beispielsweise Stereobilder und quadratische Schnappschüsse und dazwischen materielle Zeugnisse unbestimmter Art – sagen wir: diverser Krimskrams. Das bedeutet, dass die Postkarten nicht nur in ihrer Eigenschaft als Bilder, sondern auch als Teil materieller Ansammlungen in Erscheinung traten. Die Künstlerin erklärte dazu, dass diese Vitrinen als eine Form des Querverweises oder sogar als eine Art »Archäologie« für die drei wichtigsten zur Schau gestellten Videoprojekte konzipiert waren: Bulto, Xilitla und Aztec Stadium. Und anstatt nun zwecks Illustration der im Rahmen der Entwicklung dieser Projekte unternommenen Schritte Rohskizzen oder halbgefüllte Notizblöcke auszustellen, hatte sie sich für einen anderen Weg entschieden, um ihre Denk- und Arbeitsweise zu demonstrieren. Mit dieser Ansammlung von Bildern und Artefakten ermöglichte sie es dem Besucher, assoziative Vorstöße in die Gefilde des urbanen Raumes, der exotischen Landschaft und der modernistischen Architektur zu unternehmen.

Postkarte/*Postcard* **Ohne Titel**/*Untitled*

Die fotografische Ansichtskarte verbreitete sich rund um 1900, und kurz darauf setzte das ein, was man als das »Goldene Zeitalter der Postkarte« bezeichnen könnte, in dem viele Millionen dieser neuen visuellen Artefakte gekauft und verschickt wurden. Die Postkartenbegeisterung hielt bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs an. Ein häufig übersehener Aspekt dieser Geschichte ist, dass die Postkarte anfangs keine Domäne des Tourismus war. Auf ihnen waren ebenso häufig interessante Ereignisse oder Kuriositäten aus dem lokalen Umfeld zu sehen, und Freunde, die in der selben Stadt oder in benachbarten Orten lebten, bedachten sich mitunter täglich mit ungewöhnlichen Ansichtskarten – zur reinen Freude und mit kaum mehr als einem gekritzelten Gruß darauf. Die ersten Ansichtskarten wurden von Menschen verschickt, die den Spaß entdeckten, mit (kurzlebigen) Bildern zu kommunizieren. Wenn das Leben des 20. Jahrhunderts von den Produkten einer massenfabrizierten Bilderwelt durchdrungen war, so könnte man sagen, dass die Ansichtskarte es den Menschen gestattete, in den »Fluss« der Bilder um sie herum einzugreifen. Das ist ein wesentliches Merkmal der modernen visuellen Kultur – dass die Bilder ständig flimmern und in Bewegung sind.



Postkarte/*Postcard* **World Series, Curtain Cascade**

Als Robert Smithson im Jahr 1971 die zerbröckelnde Gebäudelandschaft von Passaic in New Jersey als eine »sich selbst zerstörende Postkartenwelt«[3] beschrieb, konnte er auf das Wissen des Lesers vertrauen, dass die Postkarte zum Inbegriff einer bewegungslosen, leblosen Form visueller Kultur geworden war. Und natürlich lässt sich mühelos das imaginäre Bild einer klischeehaften Postkartenansicht heraufbeschwören – mit einem nüchtern in mittlerer Entfernung präsentierten Gebäude oder Monument, umrankt von Blumen und gekrönt von einem strahlend blauen Himmel und vielleicht begleitet von irgendwelchen passiven, müde dreinschauenden Betrachtern – ein Symbol für die anspruchlose Subjektposition, die wir als Sekundärbetrachter vermutlich einnehmen werden. In bestimmtem Sinne scheint die Geschichte der Postkarte unweigerlich in diesen Endpunkt zu münden, der möglicherweise einen der Tiefpunkte in der Geschichte der Bilderfabrikation in der westlichen Tradition darstellt. Die Postkartenansicht ist träge und leblos, solange sie lediglich als Platzhalter für Erleb-

3 Robert Smithson, *A Tour of the Monuments of Passaic,* New Jersey (1967); in: ders., *The Collected Writings,* Berkeley 1996, S. 72.

tes dient und weder kollektive Ziele noch individuelle Wahrnehmungen transportiert. Und dennoch lässt diese Geschichte auch eine andere Betrachtungsweise zu, indem wir erkennen, dass die Straße, die zu diesem Nadir der Konventionalität und Berechenbarkeit führte, in Wahrheit voll war von visuellen Verrenkungen und räumlichen Merkwürdigkeiten. Smiths Auswahl von Postkartenansichten und -räumen führt uns an einige dieser Episoden heran und nähert sich damit der Smithson'schen Definition von einer gebauten Landschaft als etwas, das aus Fast-Monumenten, »monumentalen Lücken« und einer ganzen Reihe von Zwischenzuständen unbestimmter Materialität besteht. Was er an anderer Stelle als »dialektische Landschaft« beschreibt (in impliziertem Gegensatz zur »sich selbst zerstörenden Postkartenwelt«), ist ein Raum, der in der Zeit nicht statisch oder frosterstarrt ist, sondern die Aufmerksamkeit auf die eigenen materielle Komplexität lenkt und sich frei zwischen verschiedenen visuellen Regimen hin und herbewegt.[4] In Smiths Kollektion werden wir Zeuge, wie sich ein Bild unweigerlich bricht und vervielfältigt, wie die fraglichen Objekte (Felsen oder Monumente oder Landschaften) in einem visuell instabilen Umfeld existieren.

Die den Ansichtkarten innewohnende imaginative Kraft wurde von Walter Benjamin erkannt. Von ihm wird berichtet, dass er seine Postkartensammlung in den 1930er Jahren ins erzwungene innereuropäische Exil mitnahm, und während diese Kollektion für ihn sicherlich persönliche Bedeutung besaß, betraf eines seiner unverwirklichten Projekte im weiteren Sinne das, was er als die »Ästhetik der Ansichtskarte«[5] bezeichnete. Nur einige wenige spärliche Verweise auf dieses Interesse/Projekt finden sich in seinen Briefen und Anmerkungen, aber es besteht Grund zu der Annahme, dass er Postkarten als Vertreter jener weggeworfenen Bruckstücke der Moderne ansah, die sich unter den richtigen Umständen retten und mit Bedeutung laden lassen. Benjamins eingangs zitierte Vorstellung, wonach sich »kleinbürgerliche Träume und Sehnsüchte« womöglich in gewöhnliche Postkarten einbetten lassen, ist insofern plausibel, als die Postkarte ein billiger, massengefertigter Gegenstand ist, der die Bilderanhäufung, die Bilderweitergabe und das Bilderspiel weithin verfügbar macht. Das Verwalten und Tauschen dieser Kollektionen und Einzelbilder führte mitunter dazu, dass die bürgerliche Fassade des Alltags aufbrach, wenn kleine unheimliche Details zusätzliche Bedeutungen heraufbeschworen und an irgendeinem unterdrückten Verlangen rüttelten. Und natürlich klingen in Benjamins Betrachtungen über die Postkarte surrealistische Vorstellungen von den latenten Bedeutungen an, die sich in zufällig angetroffenen Bildern, Texten, innerstädtischen Straßen oder menschengemachten Objekten entdecken lassen. In seinen konkreteren Anmerkungen zu dem, was surrealistische Künstler mit gewöhnlichen Alltagsgegenständen anstellen können, findet sich folgender Satz: »Sie bringen die gewaltigen Kräfte der ›Stimmung‹ zur Explosion, die in diesen Dingen verborgen sind.«[6]

Durch ihren unverwechselbaren Remix konzeptioneller und surrealistischer Vermächtnisse hat Melanie Smith eine überzeugende Art des Umgangs mit Monumenten und weniger identifizierbaren Dingen sowie einem breiten Spektrum von Materialitäten entwickelt. In den unter Verwendung ihrer gesammelten historischen Ansichtskarten geschaffenen Miniaturszenen hallen andere Komponenten ihrer künstlerischen Tätigkeit wider. Die in den Vitrinen der Villa Merkel enthaltenen skulpturalen Elemente beispielsweise sahen häufig aus wie Bruchstücke von größeren Artefakten, selbst wenn keine Möglichkeit bestand, die individuellen Fragmente bis zu ihren Ursprüngen zurückzuverfolgen. Manche Gegenstände waren aus einem rosa Gummi gearbeitet, und handelte es sich auch um ausdrucksstarke Formen, so blieben sie doch aufgrund ihrer schwer zu fassenden Materialität geheimnisvoll. Für sich allein betrachtet, ließen sich diese Konstruktionen mit der »unmonumentalen« Bildhauerschule vergleichen, ein Begriff, den eine Ausstellung gleichen Namens im New Yorker New Museum of Contemporary Art vor ein paar Jahren auf Arbeiten bezog, die auf »das gegenwärtige Zeitalter der zerbröckelnden Symbole und der zerbrochenen Ikonen«[7] reagieren. In Smiths Werk scheint sicherlich die Vorstellung durch, dass das traditionelle Monument seine Signifikanz für das öffentliche Leben eingebüßt hat und es keine Selbstverständlichkeit mehr ist, sich kollektiv mit historisch bedeutsamen Marksteinen in unserer Mitte zu identifizieren. Aber dennoch bleibt die Rhetorik der Monumentalität als ein aktives Prinzip in Smiths künstlerischem Schaffen präsent, und von Zeit zu Zeit scheinen auch die materiellen Qualitäten solcher Fast-Monumente wieder zum Leben zu erwachen.

Das Werk, das sich am entschiedensten mit diesen Fragen auseinandersetzt, ist Bulto, das als eine Skulptur, eine Performance und ein bewegtes Bild betrachtet werden muss. Materiell gesprochen, ist »Bulto« ein unförmiges grellrosafarbenes, mit einem Strick verschnürtes Paket, dessen einzige Identität darin besteht, ein gebündeltes Ding zu sein. Dieses Ding scheint an keinen speziellen Ort zu gehören, denn es ist ständig in Bewegung, wird durch Lima gefahren, gezogen und geschoben – hinein in Banken, Regierungsbüros, Museen, Restaurants, Wohnungen und Fahrzeuge. Diverse Menschen, einzeln oder in kleinen Gruppen, »helfen« Bulto voranzukommen: Das ist der – mitunter überaus komische – Performanceaspekt des Werkes. Dann aber resultiert der leidenschaftslos aufgenommene Film in einer Folge urbaner Vignetten – dem Film entnommene Standbilder eignen sich fast schon als Postkartenansichten, denn obgleich das rosa Paket niemals wirklich aufs Podest gehoben wird, scheint es öffentlichen Raum zu beanspruchen, und das Chaos des urbanen Lebens schießt für einen Augenblick zusammen rings um dieses rätselhafte Auftreten herum. Was »Bulto« bedeutet, worin seine Identität bestehen mag, kann lediglich auf Basis seiner Sperrigkeit, seiner exzessiven Materialität und seiner scheinbaren Vitalität gemutmaßt werden. Das koinzidiert mit Jane Bennetts Beschreibung materieller Zustände jenseits der nüchternen Gegenstandwelt als einer »pulsierende(n) Materialität, die neben und in den Menschen verläuft«.[8] Das sperrige Paket, das in Bulto die Stadt durchwandert, ist am Ende nicht so weit entfernt von den kaum verständlichen, Smiths Postkartensammlung bevölkernden Monumenten; wir werden in ein Bild hineingezogen, aber was uns verzaubert, ist eine materialisierte Welt.

4 Vgl. Robert Smithson, *Fredrick Law Olmsted and the Dialectical Landscape;* in: ders., *The Collected Writings,* a. a. O., S. 157.
5 Walter Benjamin. *Briefe an Siegfried Kracauer,* a. a. O., S. 24.
6 Walter Benjamin, *Der Sürrealismus* (1929); in: ders., *Angelus Novus,* Ausgewählte Schriften 2, Frankfurt am Main 1966, S. 206.

7 *Unmonumental – The Object in the 21st Century* war der Titel einer Ausstellung im New Museum of Contemporary Art, New York, 2007/08, siehe http://archive.newmuseum.org/index.php/Detail/Occurrence/Show/occurrence_id/918.
8 Jane Bennett, *Vibrant Matter – A Political Ecology of Things,* Durham 2010, S. viii.

Postkarte/*Postcard* **Environs des Tours**

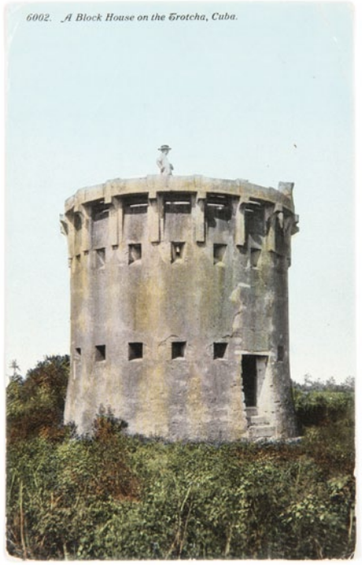
"If you pursue further the skewed bits of the petty-bourgeois stage of dreams and desires, then … perhaps we will meet each other at a point which I have been gauging with all my energy for a year without being able to hit it in the center: the picture postcard." Walter Benjamin, 1926[1]

It's a black-and-white postcard, although the coloration is in fact more brown than black. Identified by a caption as *La Faucille,* the photograph shows a series of receding mountain-tops in the French Alps – the furthest silhouettes misty grey, a darker shape to the right, with a more well-lit and detailed stretch of scenery filling out the foreground. A human figure has been captured striding with purpose off to the left, away from a bench and what appears to be a truncated concrete cone. These oddly angled objects are starkly cut out against the background, almost as if they've been set afloat within the space; and then there's an accidental photographic effect which makes the ground beneath the man's feet seem spongy and materially suspect. These are unsettling features within what is otherwise a conventional postcard view dating back to the first decades of the 20th century.

This is one of several vintage postcards that appeared in Melanie Smith's exhibition at the Villa Merkel, displayed in vitrines amongst motley objects and images. Many of these postcards have something in common with the *La Faucille* image, besides the immediately recognizable 3.5 x 5.5 inch cardboard format: a noteworthy view has been framed for us; a strategically-placed object – for example, the bench in this particular image, the small ladder leaning up against *Umbrella Rock* in Tennessee, or the makeshift awning providing a bit of shade from the Oaxaca sun in *Monte Alban* – indicates exactly how a human body would be positioned within that space; and usually there is a building, monument, or marker of boundaries, which serves as a focal point. All of these are much-repeated maneuvers throughout the history of these visual artefacts, and it is the artist's conceptual insight that allows us to become attuned to the repetitions, schematizations, and codified visual language of postcards. And yet these postcards are fascinating for other reasons as well, and it is tempting to describe the visual disturbances and uncanny moments that recur in Smith's accumulation of postcard imagery as surrealistic. The surprising encounter of conceptual and surrealist sensibilities does indeed feature in Smith's art practice: the film *Xilitla* pays homage both to the astonishing surrealist garden built in a Mexican forest by the transplanted Englishman Edward James, and to the landscape initiatives undertaken by the American conceptual/land artist Robert Smithson. Another project, *Bulto,* could be described as quasi-surrealist, in that an absurdly large flaming-pink package has been filmed as it is hoisted through a sequence of urban spaces; here too, though, there is a conceptual rigor to the relentless cataloguing of visual evidence. These works are part of an art practice that has involved multiple media and visual technologies, while quite often a wayward materiality seems to assert itself. The postcards encountered by chance by the artist might refer to different locations and epochs, but they get inserted into this distinctive aesthetic vocabulary.

Postcards have occasionally appeared in contemporary art practices, dating back to the 1960/70s – not only in the guise of one-of-a-kind postcards made and sent in the context of mail art networks, but because of an interest in the conventionality and seriality of these mass-produced images. Smith is especially attentive to the visual rhetoric enveloping views of landscapes and monuments, and the miscellaneous postcards she puts on display are unified in the sense that they are a collection – perhaps a small collection, but still an idiosyncratic sampling from the extended history of postcards, amassed by a discerning individual. It is surely because postcards have been deemed low-brow or culturally insignificant that few such collections from the past have survived intact; Walter Benjamin's collection was lost, for example, although the one amassed by the renowned American photographer Walker Evans eventually found its way to New York's Metropolitan Museum of Art, and in this instance scholars have sought to understand how this quasi-archive of images might have been a source of inspiration for this consummate maker of images. Evans was apparently intrigued by the authorless, anonymous status of (most) postcards, and greatly admired what he called their "lyric documentary" approach.[2]

In Smith's collection, some postcards are labelled on the picture side, identifying pre-Columbian sites in Mexico, the remains of a Roman aqueduct in France, a block house in Cuba, or a park in upstate New York, for instance. Others do not have any caption, at least not on the picture side, and are much less intelligible: paths or roads lead the viewer into the pictorial space, but only with difficulty can we make out some architectural fragment or elusive object in the distance. One postcard with the hand-printed word "Espinazo" is quite typically enigmatic. One might or might not know that this image refers to the Espinazo del diablo (devil's spine) highway in Durango, Mexico – a notoriously twisting and dangerous highway leading through high mountains. But that's not really what we see in this black-and-white postcard in any case; all we are presented with is a triangle of mountainside dissecting the postcard frame from top-left corner to the bottom right, a horizontal sliver of road leading in from the left side, and a black hole that punctures the mountain. There's not much in the way of touristic accoutrements here: no colour, no flowers, no meandering path – only a composition that is powerful by virtue of its unadorned geometry, and that black drain-like hole. In



1 Walter Benjamin, writing to Siegfried Kracauer in 1926. Letter cited in Walter Benjamin's Archives: *Images, Texts, Signs,* ed. U. Marx et al (London and New York, 2007), p. 173.

Postcard/Postkarte **Umbrella Rock**

2 See Jeff Rosenheim, *Walker Evans and the Picture Postcard* (Steidl and The Metropolitan Museum of Art, 2009), including Evans' *Lyric Documentary* lecture, p. 103.

Postcard/Postkarte **A Block House on the Trotcha, Cuba**

such cases it is not clear why the viewer is supposed to undertake a virtual journey into this space, what we should be looking for, and more generally, what the raison d'être for this postcard might have been. This state of uncertain anticipation can become a pleasure in its own right, though, and indeed the more we scrutinize this collection of images, the more it seems that, regardless of the subject-matter or site under consideration, Smith has activated something latent in these images, coaxing a certain atmosphere into visibility.

Smith acquired most of these postcards from Mexico City's legendary La Lagunilla flea market, a vast and sprawling enterprise situated not far from the city's historic center. This context is telling for two main reasons. To begin with, the little caches of postcards to be discovered here imply geographic mobility, because of the far-flung sites which entered into photographic representation, but also because of the stamps, postmarks, addresses and hand-scrawled messages inscribed onto some of these visual artefacts. Whether the visibly worn postcards bought by Smith came out of a box of treasured family mementos or were retrieved out of the trash, they speak to the real and imagined travels that once linked the inhabitants of Mexico City to the world. This site also implies a geo-political orientation: the categories of "American Views," "European Views" or "World Series" (which appear on some of Smith's stereoviews) might seem to take for granted a Euro-american consumer of images, but then again those postcards of Aztec ruins which appeared exotic to European travellers would have signified home and nationhood for Mexicans themselves. It is also worth considering how a typical stand at a flea market will display its wares; while some small effort might be made to classify the goods, for the most part it is the heterogeneous and messy compilation of stuff that characterizes the "exhibition context" of flea markets, if we can call it thus. Smith has not recreated the cluttered aspect of such events, but the wear-and-tear on these little paper products was fully evident at the Villa Merkel. These images have encountered multiple agents and actors, which is to say, they have received the imprint of everyday life from hands, machines, surfaces and containers. In the vitrines postcards were in close proximity to other outdated visual artifacts such as stereoviews and square-format snapshots, while intermingled amongst these was material evidence of some kind, what can initially be described as things and stuff. This meant that postcards would be encountered not only in their capacity as images, but as part of material-culture assemblages. The artist has remarked that she conceives of these vitrines as a form of cross-referencing or even as a kind of "archaeology" for the three major video projects on display: *Bulto, Xilitla,* and the *Aztec Stadium.* And so, instead of choosing to put on display some rough sketches or half-filled notebooks to indicate the series of steps taken as she developed

Postcard/Postkarte ***Untitled*/Ohne Titel**

these projects, she chose a different mode of evoking her way of thinking and doing research. It is this accumulation of images and artifacts that allows the visitor associative forays into the realms of urban space, exotic landscape, and modernist architecture.

The photographic picture postcard entered into general circulation and usage around 1900, and quickly thereafter began what is referred to as the "golden age of postcards," when many millions of these new visual artefacts were bought and sent; this postcard craze lasted until the outbreak of the First World War. One aspect of this history which is often forgotten is that the postcard was not initially anchored to tourism, as the imagery on early postcards was just as likely to feature a newsworthy event or curio of local interest, while friends living in the same city or neighbouring towns might send each other an unusual postcard a day, just for the fun of it, with not much more than an endearment scrawled somewhere. The first picture postcards were sent by people who discovered the pleasure of communicating with (disposable) pictures. If twentieth-century life came to be interpenetrated by the products of a commodified image-world, it could be said that postcards allowed people to intervene in the flow of images around them. This is an essential characteristic of modern visual culture – that images seem to be constantly flickering and moving.

When Robert Smithson, writing in 1971, described the dilapidated built environment of Passaic, New Jersey as a "self-destroying postcard world,"[3] he could count on readers understanding that the postcard had become the very symptom of an immobile, lifeless kind of visual culture. And of course it's easy to summon up a mental picture of a clichéd postcard view – with a building or monument matter-of-factly framed in the middle distance, adorned with a fringe of flowers, crowned by a shiny blue sky, and perhaps accompanied by some passive, flaccid-looking spectators – providing a model for the undemanding subject-position that we, as secondary viewers, will presumably occupy. In one sense, the history of postcards seems to lead inexorably to this end-point, which is arguably one of the lowest points in the history of image-making in the Western tradition. The postcard-image is inert/deadened when it merely serves as a placeholder for experience, corresponding neither to collective aspirations nor to individual perception. And yet there's another way of looking at this history, by recognizing that the road leading to this nadir of conventionality and predictability was actually full of pictorial twists and turns and spatial weirdness. Smith's selection of postcard views and spaces presents us with some of these episodes, and in so doing edges closer to Robert Smithson's description of a built environment made up of almost-monuments, "monumental vacancies" and a whole range of materially-indeterminate between states. What he elsewhere called a "dialectical landscape" (that which was implicitly opposed to that "self-destroying postcard world") was a space that was

3 Robert Smithson, *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey,* (1967), in Robert Smithson: *The Collected Writings* (Berkeley: University of California Press, 1996), p. 72.

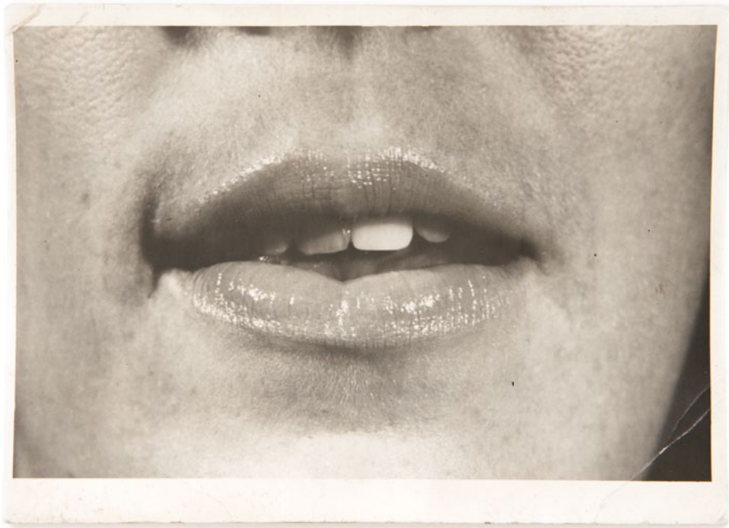
Postcard/Postkarte **The second Tower**

not static or frozen in time, that called attention to its own material complexity, that moved in and out of different visual regimes.[4] What we become witness to in Smith's collection, is that one image inevitably fractures and multiplies, that the objects in question (rock or monument or landscape) exist within a visually unstable field.

The imaginative power residing in postcards was recognized by Walter Benjamin. Benjamin supposedly carried his postcard collection with him as he was forced into exile within Europe during the 1930s, and while this collection undoubtedly had personal meaning for him, one of his unrealized projects concerned, more broadly, what he referred to as the "aesthetics of the picture postcard."[5] Only a few tantalizing references to this interest/project can be found in his letters and notes, but it is not unreasonable to suppose that he regarded postcards as some of those discarded fragments of modernity, which could be recuperated and enflamed with meaning under the right circumstances. Benjamin's suggestion (quoted at the beginning of this essay) that "petty-bourgeois ... dreams and desires" might be embedded in ordinary postcards makes sense because the postcard was a cheap, mass-produced item that made image-accumulation, image-transactions, and image-play widely available. Throughout the process of handling and exchanging these collections of images, the bourgeois surfaces of everyday life might begin to unravel, as small uncanny details triggered supplementary meanings or managed to tug at some repressed desire. And of course Benjamin's insights about postcards do resonate with surrealist ideas about the latent meanings to be discovered within randomly-encountered pictures, texts, city streets or manufactured objects. When writing more directly about what surrealist artists could accomplish with ordinary, everyday things, he remarked: "they bring the immense forces of 'atmosphere' concealed in these things to the point of explosion."[6]

Through her unique re-mix of conceptual and surrealist legacies, Melanie Smith has developed a compelling way of addressing monuments, as well as less identifiable things and a spectrum of materialities. The miniaturized scenarios made available through her collection of vintage picture postcards thus echo other component-parts of her art practice. The sculptural elements included in the Villa Merkel vitrines, for instance, often looked as if they might be broken-off pieces of some larger artefact, even if there was no way of tracing the individual fragment back to its origins. Some objects were crafted out of a pinkish resin, and while these had assertive shapes, they remained mysterious because their materiality was not easy to grasp. Considered on their own terms, these constructions could be likened to the "unmonumental" school of sculpture – identified in an exhibition of that name at the New Museum a few years ago as works that responded to "the present age of crumbling symbols and broken icons."[7] In Smith's work, there is certainly a sense that the traditional monument has lost its hold on public life, and that it's no longer a straightforward matter to collectively identify and respond to historically-significant markers in our midst. And yet the rhetoric of monumentality has remained an active principle in her artworks, while again and again the material qualities of such almost-monuments seem to get reactivated.

The work that most powerfully speaks to these concerns is *Bulto,* which must be thought of as a sculpture, a performance, and a moving-image work. In material terms "Bulto" is an enormous vividly-coloured package, tied with rope, whose only identity is indeed as a bundled-up thing. This thing does not seem to belong in one particular place, since it is always on the move, being driven, dragged, and pushed through the city of Lima – into banks, government offices, museums, restaurants, homes, and vehicules. Various individuals or small groups of people seem to accept responsibility for 'helping' "Bulto" along its way: this is the performative part of the work, which is often quite comical. And then, the dispassionately-shot film results in a series of urban vignettes, while stills taken from the film could be considered quasi-postcard views, since even if Bulto is never quite hoisted onto a pedestal, it seems to claim public space, and the chaos of urban life momentarily coalesces around this its enigmatic presence. Whatever "Bulto" means, whatever its fundamental identity might be, can only be surmised according to its bulkiness, its excess materiality, and its apparent vitality and agency. This coincides with Jane Bennett's discussion of material states that somehow exceed the matter-of-fact object world, "a vibrant materiality that runs alongside and inside humans."[8] The oversize package that wanders through the city in *Bulto* is finally not that remote from the barely-intelligible monuments populating Smith's collection of postcards; we are drawn into a picture, but it is a materialized world that casts its spell.



4 See Smithson, *Fredrick Law Olmsted and the Dialectical Landscape,* in Collected Writings, p. 157.

5 Walter Benjamin's Archives, p. 173.

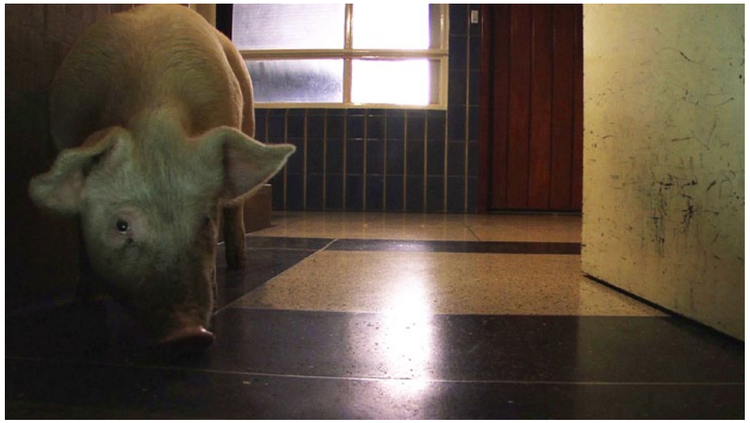
6 Walter Benjamin, *Surrealism,* (1929) in *Selected Writings* Volume 2, Part 1, 1927–30, ed. M. Jennings et al (Boston: Harvard University Press, 1999), p. 210.

7 Unmonumental: The Object in the 21st Century, was an exhibition held at the New Museum of Contemporary Art, New York, in 2007–2008. See http://archive.newmuseum.org/index.php/Detail/Occurrence/Show/occurrence_id/918.

8 Jane Bennett, Vibrant Matter: *A Political Ecology of Things* (Durham: Duke University Press, 2010), p. viii.

Postcard/Postkarte ***Untitled*/Ohne Titel**

Zuerst ist da eine kurze Illumination der Fahrstuhltür von innen, flimmernd wie das Licht eines Projektors, und dann sehen wir den Antrieb, umlaufende Aufzugkabel, die sich wie Filmspulen bewegen und die Kabine heben und senken. ›Empuje por favor‹ lautet die Anweisung auf dem Schild; sobald sich die Tür öffnet, setzt in Melanie Smiths Videoarbeit *Elevador* (2012) eine Serie surrealer Begegnungen ein.



Die Kamera folgt einer Kombination aus geskripteten und improvisierten Szenen entlang der vertikalen Achse in Smiths Mietshaus in Mexiko-Stadt. Traditionell sind Aufstieg und Abstieg mit metaphorischen Bedeutungen beladen: Der Aufstieg kann heilsbringend oder erlösend, zum Licht strebend, göttlich oder dergleichen sein; aber er kann auch Hybris bedeuten. Laut der Bibel versuchten die Menschen, den Turm von Babel bis in luftige Höhen zu treiben, um die Schwäche zu überwinden und sich des vorteilhaften Blicks von oben zu bemächtigen, aber Gott setzte ihrem närrischen Treiben ein Ende, indem er sie mit vielfältigen Sprachen schlug. In gemäßigter Form wird das Streben nach oben dennoch toleriert, besteigt doch Moses später den Berg Sinai, um dort die Zehn Gebote in Empfang zu nehmen. Die Azteken bauten Pyramiden der angebeteten Sonne entgegen, während der Orpheus der griechischen Mythologie seine Eurydike so sehr liebte, dass er bereit war, in die Unterwelt hinabzusteigen, um jene von dort hinaufzuführen und dem Tod zu entreißen. Wenig hat sich in der neueren Dichtung, geschweige denn in der Realität, verändert; Wolkenkratzer bleiben Ausdruck des weltlichen Geltungsstrebens jedweder Stadt und Manifestation einer störrischen Haltung, siehe Howard Roarke und seine Projekte in Ayn Rands Roman *The Fountainhead* (1943).

Derweil führt die Abwärtsbewegung geradewegs in die Dunkelheit, veranschaulicht in der Arbeiterstadt in Fritz Langs *Metropolis* (1927) und noch heute versinnbildlicht im Bergbau, dem archaischen Drang zum Graben, dem wir allem technischen Fortschritt zum Trotz, der unser Leben immer cleaner und unser Welterleben immer virtueller macht, verhaftet bleiben. In der entwickelten Welt neigen wir dazu, diesen Grabungsdrang zu ignorieren, bis sich Dinge ereignen wie die Explosion und das anschließende Leck auf der Ölplattform Deepwater Horizon im Jahr 2010 oder der Einsturz der San-Jose-Mine in Chile, in dessen Folge 33 Bergleute für zwei Monate unter Tage einschlossen waren. Diese vertikale Dynamik beschäftigte Smith auch

Elevador, 2012, Videostill

schon zuvor, namentlich in *Xilitla* (2010).[1] Konfrontiert mit der Übermacht der Türme und anderer hoch aufragender Strukturen unter den von Edward James in der gebirgigen Blätterfülle von Huasteca Potosina errichteten Verrücktheiten, entschied sie sich für das Portrait- anstelle des gewohnten Landschaftsformats, in dem die fertige Videoarbeit dann auch präsentiert wird.

Trotz allem Auf und Ab lässt sich *Elevador* weder als erlösende noch als tragische Reise charakterisieren. Das Video handelt vielmehr von Veränderung, Fortschritt, Rückschritt und Rückkehr. Es pendelt hin und her, um die sedimentären Schichten eines von menschlicher Migration geformten urbanen Raumes zu ergründen. Wie die Stadt Zenobia in Itala Calvinos *Unsichtbaren Städten* ›weiß niemand mehr, welches Bedürfnis oder Gebot oder Begehren die Gründer von Zenobia gedrängt haben, ihrer Stadt diese Form zu geben, und somit lässt sich auch nicht sagen, ob es von der Stadt, wie wir sie heute sehen, befriedigt wurde, einer Stadt, die möglicherweise aus dem ersten und mittlerweile unentzifferbaren Plan durch sukzessive Überlagerungen gewachsen ist‹.[2] Sobald die Tür in *Elevador* aufgeht, erscheinen vor unserem Auge unerklärliche Szenen aus der Stadt draußen – ein Mann stopft sich verstohlen das Hemd in die Hose und geht davon, eine Frau ringt nach Luft, die Szene wechselt, ein Ferkel nähert sich der Kamera und beschnüffelt sie, und jemand steckt unter einem großen Stein fest. Manche dieser Szenen scheinen sich zu entwickeln, andere wiederholen sich, aber es ist der Aufzug mit seinen ruckartigen Bewegungen, der offensichtlich über die Fähigkeit verfügt zu entscheiden, was die Kamera sieht, während die fortgesetzte Bewegung der Aufzugtüren in horizontaler und des Fußbodens in vertikaler Richtung unweigerlich an das Auf und Zu des Kameraverschlusses denken lassen. Selbstwenn wir wissen, dass der Vergleich nicht stimmt – Kameras filmen nicht nach Belieben –, untergräbt dieser Blickwinkel kombiniert mit der unvollkommenen Darstellerkunst professioneller Komparsen, nicht Schauspieler, die von Zeit zu Zeit in die Kamera oder durch sie hindurch schauen, manchmal vor ihr zurückweichen oder sie auch vergessen, die Selbstsicherheit des Kunstbetrachters. Das Werk weigert sich,den Protokollen seines Mediums Folge zu leisten, das heißt, es weigert sich, die Spuren seiner Entstehung zu verbergen oder den Betrachter ganz in sich eintauchen zu lassen.

Smith ließ sich von Luis Buñuels Film *El angel exterminador* (Der Würgeengel) aus dem Jahr 1962 inspirieren. Buñuels Film zeigt eine Gruppe von Freunden aus guter Gesellschaft, die sich zum Abendessen versammeln, um anschließend festzustellen, dass sie den Raum nicht wieder verlassen können. Psychologische Kräfte halten sie gefangen, aber in ihrer Unfähigkeit, sich dies einzugestehen, geben sie anfangs vor, die Etikette zwinge sie zum Bleiben; sie betten sich nach der Mahlzeit zur Nacht, um keinen Szene zu machen, und beschimpfen in den Tagen darauf ihren Gastgeber, er halte sie gefangen. *El angel exterminador* enthält zweifellos surreale Elemente (wenn etwa ein Bär und eine Herde Schafe durch die Villa ziehen), deren Wirkung jedoch auf ihrer Einbettung in einen kohärenten Erzählstrang beruht. Unerklärliche Wiederholungen werden zu einem wichtigen Stilmittel: Man sieht die Gäste im Haus ihres Gastgebers eintreffen und die Stufen erklimmen; wenige Einstellungen später wiederholt sich die Szene. (Aus mindestens einer späteren Edition des Films haben andere

1 Die Ölplattform Deepwater Horizon trieb dereinst das tiefste Bohrloch der Welt in den Meeresboden. Xilitla und frühere Filmarbeiten entstanden in Zusammenarbeit mit Rafael Ortega.
2 *Invisible Cities,* Italo Calvino, Vintage Classics, 1997.

Elevador, 2012, Videostills

Herausgeber diese zweite Einstellung tatsächlich herausgeschnitten.) Der Gastgeber gibt einen Toast aus, der von den Speisenden wärmstens aufgenommen wird; als derselbe Toast erneut ausgegeben wird, stößt er auf taube Ohren. In *Elevador* adoptiert Smith die Reibung der Wiederholung, integriert surreale Elemente (eine Banane, eine Säule aus Styropor) und variiert auch Buñuels Idee einer Tür, die gegen einen unsichtbaren und unbekannten Innenraum aufgeht (die Rückseite der Aufzugkabine erscheint niemals im Bild, ebenso wenig wie die Rückwand eines Schranks in Buñuels Film).

Wenn auch vieles in *Elevador* unerklärbar bleibt, wirkt es doch vertraut. Ein Mietshaus voller unterschiedlicher Charaktere und dramatischer Szenen in häuslichen Umgebungen eignet sich bestens für eine Fernseh-Soap-Opera, ein Format, das üblicherweise erst die räumlichen Parameter setzt und eine Gruppe von Menschen einführt, bevor es das unerschöpfliche und reiterative Interaktionspotenzial zwischen ihnen in diesem Raum auslotet. Die Soap Opera basiert auf dem Alltäglichen, bezieht aber auch außergewöhnliche Ereignisse mit ein, ohne dass dadurch die Form gesprengt würde. Das Fernsehen, ein Medium, dessen ungebrochene Bedeutung in Mexiko nicht unterschätzt werden darf in einer Zeit, in der Videos zunehmend online konsumiert werden, ist ein die Vergesslichkeit förderndes Format, das es korrupten Politikern ermöglicht, als Heilsbringer wiederaufzuerstehen – sein lautes Vokabular des Schneidens und Editierens hat die Fähigkeit verloren, Nuancen zu vermitteln.[3] Diese Sprache füllt und sättigt die Bildfläche – nicht, um Möglichkeiten zu schaffen, sondern um sie zu begrenzen und einen Zustand herzustellen, der andere Ausdrucksformen nicht länger zulässt. In ihren Filmsequenzen arbeitet Smith mit und gegen das Fernsehformat. Die Kulisse von *Elevador* ist der begrenzte Raum des Korridors, eine Soap-Opera-Szene, aufgemischt von der Kamera, die sich die Perspektive der Ich-Person zu Eigen macht. Smiths Arbeit entstand für die Galerie, einen Raum der Kunstbetrachtung mit Gewohnheiten, die weder die des Kinos noch des Fernsehens sind; jene Formen lassen sich zitieren, aber der Künstler braucht ihnen nicht treu zu sein.

Was gewinnt der Künstler damit, dass er Formen zitiert und Erwartungen enttäuscht? Roland Barthes zufolge lässt der Film eine ›dritte Bedeutung‹ jenseits der informativen und der symbolischen zu.[4] Diese Bedeutung steht außerhalb der Sprache, sie beginnt an den Grenzen dessen, was sich verbal ausdrücken lässt. Barthes feiert ihre ›evidente, erratische und obstinate‹ Natur, die sich, je nach der diegetischen Struktur des Films, am ehensten in Standfotos offenbart. Angesichts ihrer interstitiellen Unbeholfenheit und subjektiven Rezeption lässt sie sich kaum bewusst intendieren, aber ihr Potenzial ist gewaltig. Deleuze und Guattaris Konzept einer ›kleinen Literatur‹ (die Verwendung großer Sprache aus einer Marginalposition heraus als Akt des Widerstands zwecks Destabilisierung der großen Literatur) ist eine andere, wenngleich bewusst erzeugte Form des kreativen Abriebs.[5] Simon O'Sullivan erkennt darin ein für die Gegenwartskunst relevantes Instrument,[6] ein Feld, wo andere Sprachen nach Belieben beliehen werden können und eine widerstrebende Haltung des Betrachters belohnt, wenn nicht gar gefordert wird. Es geschieht häufig an der Grenze zum Unbehagen, dass da etwas zum Vorschein kommt, etwas wie Barthes' dritte Bedeutung, die nicht benannt werden kann, weil sie nichts anderem ähnelt. Eine große Sprache ›zu stottern und zu stammeln‹, wie O'Sullivan es formuliert, um eine kleine Sprache zu erzeugen, ist eine produktive Übung, wenngleich ohne sichere Methode. Das Fahrstuhl-Narrativ, das nicht voranschreitet, sondern zurückkehrt und sich wiederholt, destabilisiert, um so Interpretationsmöglichkeiten zu eröffnen, ganz anders als das Fernsehen, das, *fait accompli,* ausdrücklich keine Kritik zulässt.[7]

Die Kombination der Elemente in *Elevador* stellt nicht nur eine Collage nicht zusammengehöriger, dem Unbewussten der Autorin für ein surrealistisches Theater des Absurden entrissener Dinge dar, und beschränkt sich auch nicht auf den aufs Geratewohl unternommenen Versuch, eine dritte Bedeutung (das Unbewusste der Kamera) zu erzeugen. Andererseits lässt sich das Schauspiel auch nicht vollständig entziffern. Der große Stein, der anfangs vor der Fahrstuhltür liegt und anschließend von Schauspielern verschoben wird, später auf unerfindliche Weise einen Mann am Boden fesselt und zuletzt inmitten einer Traube von Menschen erscheint, die um ihn herum ohnmächtig geworden oder eingeschlafen sind, ist bezeichnend für Smiths Interesse an Objekten, die über einen, wie sie es nennt, »nicht verifizierbaren Handlungsaspekt« verfügen.[8] Wie das Paket, das durch Peru reist, *Bulto* (2011), spielt er die Rolle eines Magneten, der über Charaktere herrscht. Die Rätselhaftigkeit der Situation reicht aus, um die Möglichkeit einer fortschreitenden Erzählung auszuschließen, sowohl auf der unmittelbaren Ebene zwischen den Akteuren als auch auf der urbanen; sie genügt, um, eine Größenordnung darüber, nationale Fabeln zu destabilisieren.

Mit Blick auf das Kunstwerk im Zeitalter der mechanischen Reproduktion beschreibt Walter Benjamin den Kameramann als einen Chirurgen, der tief in das Gewebe der Gegebenheit eindringt, die er aufzeichnet.[9] Vergleichen mit diesem Chirurgen ist der Maler ein Magier, dessen Hände an der Oberfläche bleiben. Für Benjamin rührt die mechanische Reproduktion die Totenglocke der Malerei: ›So ist die filmische Darstellung der Realität für den heutigen Menschen darum die unvergleichlich bedeutungsvollere, weil sie den apparatfreien Aspekt der Wirklichkeit, den er vom Kunstwerk zu fordern berechtigt ist, gerade auf Grund ihrer intensivsten Durchdringung mit der Apparatur gewährt.‹ Heute wissen wir nicht nur, wie kurzsichtig die singuläre Perspektive der Kamera sein kann, sondern auch, wie unscharf ihr Bild, geschuldet insbesondere dem Fernsehen, geworden ist. Smith jedoch entzieht sich beim Filmen diesem Körper, indem sie die Maschine selbst zeigt und so die Gewissheiten der Kamera untergräbt, die vorgibt, die Realität unmittelbar zu kommunizieren. (Komplementär dazu begnügt sich Smiths Malerei gerade nicht damit, über der Oberfläche ihrer Subjekte zu schweben, sondern sie dringt vermittels des Auflegens und Entfernens von Pigmentschichten tief in sie ein.) Die Videoarbeit *Elevador* bedient sich einer großen Sprache, die sie jedoch demontiert und deren Vokabular sie zum Kurzschluss bringt, um sich nicht im Vertrauten zu orientieren, sondern den Blick zum Unbekannten und noch nicht Entzifferbaren hin zu lenken.

Elevador, 2012, Videostills

3 Televisa, der wichtigste mexikanische Fernsehsender mit gewaltigen Einschaltquoten, wurde der einseitigen Parteinahme für Enrique Peña Nieto im Juli 2012 beschuldigt. Smith und Ortega haben am eigenen Leib erlebt, wie Televisa funktioniert, als sie (als die Eigentümer von Aztec Stadium) die Arbeit Aztec Stadium (2010) in Auftrag gaben; die Szene, wie Studenten Plakate in das Stadium trugen, wurde zu gleicher Zeit zweimal aufgezeichnet, einmal von Smith und Ortega und einmal von Televisa. Letztere Aufnahme geriet zu einem offen nationalistischen Kurzfilm, der eine nationale Mythologie konstruierte, die in sich zusammenbrach, sobald Smith und Ortegas Film dazugezeigt wurde.

4 Roland Barthes: *The Third Meaning – Research Notes on Several Eisenstein Stills,* 1970, in Richard Howard: The Responsibility of Forms – Critical Essays on Music, Art, and Representation. University of California, Berkeley, 1985.

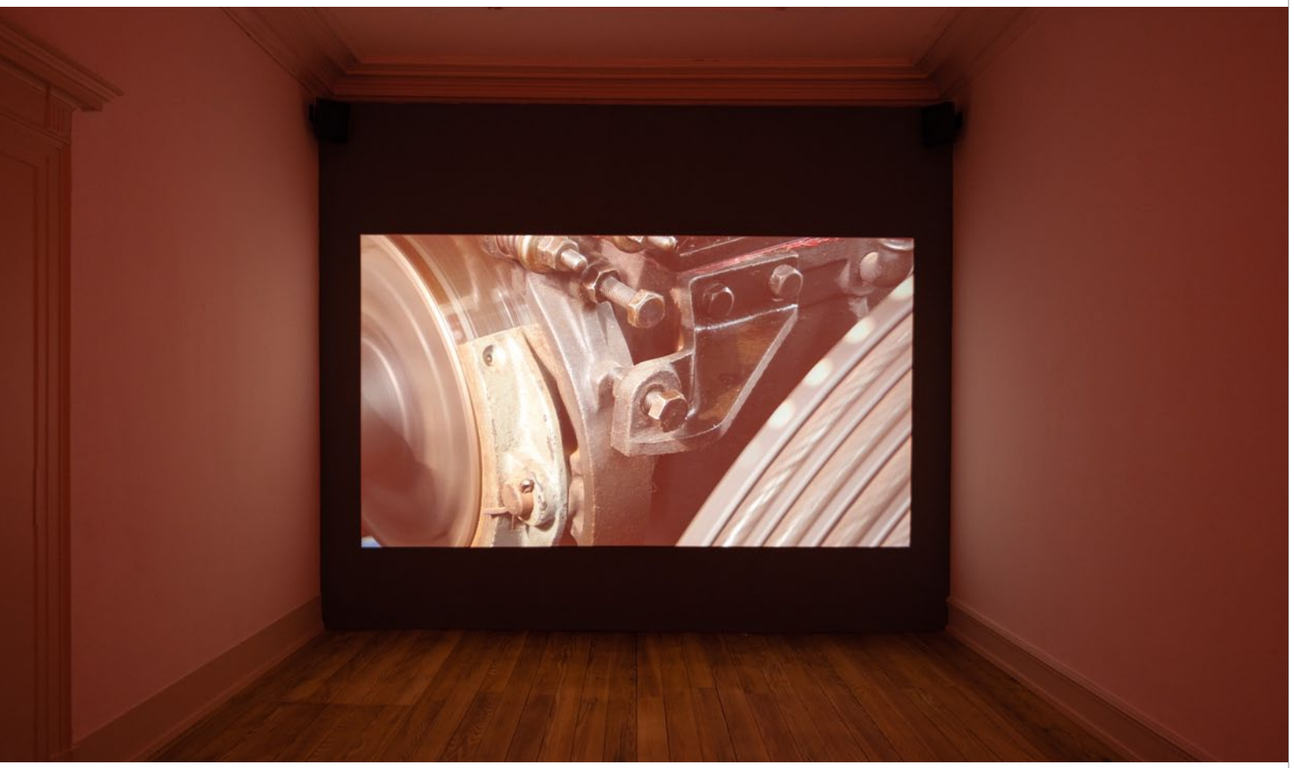
5 Gilles Deleuze und Félix Guattari: *Kafka: Towards a Minor Literature,* University of Minnesota Press, Minneapolis, 1986

6 Simon O'Sullivan: *From Stuttering and Stammering to the Diagram – Deleuze, Bacon and Contemporary Art Practice*, in: Deleuze Studies, Bd. 3, Nr. 2, Dezember 2009, ISSN 1750-2241, S. 247–285.

7 Wenn Barthes die dritte Bedeutung lediglich auf den Film bezieht, geht er vermutlich davon aus, dass das Fernsehen keinen Raum lässt, in dem eine dritte Bedeutung entstehen könnte; er würde wohl auch zugeben, dass es heute viele Filme gibt, die ebenfalls gegen Mehrdeutigkeiten immun sind.

8 In einer Unterhaltung mit der Autorin vom 24. Juli 2012.

9 Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit,* in Walter Benjamin: Schriften, Bd. I, hg. von Theodor W. Adorno, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1955, S. 366–405.



First there is the brief illumination of the elevator door from inside, flickering like light through a projector, and then we see the machine, coiled lift cables moving like film reels hauling the box up and down. 'Empuje por favor' the sign instructs; when the door opens, so begins a series of surreal encounters in Melanie Smith's video work *Elevador* (2012).

The camera follows a vertical axis for a combination of scripted and improvised scenes filmed from the lift in what is Smith's Mexico City apartment building. Traditionally, ascent and descent are laden with metaphorical implications: ascent can be virtuous or redemptive, towards light, divine or otherwise; to climb can also imply hubris. According to the Bible, man tried to build the Tower of Babel to the heavens to overcome weakness, to gain the advantage of perspective from on high, but God put paid to man's act of foolishness by confounding him with multiple languages. A polite degree of striving towards the heavens is nonetheless acceptable, for later Moses would ascend Mount Sinai to receive the Ten Commandments. Aztecs built pyramids towards the sun they worshipped, while Orpheus of Greek mythology so loved Eurydice that he was willing to descend to the underworld to lead her up out of it and death. Little has changed in recent fiction or even reality; skyscrapers remain a declaration of worldly aspirations by any city, and likely to manifest a bullheaded attitude, like Howard Roarke and his projects in Ayn Rand's novel *The Fountainhead* (1943).

To move downwards, meanwhile, is to move into darkness, imagined in the workers' city of Fritz Lang's *Metropolis* (1927), exemplified today in mining, the archaic digging to which we remain addicted despite all the technological advances which make our lives evermore sanitised and our experiences virtual. In the developed world we would prefer to ignore this digging, till events take place like the explosion and subsequent leak from the Deepwater Horizon oil rig in 2010 or the collapse of the San Jose mine in Chile that trapped 33 workers underground for two months. Smith has engaged with this vertical dynamic before, notably in *Xilitla* (2010).[1] When confronted with the preponderance of towers and other tall structures amongst the follies built for Edward James in the lush mountainous foliage of Huasteca Potosina, she recorded in portrait rather than the customary landscape format, as the completed work is also projected.

Yet despite the up and down in *Elevador,* it cannot be characterised as either a redemptive or a tragic journey. Instead it shifts, progresses and regresses and returns. It goes back and forth in order to mine the sedimentary strata of an urban space formed by human migration. Like the city of Zenobia in Italo Calvino's *Invisible Cities,* 'no one remembers what need or command or desire drove […] this form, and so there is no telling whether it was satisfied by the city as we see it today, which has perhaps grown through successive superimpositions from the first, now undecipherable plan'.[2]

1 The Deepwater Horizon rig indeed once drilled the deepest oil well in the world. Xilitla and earlier film works were made in collaboration with Rafael Ortega.
2 Italo Calvino, *Invisible Cities,* transl. William Weaver, London, 1997.

Elevador, 2012, Video, Villa Merkel

As the door opens in *Elevador* we are confronted with inexplicable scenes from the city outside – a man furtively tucks in his shirt and shifts away, a woman gasps, scenery is moved, a piglet approaches and sniffs the camera, and someone is pinned under a large rock. Some of these scenes seem to develop, others repeat, but it is the lift with its jerking motion that apparently possesses the ability to determine what the camera sees, while the continual movements of lift door horizontally and floors vertically are an inescapable echo of a camera aperture cutting as it opens and closes. Even if we know this not to be case – cameras do not film at will – the combination of this viewpoint with imperfect acting by professional extras, not actors, who at times meet the eye of the camera, or look past it, sometimes reel back from it and can also be oblivious to it, undermine the security of the art viewer. The work refuses to follow the protocols of its medium, that is, it refuses to conceal its handiwork or immerse the viewer.

Smith was inspired by Luis Buñuel's 1962 film *El angel exterminador* (The Exterminating Angel). Buñuel's film shows a group of high society friends who gather for a dinner but afterwards find themselves unable to leave the room. Psychological forces imprison them, but they cannot admit this, at first suggesting that etiquette demands they remain, bedding down for the night after the meal so as not to cause a scene, and in the days that follow angrily accusing their host of trapping them. El angel exterminador undoubtedly contains surreal elements (a bear and a flock of sheep wander through the villa, for example), but these are effective by virtue of being embedded in a coherent narrative. Inexplicable repetition becomes an important device: the guests are seen arriving in their host's home and ascending the stairs; a few shots later the scene is re-enacted. (In at least one edition of the film later released other editors had in fact cut this second shot.) The host makes a toast that is warmly received by the diners; when the same toast is given again it falls on deaf ears. In *Elevador* Smith adopts the friction of repetition, integrates surreal elements (a banana, a column of polystyrene), and also expands Buñuel's device of a door that opens to an unseen and unknown interior (the back of the lift is never revealed, nor is that of a cupboard in Buñuel's film).

If much of *Elevador* is inexplicable, it is also familiar. An apartment building filled with different characters and dramatic scenes in domestic settings is a likely premise for a television soap opera, a format that traditionally sets spatial parameters and introduces a group of people before exploring the inexhaustible, reiterative potential for interaction between them in that space. Soap opera is based on the quotidian but inevitably includes extraordinary events without this disrupting the form. Television, a medium whose continued importance in Mexico is not to be underestimated at a time when video is increasingly viewed online, is an amnesiac format that enables corrupt politicians to be reborn as saviours – its frenetic vocabulary of cutting and editing has lost the ability to communicate nuance.[3] This language has accumulated and saturated the frame – not to generate possibilities but rather to limit them, achieving a state that no longer admits that other methods of expression could be possible. In her film pieces, Smith works with and against the televisual. The set for *Elevador* is the liminal space of the hallway, a soap opera setting jarred by the camera adopting the first person viewpoint. Her work is created for the gallery, a space for viewing art with habits that are neither those of cinema nor of television; those forms can be quoted, but the artist does not have to be faithful to them.

3 Televisa, the majority broadcaster in Mexico that is viewed by a huge audience, was accused of unfairly promoting presidential candidate Enrique Peña Nieto in July 2012. Smith and Ortega have direct experience of how Televisa operates, when they (the owners of Aztec Stadium) commissioned the work Aztec Stadium (2010); the performance by students moving placards in the stadium was recorded twice, in parallel, once by Smith and Ortega and once by Televisa. The latter recording became an overtly nationalistic short film, building a mythology of a nation that crumbles when presented beside Smith and Ortega's film.

What does this quotation of forms and frustration of expectations offer the artist? For Roland Barthes film affords a 'third meaning', beyond informational and symbolic meanings.[4] This meaning is beyond language, starting at the limits of that which can be enunciated. Most evident in film stills, though dependent upon film's diegetic framework, he celebrates its 'evident, erratic, obstinate' nature. Given its interstitial awkwardness and subjective reception it can scarcely be consciously applied, but its potential is considerable. Deleuze's and Guattari's concept of a 'minor literature' (the use of a major language from a position of marginality as an act of resistance, to destabilise the major literature) is another form of creative abrasion, albeit one that is created deliberately.[5] Simon O'Sullivan identifies this as a tool relevant to contemporary art, a field that where other languages can be borrowed at will, and which rewards, even demands, stamina on the part of the viewer.[6] It is often at the point of discomfort that something emerges, something, like Barthes' third meaning, which cannot be named because it is not like anything else. 'Stuttering and stammering' a major language, as O'Sullivan puts it, to create a minor literature is a productive exercise, albeit one without a failsafe method. The elevator narrative that does not progress but that returns and repeats thus destabilises in order to open up possibilities of interpretation, in the opposite fashion to television as broadcast, a *fait accompli* designed to brook no criticism.[7]

The combination of elements in *Elevador* is not just a collage of disparate things plucked from the author's unconscious for a surrealist theatre of the absurd, nor is it only a scatter-gun attempt to generate a third meaning (the unconscious of the camera). On the other hand the drama cannot be fully deciphered. The large rock that sits in front of the lift door, then is shifted by actors, later pins a man unaccountably to the floor and finally is seen in the midst of the crowd of people who have swooned or fallen asleep around it is illustrative of Smith's interest in objects that have what she calls an 'unverifiable aspect of agency'.[8] Like the package that journeys around Peru in Bulto (2011), it acts as a mute lodestone holding sway over characters. Enough mystery is present to disrupt the possibility of a progressive narrative, from an immediate level between the actors, to the urban, or one order of scale further to destabilise national fables.

Considering the work of art in the age of mechanical reproduction, Walter Benjamin describes the camera operator as a surgeon who can penetrate into reality to record it.[9] Compared to this surgeon the painter is a magician, whose hands remain on the surface. For Benjamin mechanical reproduction sounded the death knell of painting: 'for contemporary man the representation of reality by the film is incomparably more significant than that of the painter, since it offers, precisely because of the thoroughgoing permeation of reality with mechanical equipment, an aspect of reality which is free of all equipment'. By now we know not only how myopic the single perspective of the camera can be but also how occluded its image has become, particularly thanks to television. Smith, however, draws out of this body when filming, revealing the machine itself and in so doing undermining the certainties of the camera that claims to communicate reality directly. (In a complementary process her painting, far from hovering above, penetrates into the surface of her subjects thanks to the application and removal of layers of pigment.) *Elevador* operates in a major language but dismantles itself, short-circuiting its vocabulary to orient itself not within the familiar but towards the unknown and as yet indecipherable.

4 Roland Barthes, *The Third Meaning: Research Notes on Several Eisenstein Stills,* in The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art, and Representation, transl. Richard Howard, Berkeley, 1985.
5 Gilles Deleuze and Félix Guattari, Kafka: Towards a Minor Literature, transl. Dana Polan, Minneapolis, 1986.
6 Simon O'Sullivan, *From Stuttering and Stammering to the Diagram: Deleuze, Bacon and Contemporary Art Practice,* in Deleuze Studies, vol. 3, no. 2, December 2009, pp. 247–5.
7 If Barthes restricted the third meaning to the filmic, he presumably believed television incapable of allowing space to generate a third meaning; he would probably also admit that much film exists today that is equally immune to ambiguity.
8 In conversation with the author, 24 July 2012.
9 Walter Benjamin, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction,* in Illuminations: Essays and Reflections, ed. Hannah Arendt, transl. Harry Zohn, New York, 1968.

Elevador, 2012, Videostill

Andreas Baur

Das Prinzip »guter Nachbarschaft« – ein transkultureller Bilderbogen

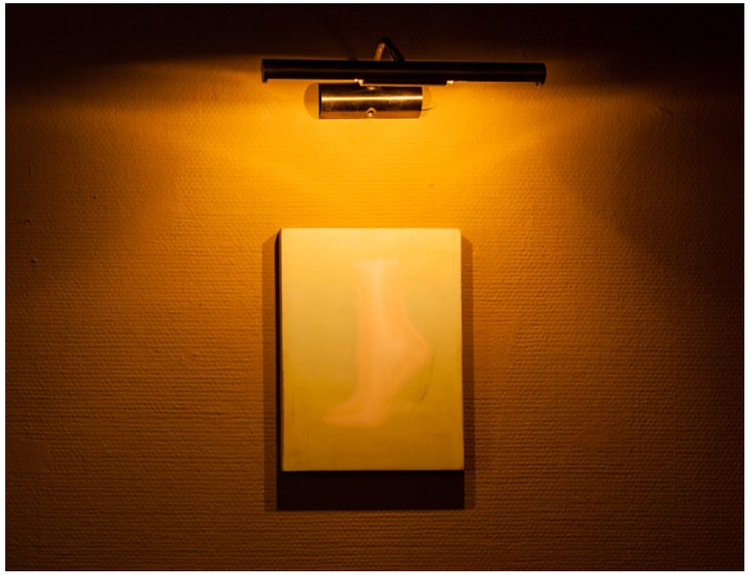
Zum Auftakt eine Kunst- und Wunderkammer: Das Atrium der Villa Merkel steht voller Vitrinenschränke. Darin finden sich Objekte, Bilder, Fotografien oder auch Modelle, die im Sinne ikonologischer Brückenschläge zu einem komplexen Bilderbogen verschmelzen. Inszeniert sind Innensichten, Blicke in ein riesiges Gefäß, das Gedanken fasst. Wir kommen später darauf zurück.

Die Ausstellung *Melanie Smith – Short Circuit* ist geprägt durch hoch emotionale Stimmungen und durch Aspekte physischer Erfahrungen sowie der Repräsentationen des Körperlichen im Bild. Dafür stehen etwa das kleinformatige Gemälde eines freigestellten Fußes eines Mannequins, die Postkarte mit dem Torso einer antiken Göttin in einer der Vitrinen oder die Kleinplastik eines Fingers. Überhaupt: sehr sinnlich geht's zur Sache.

Farbgetränkte Korridore oder Raumführungen geben der Ausstellung faktisch physische Erlebnisdimensionen – als trete man in Nebelschwaden, die rosafarben glimmen. Einmal gibt ein schmaler Flur die Richtung vor. Eng führt er vorbei an einem Video, so, dass Übersicht nicht gegeben ist. Zusammen mit seiner Rückseite entwirft der Flur ein Spiel zwischen leerem Raum und Kompression, zwischen Möglichkeit und Bedingtheit. Einmal leitet ein pinkfarbener und pink beleuchteter Raum, dessen Farbe einen packt, ja Taumel evoziert, zu zwei Videoprojektionen. Unterschiedlich thematisieren auch sie Körperliches. Manche Szenen von Elevator attackieren in Bild und Ton geradezu, ohne dass sich die Spannungsbögen wirklich auflösten. Eine enge Aufzugskabine ist ins Bild gesetzt. Auch der Vorraum im Treppenhaus. Oft geht es zu, als würde das Absurde im Alltagsweltlichen verhaken. Klack! Das Sicherheitsschloss rastet hörbar ein. Rrrm! Die Außentüre schließt. Schnitt; hin zu Umlenkrollen, Kabeln, Relais. Fast ist es, als stecke man selbst inmitten in der Maschinerie.

Zurück durch die pinkfarbene Schleuse, nach der anderen Seite hin, eine Szene aus *Bulto.* Befremdlich die Handlungen. Was steckt in dem roten, gut verschnürten Paket, das mal da-, mal dorthin transportiert, hier in die Schalterhalle einer Bank geschleppt wird? Der Form nach ähnelt es einem übergroßen Schinken. Verbirgt sich eine Skulptur darin? Man könnte das vermuten, wenn das Bündel eine Zeit lang im Museum steht. Aber was hätte es dann in einer Videothek, in der Bank zu suchen? Wer schleppt was herum? Was geschieht womit? Wie reagieren Umstehende darauf? Alle Handlungen kreisen um eine Leerstelle, etablieren Präsenz durch Abwesenheit, sind Störung, greifen in geordnete Systeme ein oder besetzen fremde Terrains, was auch als Kritik postkolonialer Verhältnisse gelesen werden kann.

Xilitla: die Videoinstallation schaltet zwischen Dokumentation und traumgleichen Stimmungen. Der exzentrische Schotte Edward James[1] hinterließ im mexikanischen Regenwald einen *Las Pozas* benannten Skulpturengarten aus floralen Betonstrukturen, die zu einer Urwaldstadt verwachsen mit unvollendeten Palästen neben Tempeln mit ins Nichts leitenden Treppen und Wegen, die zu Gebäuden ohne Decken führen.[2] Mittlerweile ist diese Parkinszenierung von tropischer Vegetation überwuchert und zu einem kaum durchdringbaren Hybrid aus Artefakten und Natur mutiert. Im Video werden durch diese Szenerie großformatige Spiegel getragen. Dabei verschränken sich im Spiegelbild gegenläufige Bewegungsmomente. Oder das Blau des Himmels schneidet als surreale Zuspitzung ins Grün der Vegetation. Inhaltlich ist die Brücke geschlagen zu den Spiegelsetzungen im Freien des amerikanischen Landart-Künstlers Robert Smithson. Dazu der aggressive Sound. Laut, umlaufend im Raum. Ein Knistern. Die



Explosion einer Feuerwerksrakete. Zischen. Das Licht im Bild[3], wie bei einem Stromschlag. Dann der Kurzschluss? In der Ausstellung wird *Xilitla* flankiert von präzise ins Licht gesetzten Gemälden mit exotischen Sujets, vegetative Formen, oder Tier- und Affendarstellungen. Sie sind hervorzuheben, da diese zur Nachahmung fähigen Tiere in der Kunstgeschichte doch als Synonym für den Maler/die Malerin stehen.

Die Ausstellung schließt mit einer Szene aus *Parres,* einer Videoprojektion, deren Protagonist auch einen Hinweis auf die Malerei der Künstlerin bietet. Er besprüht eine transparente Fläche mit Farbe, radiert sich damit förmlich aus dem Bild und lädt den Schattenschlag dazu ein, im trüben Medium emblematisch aufzuscheinen.[4]

Die eingangs erwähnte Wunderkammer zeigt als geordnetes Archiv Artefakte, Fund- und Beutestücke und mit diesen auch die kulturhistorischen Kontexte Europas und Lateinamerikas, an denen Melanie Smith ihre künstlerische Haltung schärft. Dieser dreidimensionale, in Vitrinen gefasste Bilderatlas thematisiert Wahrnehmung.[5] Er macht das Denken der Künstlerin visuell nachvollziehbar. Melanie Smith bietet – auch dank ihrer Biografie – ein Beispiel für eine multivalente Künstlerpersönlichkeit heutiger Prägung, die sich prägnant Fragen interkultureller Transfers gleichermaßen widmet wie Fragen der kulturellen Identität.

1 Edward James (1907, Greywalls – 1984, Sanremo), ein Multimillionär, Künstler, Kunstsammler und Mäzen, war Anhänger und früher Förderer der surrealistischen Bewegung. Der Skulpturengarten entstand zwischen 1964 und 1984 in der Nähe der Stadt Xilitla. Tatjana Cuevas geht ausführlich ein auf das Video Xilitla in der Publikation Melanie Smith: Red Square, Impossible Pink, erschienen als Katalog zum Beitrag der Künstlerin zur 54. Biennale von Venedig im Jahr 2011.

2 Die ins Bild gesetzten architektonischen Durchbrüche reflektieren jene Schnitte, die Gordon Matta-Clark in Häusern ausgeführt hatte, um diese in aufgebrochen skulpturale Gebilde zu verwandeln.

3 Im Video ist als Referenz zu Dan Flavins Lichtinstallationen eine Leuchtstoffröhre inszeniert.

4 Melanie Smiths Gemälde sind als Airbrush-Malerei angelegt.
Auch Parres thematisiert die Dichotomie von Sein und Nichtsein, von Faktizität und Bild – man fühlt sich an die Schattenbilder in Platons Höhlengleichnis erinnert. Der schlierig horizontale Farbauftrag assoziiert Landschaft.

5 Aby Warburgs *Mnemosyne-Atlas* ist für die Anlage der Objekte in den Vitrinen nach dem Prinzip »guter Nachbarschaft« vorbildhaft. Wahrnehmung wird Thema nicht nur über die augenscheinlich offen liegenden bildhaften Verknüpfungen zwischen den einzelnen Objekten, auch Augenpaare geben auf sie Hinweis und die skurril poppigen, teils cool abgefahrenen Brillen.

Illustration Title, Datum

The principle of "good neighbourly relations" – a transcultural picture series

The first thing we encounter is a wunderkammer replete with art objects and curiosities: the atrium of the Villa Merkel is full of display cases containing objects, pictures, photographs or models that merge, in the sense of iconological bridge-building, into a complex picture series. Staged interior views – views into a gigantic vessel containing thoughts. We shall return to this later.

The exhibition *Melanie Smith – Short Circuit* is characterised by highly emotional moods, as well as aspects of physical experience and the visual representation of the physical; for example, the small-format painting of the uncovered leg of a mannequin, the postcard bearing the torso of an ancient goddess in one of the display cases or the small sculpture of a finger. All in all, it's a very sensual affair.

Corridors saturated with colour or routes through the space itself lend the exhibition real physical dimensions of experience – as if stepping into billows of mist aglow with pink. At one point, a narrow hallway determines the direction. It passes close by a video, but in such a way that a clear view is denied. The hallway, together with its reverse side, initiates an interplay between empty space and compression, between possibility and contingency. Elsewhere, a pink room illuminated with pink-coloured light – its very tone grabs you, even evoking giddiness – leads to two video projections, both of which also deal with the physical, yet in different ways. Some scenes from Elevator veritably accost the viewer in picture and sound, without actually ever disrupting the dynamic tension. A narrow lift car is staged. The vestibule in the stairwell, too. It is almost as if the absurd has become entangled in the quotidian. Clack! The security lock clicks into place. Rrrm! The outer door closes. Cut. Towards pulleys, cables, relays. It is almost as if one is actually inside the machinery.

Back through the pink sluice gate, towards the other side, a scene from *Bulto.* The action is disconcerting. What is in the red, well-bound package being transported hither and thither – in this instance it is being dragged into the main hall of a bank? It could be an oversized ham judging by its shape. Does it conceal a sculpture? One might assume as much if the bundle were to be in the museum for a while. But what is it doing in a video store, or in a bank? Who is carrying what around? What is happening to what? How do the bystanders react? All the activities revolve around an empty space, establish presence through absence, they constitute disorder, engage in higher-level systems or occupy foreign terrain, which can be read as a critique of post-colonial relations.

Xilitla: the video installation switches to and fro between documentary and a dream-like atmosphere. The eccentric Scot, Edward James[1] left behind a sculpture park in the Mexican rainforest; it is called *Las Pozas* and comprises floral, concrete structures that have fused into a jungle city with unfinished palaces alongside temples with stairs and roads leading either to nowhere or to buildings bereft of ceilings.[2] Meanwhile, this park staging is overgrown with tropical vegetation and has mutated into a barely penetrable hybrid of artifacts and nature. In the video, we see men carrying large mirrors through this scenery. In so doing, reversed movements are interwoven into the reflected image. Or, as a kind of surreal escalation, the blue of the sky cuts into the green of vegetation. There is a thematic and contextual link here to the outdoor mirror placements by the American land art pioneer, Robert Smithson; all of which is accompanied by the aggressive sound. Loud, enveloping the whole room. A crackling.

A firework rocket explodes. Hiss. Light in the image[3], like an electric shock. Then the short circuit? In the exhibition, *Xilitla* is accompanied by meticulously lit paintings with exotic subject matter – vegetative forms or representations of animals and monkeys. The latter are worth mentioning here – after all, these animals, endowed with the powers of mimicry, are an art-historical cipher for the artist/painter.

The exhibition closes with a scene from *Parres,* a video projection, in which the protagonist references the artist's painting: he is spraying paint onto a transparent surface situated in front of the camera, effectively erasing himself from the image, ultimately inviting his shadow to shine through this opaque medium.[4]

As an ordered archive, the wunderkammer mentioned at the outset presents an array of artifacts, treasures and booty, and thus the cultural and historical contexts of Europe and Latin America, which Melanie Smith for her part has used to hone her artistic approach. This three-dimensional visual atlas enclosed in display cases focuses upon perception.[5] It renders Smith's thinking comprehensible in a visual sense. Melanie Smith presents us with an example of a thoroughly modern, multivalent artistic personality – thanks in part to the details of her own biography – dedicated to, in an equally incisive manner, the issues of intercultural transfer and the questions of cultural identity.

1 Edward James (1907, Greywalls – 1984, Sanremo), a multimillionaire, artist, art collector and patron, was a devotee and early sponsor of the surrealist movement. The sculpture park was erected near the city of Xilitla between 1964 and 1984. Tatjana Cuevas provides detailed analysis of the video Xilitla in the catalogue Melanie Smith: Red Square, Impossible Pink on the artist's contribution to the 54th Venice Biennial in 2011.

2 The staged architectural incursions reflect Gordon Matta-Clark's drastic »building cuts« in order to transform them into broken sculptural formations.

3 A fluorescent tube presented in the video is a reference to Dan Flavin's light installations.

4 Melanie Smith's paintings are devised as airbrush paintings. Parres also addresses the dichotomy between being and non-being, between facticity and image – one is reminded of the shadows in Plato's cave allegory. The horizontal streaks of paint evoke associations of landscape.

5 Aby Warburg's *Mnemosyne Atlas* is exemplary with regard to the arrangement of the objects in the display cases according to the principle of »good neighbourly relations«. Perception forms the thematic focus not only via the visual connections between the individual objects, but also the pairs of eyes and the quirkily colourful, partly cool, funky spectacles which provide a reference.

379 thoughts on insubstantial subjects and matter, 2012 (?), Detail

VIDEOS

Parres I, 2004
Melanie Smith/Rafael Ortega
Video transferiert von 35mm Film
Video transferred from 35mm
4 min 20 sec
Courtesy of the artist and Galerie Peter Kilchmann, Zurich

Xilitla Dismantled, 2011
Melanie Smith/Rafael Ortega
Video transferiert von 35mm Film
Video transferred from 35mm
12 min
Courtesy of the artists, Galerie Peter Kilchmann, Zurich, and Galeria Nara Roesler, Sao Paulo

Bulto, 2011
Melanie Smith/Rafael Ortega
Video transferiert von 35mm Film
Video transferred from 35mm
36 min 46 sec
Courtesy of the artist and Galerie Peter Kilchmann, Zurich

Elevador, 2012
Melanie Smith
Einkanal-Video, Farbe, Ton
Single channel video, color, sound
7min 49 sec
Courtesy of the artist and Galerie Peter Kilchmann, Zurich

VITRINES/VITRINEN

379 thoughts on insubstantial subjects and matter, 2012
379 Objekte, Vitrinen
379 objects, vitrines
Courtesy of the artist and Galerie Peter Kilchmann, Zurich

DRUCKE/PRINTS

Flavin, 2010
Digitaldruck auf Baumwollpapier
Digital impression on cotton paper
110 x 80 cm
Courtesy of the artists, Galerie Peter Kilchmann, Zurich, and Galeria Nara Roesler, Sao Paulo

MALEREI/PAINTINGS

Anillo, 2010
Acryllack und Enkaustik auf MDF
Acrylic enamel and encaustic on MDF
70 x 55 cm
Courtesy of the artist and Galeria Nara Roesler, Sao Paulo

Bulto 6, 2010
Acryllack und Enkaustik auf MDF
Acrylic enamel and encaustic on MDF
70 x 55 cm
Courtesy of the artist and Galerie Peter Kilchmann, Zurich

Bulto 3, 2010
Öl auf Leinwand
Oil on Canvas
48 x 70 cm
Courtesy of the artist and Galerie Peter Kilchmann, Zurich

2 circles, 2011
Acryllack und Enkaustik auf MDF
Acrylic enamel and encaustic on MDF
60 x 80 cm
Courtesy of the artist and Galerie Peter Kilchmann, Zurich

Tower, 2010
Acryllack und Enkaustik auf MDF
Acrylic enamel and encaustic on MDF
20 x 15 cm
Courtesy of the artist and Galerie Peter Kilchmann, Zurich

Monkeys II, 2010
Öl auf Leinwand
Oil on canvas
83 x 112 cm
Courtesy of the artist and Galerie Peter Kilchmann, Zurich

Bulto 4, 2010
Acryllack und Enkaustik auf MDF
Acrylic enamel and encaustic on MDF
35 x 40 cm
Courtesy of the artist and Galerie Peter Kilchmann, Zurich

Gargoyle, 2010
Acryllack und Enkaustik auf MDF
Acrylic enamel and encaustic on MDF
45 x 55 cm
Courtesy of the artist and Galerie Peter Kilchmann, Zurich

Jungle II, 2010
Acryllack und Enkaustik auf MDF
Acrylic enamel and encaustic on MDF
55 x 70 cm
Courtesy of the artist and Galerie Peter Kilchmann, Zurich

Bulto 5, 2010
Acryllack und Enkaustik auf MDF
Acrylic enamel and encaustic on MDF
60 x 70 cm
Courtesy of the artist and Galerie Peter Kilchmann, Zurich

Bulto 2, 2010
Acryllack und Enkaustik auf MDF
Acrylic enamel and encaustic on MDF
35 x 40 cm
Courtesy of the artist and Galerie Peter Kilchmann, Zurich

Geboren / *Born* 1965 in Poole, England; lebt in Mexiko-Stadt / *lives in Mexico City*

Weitere Angaben unter / *Further information at:*
www.peterkilchmann.com
www.melaniesmith.net

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung **Melanie Smith – Short Circuit** in der Villa Merkel, Galerien der Stadt Esslingen am Neckar, 22. April – 24. Juni 2012.
This catalogue is published on the occasion of the exhibition ***Melanie Smith – Short Circuit*** *at Villa Merkel, Galerien der Stadt Esslingen am Neckar, April 22 – June 24, 2012.*

Herausgeber / *Editor* Andreas Baur
Texte / *Texts* Andreas Baur, Johanne Sloan, Aoife Rosenmeyer
Übersetzung / T*ranslation* Nikolas Bertheau, Tim Connell
Gestaltung / *Design* Cora Steinbock
Fotografie / *Photography* die arge lola, Stuttgart; Daniela Wolf, Stuttgart; Thomas Strub, Zürich
Schriften / *Typefaces* Stempel Garamond, The Sans
Papier / *Paper*

© 2013 snoeck Verlag, Köln, Villa Merkel, Galerien der Stadt Esslingen am Neckar, die Künstler und die Autoren / *the artists and the authors*

ISBN 978-3-940953-xxxxxx

Villa Merkel, Galerien der Stadt Esslingen am Neckar
Leitung / *Director* Andreas Baur
Volontariat / *Trainee* Maria Wäsch
Projektassistenz / *Assistant* Anka Wenzel
Sekretariat / *Secretary* Marianne Jossifidou
Verwaltung / *Administration* Rebekka Frisch (ab Oktober 2012)
FSJ Kultur / *Intern* Nadine Schneider / Sarah Mack (ab September 2012)
Hausmeister / *Caretaker* Heinz Steimer
Aufbau / *Technical support* Max Bansemer, Tilman Brandmeier, Sven Glatzmaier, Stefan Jeske, Jang-Young Jung, Byung Chul Kim, Manuel Krummrain, Sascha Patzig, Anike Joyce Sadiq, Johannes Schießl, Sonja Wolber, Daniela Wolf

Snoeck Verlagsgesellschaft mbH
Werderstraße 25 // 50672 Köln
Tel. +49 / 221 / 5104386
mail@snoeck.de // www.snoeck.de

Villa Merkel, Galerien der Stadt Esslingen am Neckar // Pulverwiesen 25
73726 Esslingen am Neckar
Tel +49/711/3512 2640
www.villa-merkel.de

STADT ESSLINGEN AM NECKAR

Bulto, 2011 Video, Ausstellungsansicht / *Installation-View,* Villa Merkel

Bulto, 2011, Video, Ausstellungsansicht / *Installation-View,* Villa Merkel

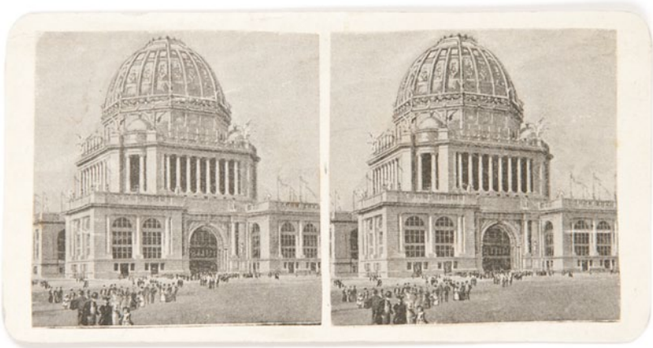
Bulto, 2011, Videostills

Parres I, 2004, Video, Ausstellungsansicht/*Installation-View*, Villa Merkel

Flavin, 2010

Xilitla Dismantled, 2011, Video, Ausstellungsansicht / *Installation-View,* Villa Merkel

S. 82–93 / *p. 82–93*
379 thoughts on insubstantial subjects and matter
379 Objekte, Vitrinen/*379 objects, vitrines*

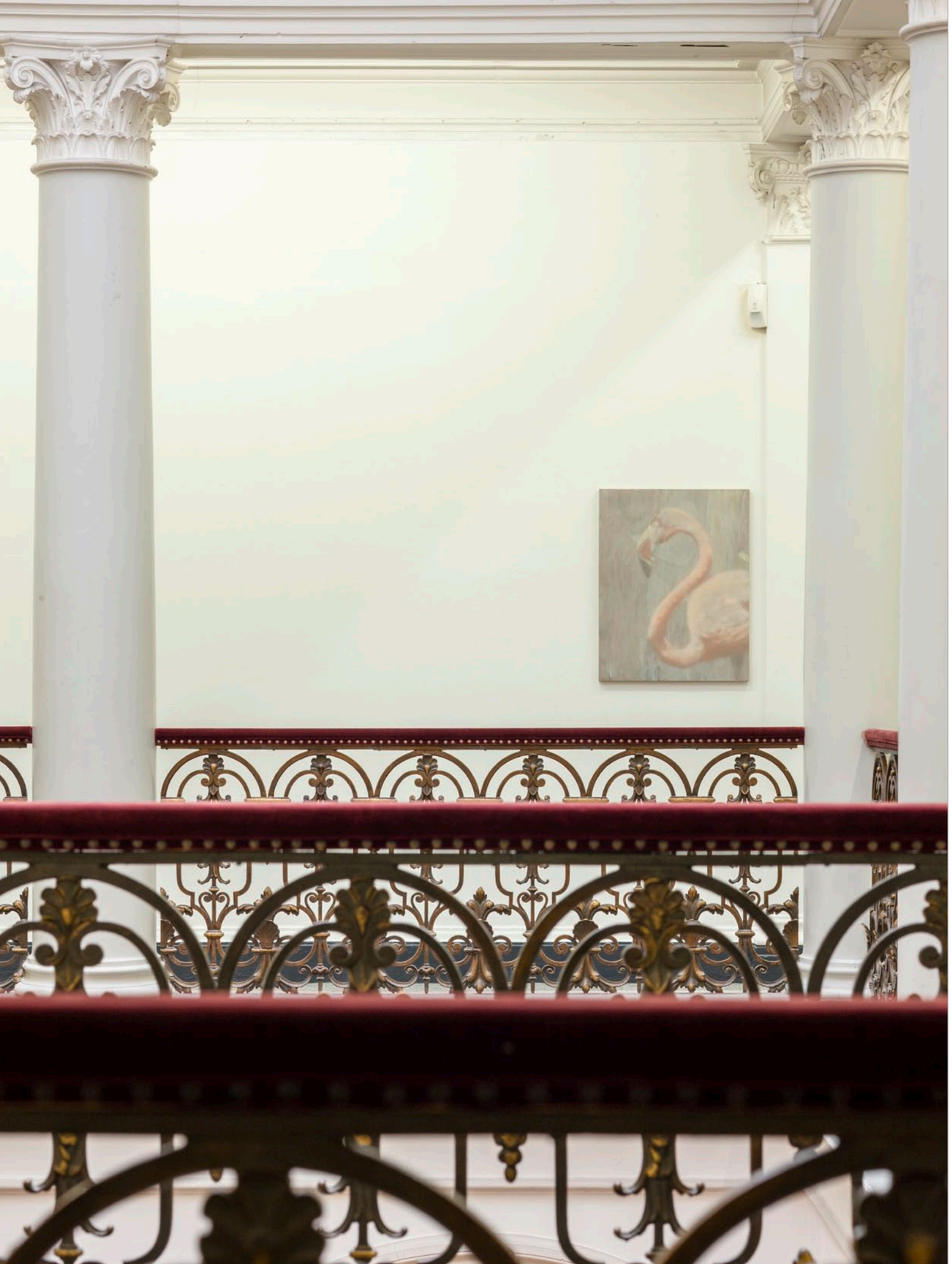


Postkarte/*Postcard* **Ohne Titel**/*Untitled*

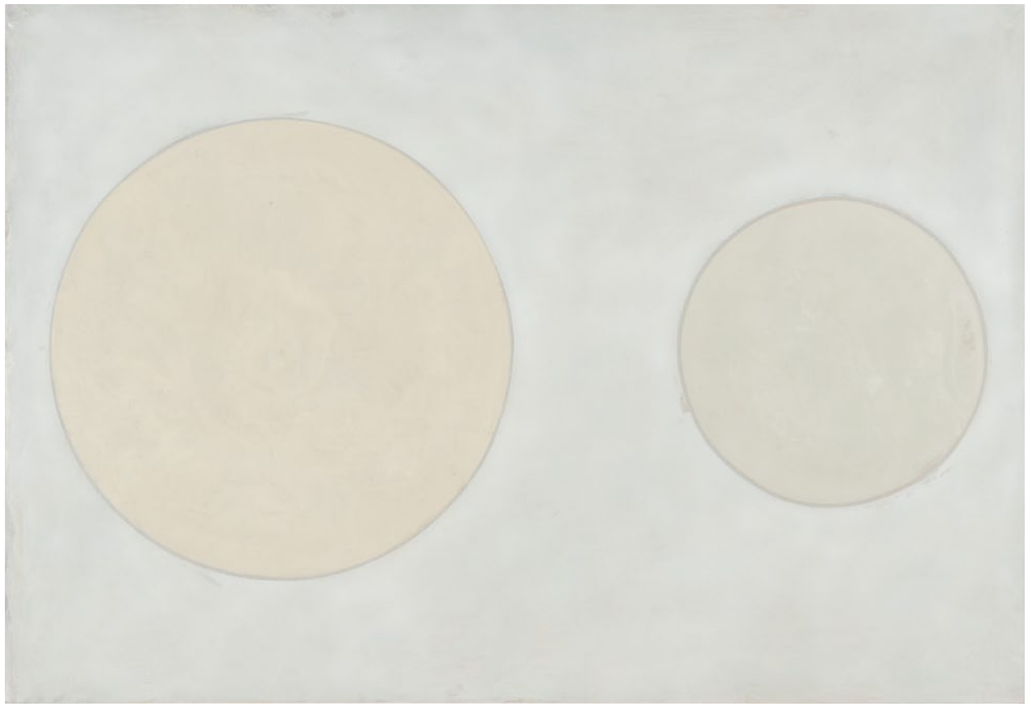
Postkarte/*Postcard* **Lo que el agua destruyó en S Tunel**

Postkarte/*Postcard* **Venere di Cirene**
S. 120/*p. 120* Postkarte/*Postcard* **Ohne Titel**/***Untitled***

Anillo, 2010

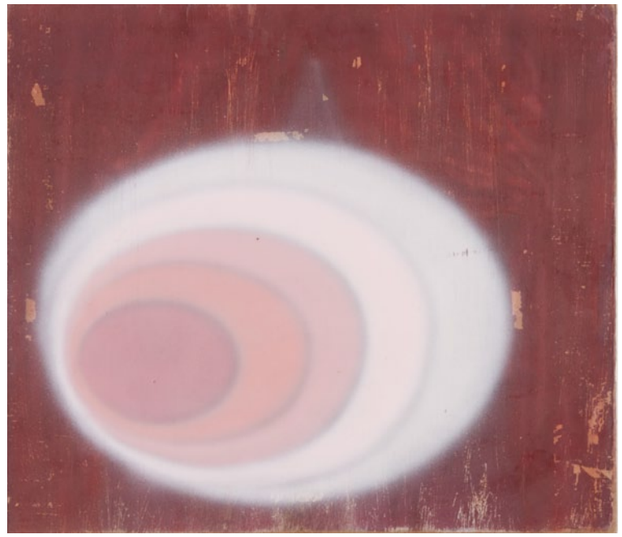


Bulto 6, 2010 // **Bulto3,** 2010



2 circles, 2011

Tower, 2010 // Monkeys II, 2010



Bulto 4, 2010 // Gargoyle, 2010

Jungle II, 2010

Bulto 5, 2010 // **Bulto 2,** 2010