Settings

Settings
Taft Green

Strassburgerstrasse 6-8 10405 Berlin Germany 2010

Text: Nils Plath, Berlin

Nils Plath

Finding the Center: On and About Space and Time in Taft Green's Berlin Works

1.

HAMM: Back to my place.
Is that my place?
CLOV: Yes, that's your place.
HAMM: Am I right in the center?
CLOV: I'll measure it.
HAMM: More or less! More or less!
CLOV: There.
HAMM: I'm more or less in the center?
CLOV: I'd say so.[1]

2.

Are works of art places that we can actually inhabit? Who can say? How is that determined, and according to whose standards? For how long? Who, where, gives the directions that help us position ourselves in relation to each other and the place we are? "My work," reasons Taft Green in a conversation in his studio, "deals with relationships regarding temporal scale; for example: projections into the future, as persistent or even momentary ideals, have differing motives and intentions within them. How these intentions contrast and are constructed out of memories, implies how much learning is taking place. Some of those memories are procedure or known codes—like moving through an airport—versus more idiosyncratic moments of the temporal, concerning personal details, insecurities, fears, predilections, etc. How these procedures coalesce with personal processes, or interpretations, is what interests me. Contrasting the visual field, or what Deleuze would call the plane of immanence,' to a more isolated sense of individual mental representation, one gets a sense of synching up with an outside or autonomously retracting from it." The place for these words was Los Angeles, the year, 2005, a day in August. Five summers later Green is gone from there for a while, removed from that region whose decentralization is considered its trademark, although its ostensible facelessness has evoked its own, very strongly visual traditions of memory work. Work on the dreams of yesterday and the ideas of tomorrow, out of which the present is constructed; from there, it is taken in serial, factory-produced form to the world market for manufactured entertainment products, and sent to every time zone in the world, where it affects foreign contexts in an unpredictable fashion. He finds himself relocated, for a while, to Berlin, where the notion of the center is viewed very differently than it is in Los Angeles—as an *idee fixe,* where the center has shifted so many times during the past

1 Samuel Beckett, *Endgame* [1958], in: *The Complete Dramatic Works,* London: Faber and Faber, 1986, pp. 104f.

century—and where, as can be seen by the works produced during several productive weeks spent here in 2010, Green's art visibly began to show reflections of how it grows out of location, right on site, here. For the first time, as he notably wants to add. Perhaps because he is there, in what was once East Berlin, it *must* begin to show this. For to be so suddenly inscribed, at someone's invitation, into another city, and hence, into another time zone, means that one has to react with one's own signature to a situation involving permanent construction sites and the images of it that have been distributed. Requested to behave and to assert oneself amid the visible and invisible gaps, which are the constantly shifting viewpoints of asynchronous timelines, shaped like buildings, empty lots, streets, and local transport connections. Staying in this town, with its many laminated layers, seeing how it was and is evoked by continuous redefinition, transformation, reconstruction, obliteration, demolition, ruination, replacement, new construction, and adjustments—while all of it is part of a process of exchange that cannot be overlooked at any point and cannot be centrally controlled, and whose internal relationships and constantly changing proportions can never allow it to be reproduced as a totality—leaves the artist as an observer, coping with his own experience of displacement. And so he made a plan for himself there. Whereby Green, once again, as he did before, made use of the idea of mapping, and found a productive way to connect what was, in the other town, already definitely his own perspective: "I am interested in exchange. What does it means to think through movement and transaction? The divisions between different kinds of spaces or intervals allow for different kinds of association—an example being a sculpture I made of a checkout counter. By repeating the volume of a checkout counter through different ratios and scales, different affects are produced 'spatially,' on the body, as well as conceptually. Value as an abstract unit, or monetary worth, frames the perceptual exchange of values . . . whether it's color, volume, thickness, etc. The idea of the transaction is repeated, but the percepts and associations change. Over time one stabilizes the concept of abstract value or worth through the repetition of contractual agreement . . . and then there is the possibility of constructing, through interval (the gaps between these abstractions), one's own value structure. One can map one's own structure and orient oneself accordingly."

3.

Agreed, things change. In the long run, perspective can only be gained via paradoxes that no one can avoid. Thus, if we are searching for views of Los Angeles, we immediately look toward Berlin—at least, if we follow Laurence Rickels, the literary theorist and teacher who lives part of the year in Los Angeles and the other part in Berlin's Hansaviertel, that aging modernist model of urbanity near the Akademie der Künste, where Samuel Beckett was once a frequent guest. On the other side is the Regierungsviertel, where the face of the German government—the phantasmagoria of concrete and glass architecture that eventually comes to seem overbearing—dominates the artificial Neue Mitte, or new city center. In his book, *The Case of California,* Rickels, equipped with an eye for contemporary West Coast art, and a special sense of how to deal with on the subject of mourning in German literary texts, asserts that California and Germany are "the divided or bicoastal states of emergency and disaster." Before embarking on a detour—on which we would have to examine the words of Friedrich Hölderlin, Rainer Maria Rilke, Martin Heidegger,

Anton Wagner, Reyner Banham, Mike Davis, Dean MacCannell, Norman Klein and others, while talking about American houses, the landscape of Southern California culture, tourism, disasters, and things German—a remarkable, rarely cited statement ought to be introduced. It belongs in the same context, but will take us further. It is a reflection that also begins in California and thinks back toward Germany, telling us something about the views of an author, which are always applied (and not just in the art discourse) in order to prove the superiority of one's own viewpoints when it comes to observing others' observations of stereotypes. For this purpose, the same recycled quotations always allow him to appear in the guise of a cultural pessimist and artistic aristocrat, something he seemed to personify in public opinion during his exile in California, before he returned to the ruins of post-war Germany. Ever since, he has been fated to be characterized in the same way. As can be read in "Scientific Experiences of a European Scholar in America," this Theodor W. Adorno wrote, "With respect to quantitative thinking in America, with all of its dangers of lack of discrimination and apotheosis of the average, Europeans must raise the deeply disturbing question of how far qualitative differences matter in the present social world. Already the airports are interchangeably alike in all parts of Europe, America, and the countries of the Third World; already it is hardly a matter of days, but of hours, to travel from one country to the remotest reaches of the world."[2]

Here, it is obvious that Adorno misunderstands the ways that media intercede in the appropriation of the supposedly factual (which provides structure through interpretation). He overlooks what happens when one is unable to perceive the relationship between media and the airport architecture on one hand, and to reflect, on the other, upon one's own role as observer, which is determined by historical distance. Despite this misunderstanding, or perhaps because of it, Adorno's approach seems able to provide a revealing connection when one is examining the works by Taft Green. And it manages to do so, despite the amount of time that has passed between the publication year, 1968, and the present day. After all, what is illustrated here is a viewpoint that was, at the time, interpreted as a prognosis resulting in anxiety, and stemming from the European intellectual point of view, as embodied by Adorno(or, more precisely, from the intellectual driven from the ruins of German culture to spend his days in America—or, more precisely, in Kafka's New York, or the Santa Monica of Thomas Mann and Bertolt Brecht)This viewpoint is a limited, yet meaningful reflection on the conditions necessary for sight. Whenever they deplore uniformity everywhere, as they do here, these conditions remain blind to one's own condition. And these conditions for sight must, of force, always also be regarded as conditions for transportation and transfer, which are subject to time and whose conditionality is depicted in media that send images and views from place to place, and from one time period to another. Together, hese multifaceted transfers within the temporal processes of perception of space form a highly significant dynamic in what only appears to be the solidity of architecture. This precise aspect, overlooked by Adorno, can be seen in Green's works on time and space, in the shape of still-life-like sculptures, which could be viewed as three-dimensional reproductions of organizational systems. They are the results of a bricolage-type practice of cartography, which fill the space and dissolve the solid object, combined with an architectural model that leans toward the abstract.

2 Theodor W. Adorno, "Scientific Experiences of a European Scholar in America," in: *Perspectives in American History,* vol. II, 1968, pp. 338-3770, here: p. 369, from the German by Donald Fleming.

4.

“Things have changed quite a bit since his *Bronx Floors: Wall Hole* removal piece,” writes Green, referring to a work by Gordon Matta-Clark from 1972 (the year Green was born), which has influenced his sculptural, interventionist works. This alludes to the ways that

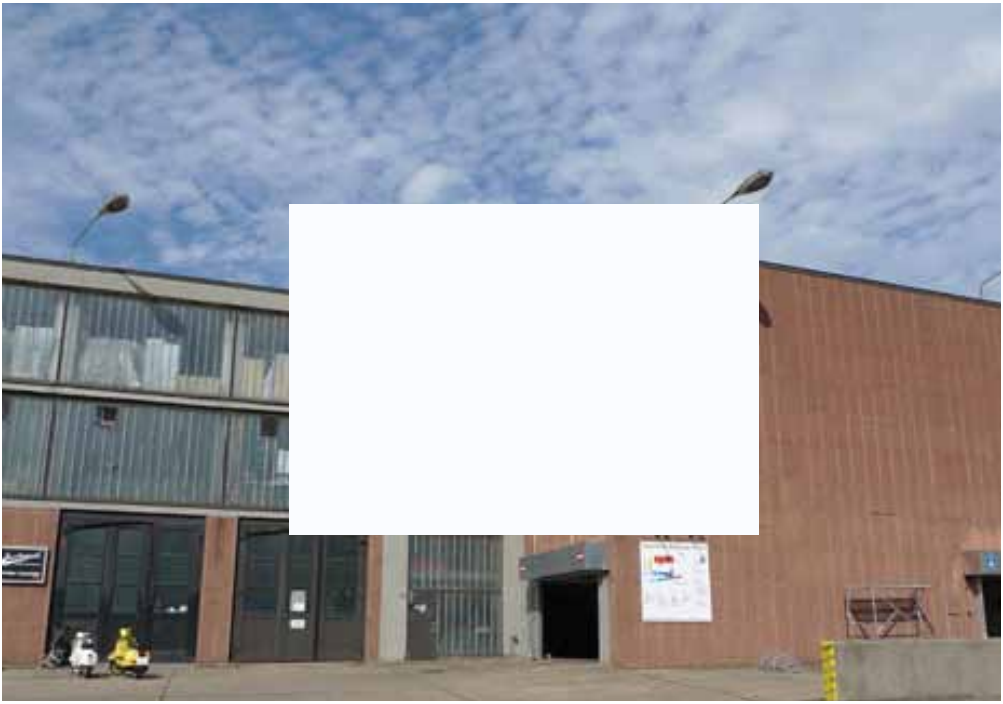
conditions for producing art have changed over the decades since then, and to the discursive confrontation with the intervention. This is turned into a specific image, and yet it remains a model-like, abstract intervention in spatial order, which—as an otherwise overlooked testimony to functional interests and perceptual conditions—surrounds the observer with a second kind of nature: “We are now inundated with the prospects of the virtual and what is not present physically” (from the project sketches for *Settings,* 2010). This reads like a truism, which leads one to wonder if it would be possible to think about the constant sense of physical absence, which leaves its mark on the consciousness of the present and presence, in a way that differs from the concepts of a bipolar or dialectic understanding of presence and absence? A repeated, and thus newly shifted, understanding, which does not so much emphasize the given or not-given, but rather, is concerned with the stability or instability of orders of perception that are based on the availability (or unavailability) of various points in time? If the works and their position within the context of his exhibition revolve around what Green calls “the pervasive presence of the symbolic displacement in digital culture,” then one can agree with that, and yet still point out something else: the imaginary relationship between presence and the past has to be the result of temporalization, caused by acceleration, and historization arising from asynchronic perceptions of time. The works themselves make the idea of a given present—a entral notion upon which architecture depends—seem problematic. The “sculptural centerpieces” of the exhibition become a meditation movement, in the form of three-dimensional still lifes: the wooden, truncated, transformed entertainment systems or TV racks (once an apparatus used for receiving and playing, generally positioned in the middle of a living room, through which mass media and the so-called culture industry transmit their products) have been re-shaped into three-dimensional floor plans, and set next to dystopian dream machines. In the installation, one discovers references to the place they were made: a former parking garage turned into artists’ studios and warehouse spaces in what used to be East Berlin, when the city was divided, but nowadays is close to—and yet removed from—the Neue Mitte, the new center of the city. The work also contains descriptive elements from the general layout of the public transportation network. Different times and usages of materials come into play: by juxtaposing the blueprints of an architecture that has withstood history—unlike so many other demolished or renovated buildings—with a mapping of that organizational system, which penetrates every neighborhood in the city and turns it into a network, just as every map transforms three-dimensional, spatial formations into two-dimensional, user-friendly abstractions.

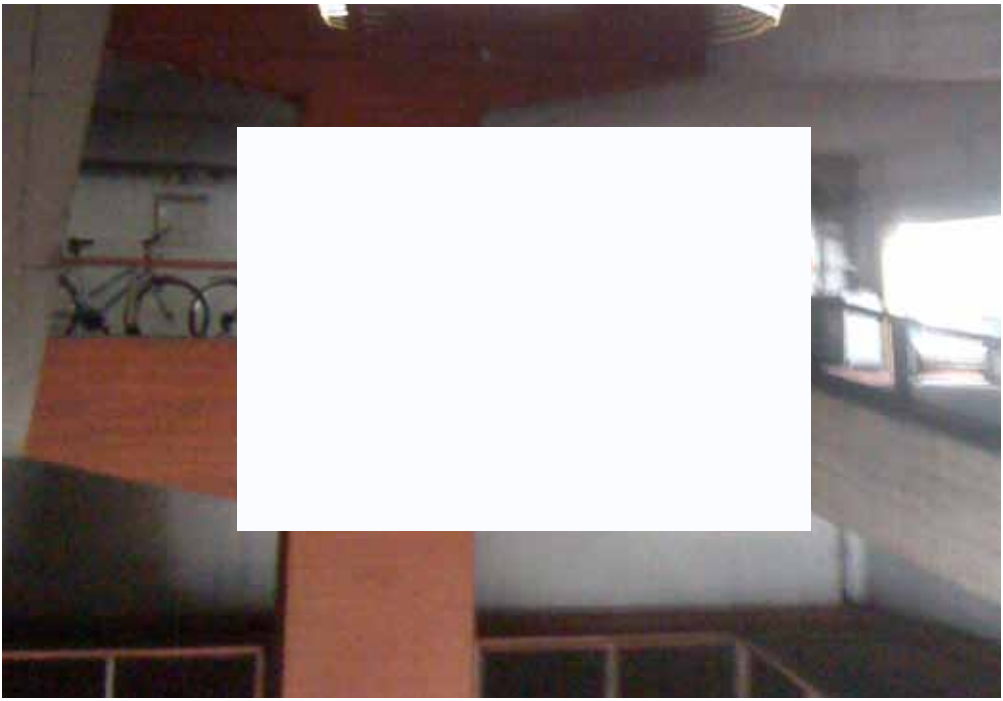
Having become autonomous works of art, and thus transferred into a different kind of observational field, the works, made of inexpensive, found materials, refer back to a wish that can no longer be fulfilled: to be set up in a world not determined by asymmetries, which is not a totality for anyone, but does nevertheless span the globe. Since they are models of a world perceived in fragments, there is something melancholy about them.

5.

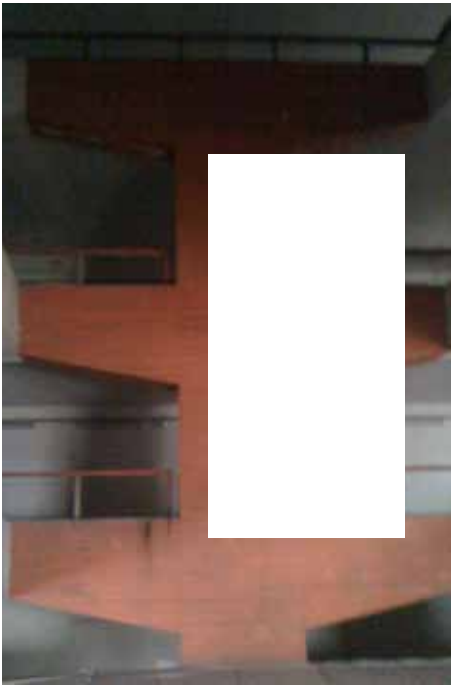
From out of Adorno's architectural critique, quoted above, speaks a yearning, melancholy desire to maintain a substantial difference, and thus to rediscover that inimitable distinction which provides identity; to hold onto time, in the face of the uniform transformation of places and things, to restore unified views. It is telling that, in order to illustrate his theory of decay, Adorno did not turn his attention to the train station, that piece of urban architecture traditionally found at the center of European cities, whose splendid buildings continue to display unmistakable regionalisms, yet are accessible to all. Instead, he focused on the airport, a type of contemporary architecture which is, as a rule, generally located on the periphery of densely populated areas. Since it is used as a point of connection to other time zones, it is therefore a kind of architecture that represents, par excellence, the transitory state far removed from the center. Green, too, has given the airport some attention in his work [see *Reaction Facets: International Airport*, 2004]. However, in his eyes, seeing uniformity on the facade of things also means discerning structural similarities in a highly complex spatial system founded upon polycentric viewpoints, and which is, therefore, never determined by a single dimensional or vista point in space. Green no longer wants to simplify the of the way we comprehend the ordered rejection of a kind of functionalism that establishes totality (which is true of Adorno's critique), and whose criticism idealizes the (vanished) unity. Rather—starting with the moment in which distinctions are first drawn, right there, at the first observation, the moment in which a shape is found—he wants to make it possible to recognize the temporality of his own productive interventions in the construct. Green's models project different, asynchronous layers of time, which refer to various functions of what is apparently one and the same construct, while their materiality (wood, cardboard, metal, paper) projects a kind of temporality that is marked by discontinuities, breaks, and irreconcilability, and yet allows for linear orientation. This explains Green's interest—entirely the opposite of Adorno's—in observing traffic routes as communications routes and interim spaces, with a view to depicting them as environments inscribed in constantly changing economies, including economies of attentiveness. For, generally speaking, most environments as such are overlooked. Green works against this—temporarily—when he takes the concrete and the abstract from parking garage architecture and railway maps, relates them to each other, and puts them into three-dimensional form. And he does this in a particular place, which is, at the same time, somewhat removed from the center of Berlin and its architectural representations of power and money, which try everything to sublate their own temporality. This place is close to one other invisible center of Berlin, the formerly Jewish Scheunenviertel (now a tourist hotspot), and within view of a center of historical allusions, the Berlin from Alfred Döblin's novel, *Berlin-Alexanderplatz,* quoted in Rainer Werner Fassbinder's film version, and the Berlin of the Karl Marx Allee, formerly the Stalinallee. Berlin is a foreign territory to the artist, a historical terrain with a history that seems far away from him, whose current, constantly changing shape involves the displacement of vacant lots and the condensation of urban space, and ultimately leads to an indeterminate green at its frayed outer borders. Berlin can only become a new reference precisely because the work in a different place—the absent Los Angeles—is continued here, but with difference. One might say that the experience of Berlin will be trans-located into Green's own visual vocabulary, which tries to discern dislocations around the globe.

His is a vocabulary that naturally (and that means, always as the result of exchanges, and thus never "naturally") conceals and reveals the work in and on time. Hence, he does not seek a confrontation with the critical reconstruction of the urban architectural space, nor do Green's Berlin works undertake an archaeological project entailing the renegotiation of ruined or erased pasts. Although they neither give directions for use, nor wish to be seen as re-entry-ready works of contemporary art, Green's assembled installations make it possible to see standpoints that generate perspectives within a manifold, simultaneous, yet asynchronous relationship, upon which not one of the many unnamable can make a space of his own; these unnamable are *Transportwesen*—subjects made by transfers—and they continue to fleetingly populate the Here and the Gone, each on his own time.





text page 3



street Map

text page 10

U bahn Map

Nils Plath

Mitte finden. Von und zu Raum und Zeit in Taft Greens Arbeiten in Berlin

1.

HAMM: Back to my place.
Is that my place?
CLOV: Yes, that's your place.
HAMM: Am I right in the centre?
CLOV: I'll measure it.
HAMM: More or less! More or less!
CLOV: There.
HAMM: I'm more or less in the centre?
CLOV: I'd say so.[1]

2.

Sind Arbeiten der eigentliche Ort, an dem wir sind? Wer kann das sagen? Wie bestimmt, und nach wessen Maß? Für wie lange? Wer gibt wo die Anweisung, die uns einander positionieren hilft und uns einander ortsbezogen macht? – "My work", räsonnierte Taft Green in einem Ateliergespräch, "deals with relationships regarding temporal scale; for example projections into the future, as persistent, or even momentary, ideals, have differing motives and intentions within them. How these intentions contrast and are constructed out of memories, implies how much learning is taking place. Some of those memories are procedure or known codes – like moving through an airport – versus more idiosyncratic moments of the temporal, concerning personal details, insecurities, fears, predilections, etc.. How these procedures coalesce with personal processes, or interpretations, is what interests me. Contrasting the visual field, or what Deleuze would call 'the plane of immanence', to a more isolated sense of individual mental representation, one gets a sense of synching up with an outside or autonomously retracting from it." Der Ort der Worte war Los Angeles, das Jahr 2005, ein Tag im August. Fort von da ist Taft Green für eine Zeit, fünf Sommer später, versetzt aus jener Gegend, deren Zentrumslosigkeit als ihr *trademark* betrachtet wird, ihre vorgebliche Geschichtslosigkeit dabei doch eigene und ganz bildstarke Traditionen der Erinnerungsarbeit hervorgebracht hat. Eine Arbeit an Träumen von gestern und Vorstellungen für morgen, aus denen Gegenwart gemacht ist, die in Gestalt seriell und fabrikmäßig für den Weltmarkt hergestellter Unterhaltungsprodukte von dort in alle Zeitzonen transportiert in unvorhersehbar fremden Zusammenhängen ihre Wirkungen hat. Auf Zeit dorthin, nach Berlin, wo sich die Mitte so ganz anders als eine fixe Idee zeigt, wo die Mitte viele Male verschoben wurde im letzten Jahrhundert – und wo Greens künstlerische Arbeit (so zeigen

1 aus: Samuel Beckett: Endgame [1958], in: ders.., The Comple Dramatic Works, London 1986, S. 104f.; auf deutsch zitiert in: Theodor W. Adorno: „Versuch, das Endspiel zu verstehen" [1961], in: *Noten zur Literatur*, Theodor W. Adorno, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1997 (Gesammelte Schriften, Band 11), S. 281-321, zit. S. 317.

es die hier 2010 im Laufe einiger produktiver Wochen entstandenen Werke) die eigene Positioniertheit an Ort und Stelle in der Arbeit selbst sichtbar mitzureflektieren begann. Erstmalig, wie er angemerkt wissen will. Vielleicht gerade dort im ehemaligen Ostteil der Stadt auch das zu zeigen beginnen *musste*. Denn so auf Einladung plötzlich eingeschrieben zu sein in einen anderen Stadt- und das heißt Zeitraum, hieß mit eigener Handschrift auf eine Situation der permanenten Baustellen und ihrer vermittelten Abbilder zu reagieren. Forderte, sich zu verhalten und zu behaupten inmitten der sichtbaren und unsichtbaren Lücken als den ständig neu verschobenen Aussichtspunkten auf asynchrone Zeitleisten in Form von Gebäuden, Freiflächen, Straßenraum und Verbindungslinien des Nahverkehrs. Der Aufenthalt an diesem Ort mit seinen vielfachen, einander überlagernder Kaschierungen, wie sie durch fortgesetzte Umbenennung, Umwandlung, Umbauten, Auslöschung, Abriss, Ruinierungen, Ersetzung, Neubauten und Verstellungen hervorgerufen wurden und werden und allesamt beteiligt sind an einem von keinem Punkt aus zu übersehenden, nicht zentral steuerbaren und in seinen Binnenbeziehungen und sich ständig wandelnden Größenverhältnissen nie als Totalität abbildbaren Austauschprozess, ließ den Betrachter schaffend mit der eigenen Erfahrung einer Deplatzierung umgehen. So machte er sich vor Ort einen Plan. Womit Taft Green – indem er neuerlich sich auf ein Mapping besann – produktiven Anschluss fand an das, was an dem anderem Ort schon vorher ausgesprochen die eigene Perspektive benannte: “I am interested in exchange. What does it means to think through movement and transaction? The divisions between different kinds of spaces, or intervals, allow for different kinds of association – an example being a sculpture I made of a check-out counter. By repeating the volume of a checkout-counter through different ratios and scales, different affects are produced ‘spatially’, on the body, as well as conceptually. Value as an abstract unit, or monetary worth, frames the perceptual exchange of values… whether it’s color, volume, thickness, etc.. The idea of the transaction is repeated, but the percepts and associations change. Over time one stabilizes the concept of abstract value or worth through the repetition of contractual agreement….and then there is the possibility of constructing, through interval (the gaps between these abstractions), one’s own value structure. One can map one’s own structure and orient oneself accordingly.”

3.

Es bleibt dabei, die Dinge wandeln sich. Perspektiv gebend sind auf Dauer nur Paradoxien, denen niemand entkommt. So richtet sich der Blick, wenn man nach Ansichten von Los Angeles Ausschau hält, unausweichlich nach Berlin aus. Sofern man denn Laurence Rickels folgt, jenem in Los Angeles wohnhaften Literaturwissenschaftler und akademischen Lehrer mit Zweitwohnsitz im Hansaviertel, dieser modernistisch in die Jahre gekommenen Modellurbanität in der Nachbarschaft der Akademie der Künste – wo Samuel Beckett ein häufiger Gast des Hauses war – und des deutschen Regierungsviertels mit seinen anmaßend auf die Dauer der Pracht von Beton und Glas bauenden Herrschaftsphysiognomie inmitten der so künstlich markierten Neuen Mitte. In seinem Buch *The Case of California* illustriert Rickels, ausgestattet mit einem Blick für zeitgenössische Kunst und einem besonderen Sensorium im Umgang mit Schriften zur Trauerarbeit, Kalifornien und Deutschland seien “the divided or bicoastal states of emergency and disaster”. Bevor damit eine nicht zu

verfolgenden Spur nachzugehen wäre, nämlich Friedrich Hölderlin, Rainer Maria Rilke und Martin Heidegger, Anton Wagner, Reyner Banham, Mike Davis, Dean MacCannell, Norman Klein und einige andere zu Wort kommen müssten, um etwas über amerikanische Häuser und über die südkalifornische Kulturlandschaft, den Tourismus, das Desaster und deutsche Dinge zu erzählen, sei anstelle dessen eine bemerkenswert selten zitierte Bemerkung angeführt. Die in den gleichen Kontext gehört, doch hier weiterführen soll. Eine Reflexion, die ebenfalls von Kalifornien zurück nach Deutschland denkt und etwas von Sichtweisen mitteilt eines Autoren, der nicht nur im Kunstdiskurs immer dann seine programmierte Verwendung findet, wenn es darum geht, in der Beobachtung der Beobachtungen von Stereotypen die Superiorität der eigenen Ansichten zu beweisen. Zu diesem Zweck mit den immer gleichen Zitaten als kulturpessimistischer Kunstaristokraten seinen Auftritt zu bekommen, der er im kalifornischen Exil vor seiner Rückkehr ins zu Ruinen verarbeitete Nachkriegsdeutschland gewesen sei, scheint seine Funktion seit geraumer Zeit. Dieser Theodor W. Adorno schrieb, nachzulesen in "Scientific Experiences of a European Scholar in America": "Angesichts des quantitativen Denkens in Amerika, mit all seinen Gefahren von Undifferenziertheit und Verabsolutierung des Durchschnitts, muß der Europäer davon sich beunruhigen lassen, wie weit in der gesellschaftlichen Welt heute qualitative Differenzen überhaupt noch substantiell sind. Jetzt schon sehen die Flughäfen allerorten in Europa, Amerika, im Ostbereich, wohl auch in den Staaten der Dritten Welt einander zum Verwechseln ähnlich; jetzt schon ist es eine Frage kaum mehr von Tagen sondern von Stunden, aus einem Land ins entlegenste zu reisen."[2]

Adornos Auffassung erscheint – gerade weil hier ganz offensichtlich die mediale Vermittlung bei der in Deutung sich konstruierenden Aneignung des vermeintlich Faktischen verkannt wird, das Nicht-Sehen-Können der Medienhaftigkeit der Flughafenarchitektur einerseits und der eigenen von der Zeitwechseln bestimmten Beobachterrolle andererseits unreflektiert zusammenhanglos gedacht bleiben – bei Betrachtungen der Arbeiten von Taft Green einen aufschlussreichen Anknüpfungspunkt abgeben zu können. Auch gerade trotz der Zeiten, die zwischen dem Jahr der Veröffentlichung 1968 und der Gegenwart liegen. Illustriert sich hier doch ein Standpunkt, an dem ablesbar ist, was der von Adorno verkörperte europäische Geistes-Blick – genauer: der des aus der in Trümmer gelegten deutscher Kultur vertriebenen Intellektuellen – nach den der verlebten Gegenwart in Amerika – genauer: im New York Kafkas und dem Santa Monica zwischen Thomas Mann und Bertolt Brecht – seinerzeit als Unruhe erzeugender Prognose ausgab: als eine so eingeschränkt wie darum aussagekräftige Reflexion von Sichtbedingungen. Sichtbedingungen, die für die eigene Bedingtheit blind bleiben, wenn sie wie hier die Uniformität allerorten beklagen. Sichtbedingungen, die immer nämlich auch Transportbedingungen sind, die der Zeit unterliegen und deren Bedingtheit von Medien abbilden, welche Bilder und Ansichten von Ort zu Ort und über Zeiten schicken. Dies eben von Adorno Übersehene – die alles entscheidende Dynamisierung im scheinbaren Feststehenden des Architektonischen – zeigen Taft Greens Werke zu Zeit und Raum in Form von Stillleben ähnlichen Skulpturen als die seine dreidimensionale Organisationsystemabbildungen erscheinen können: es sind raumfüllende und das konkrete Objekt aufhebende Ergebnisse einer bricolage-artigen Kartographierungspraxis in Kombination mit einem in Abstraktionen verweisenden Modellbau.

2 Theodor W. Adorno, „Wissenschaftliche Erfahrungen in Amerika", in: ders.. Gesammelte Schriften, Band 10.2 (Kulturkritik und Gesellschaft II), Frankfurt/Main 1977, S. 702-738, hier: S. 737.

4.

“Things have changed quite a bit since his *Bronx Floors: Wall Hole* removal piece,” schreibt Taft Green mit Blick auf ein für seine eigenen skulptural und dabei interventionistischen Arbeiten einflussreiches Werk Gordon Matta-Clarks von 1972 (dem Geburtsjahr Greens). Spricht damit die in den Jahrzehnten seitdem veränderten Umstände künstlerischer Produktion und diskursiver Auseinandersetzung mit den darin zu einem Raumbild gemachten konkreten und doch zugleich modellhaft-abstrakten Eingriff in die spatiale Anordnung an, die als ansonsten nur übersehenes Zeugnis von Nutzungsinteressen und Wahrnehmungsbedingungen die Betrachter als zweite Natur umstellt: “We are now inundated with the prospects of the virtual and what is not present physically.” (Projektskizze zu „Settings“, 2010) Was sich wie ein *truism* liest, lässt fragen, ob nicht auch das Bewusstsein von Gegenwart und Gegenwärtigkeit einmal wieder anders als mit den Begriffen eines bipolaren oder dialektischen Verständnisses von Anwesenheit und Abwesenheit zu denken wäre? Einem Verständnis, welches nicht das Gegeben oder Nicht-Gegeben betont, sondern Ordnungen, die sich an der Erreichbarkeit oder Unerreichbarkeit von Zeitpunkten ausrichten? Wenn sich die Arbeiten und ihre Platzierung im Kontext seiner Ausstellung – mit Taft Greens eigenen Worten – um “the pervasive presence of the symbolic displacement in digital culture” drehen, so könnte man dem zustimmen und doch etwas entgegenhalten: das gedachte Verhältnis von Anwesenheit und Vergangenem ist Folge von Temporalisierungen durch Beschleunigungen und Historisierungen, die sich aus asynchronen Zeitwahrnehmungen ergeben. Die Arbeiten selbst lassen die Idee einer gegebenen Gegenwart, eine zentrale Vorstellung, an der sich die Architektur aufrichtet, problematisch erscheinen. Zu dreidimensionalen Stillleben gewordene Meditation von Bewegungswegen bilden die “sculptural centerpieces” der Ausstellung: Die hölzernen, angeschnittenen und umgewandelten Fernsehmöbel und Hifi-Racks, einst dazu vorgesehen, einer Kombination von Empfangs- und Abspielgeräten als Standort zumeist im Zentrum von Wohnräumen zu dienen, in welche die Massenmedien und die prominent so benannte Kulturindustrie ihre Produkte übermitteln, finden sich verwandelt zu Planskizzen im Raum, neben dystopischen *dream machines*. Kombiniert werden in ihnen neben Referenzen an den Ort ihres Entstehens – einer den vielen Mitten Berlins nahen und doch entrückten Parkhausstruktur aus Zeiten der geteilten Stadt – Darstellungselemente aus dem Übersichtsplans des öffentlichen Nahverkehrsnetzes: das als Abbildung jenes Organisationssystems, das alle Stadtteile durchzieht und zu einem Gewebe macht, wie jede Karte dreidimensionale, räumliche Formierungen zweidimensional in eine gebrauchsfreundliche Abstraktion verwandelt.
Zu autonomen Kunstwerken geworden, und so in eine andere Betrachtungsordnung übertragen, weisen die aus geringwertigen Fundmaterial zusammengesetzten Arbeiten zurück auf den nun nicht mehr zu erfüllenden Wunsch nach einem Eingerichtet-Sein in einer nicht von Asymmetrien bestimmten Welt, die für niemanden eine totale und doch eine weltumspannende ist. Indem sie Modelle einer fragmentarisiert gesehenen Welt sind, bleibt an ihnen auch ein Stück Melancholie haften.

5.

Aus Adornos Architekturkritik spricht verdeckt ein sehnsuchtsvoll-melancholischer Wunsch nach dem Erhalt von substantieller Differenz und so eigentlich nach einem Wiederfinden von identitätsstiftender Unverwechselbarkeit, nach einem Festhalten an der Zeit und einem Zeitanhalten angesichts des Wandels der Orte und Dinge hin zur Uniformität, nach der eigentlich undenkbaren Wiederherstellung von einer Einheit der Ansichten. Nicht den Bahnhof – jene traditionell im Zentrum der europäischen Städte in die Stadtarchitektur eingebundene Haltestelle, in deren Prunkbauten bis in die Gegenwart hinein ein unübersehbarer Regionalismus sichtbar wird – sondern den Flughafen als ein in aller Regel an den Peripherien der Ballungszentren zu findender Verbindungspunkt in andere Zeitzonen, also ausgerechnet eine Architektur des zentrumsentrückten Transitorischen par excellence, dem auch Taft Green seine Aufmerksamkeit geschenkt hat [vgl. *Reaction Facets: International Airport*, 2004], wählt Adorno als Beispiel, an dem er seine Verfallsthese illustriert. Gleichförmigkeit zu sehen, will für Green hingegen heißen, Strukturähnlichkeiten in einem hochgradig komplexen, von polyzentrischen Blickverhältnissen eingerichteten und somit nie von einem – räumlichen oder örtlichen festzumachen – Punkt aus bestimmbaren Raumsystem auszumachen. Ihm geht es darum, Ordnungen nicht länger vereinfachend einer Absage an dem Totalität festschreibenden Funktionalismus zu begreifen (dem Adornos Kritik galt), deren Kritik ihrerseits eine (verschwundene) Ganzheit idealisiert, sondern vom Moment der Betrachtung (dem Augenblick) aus die Zeitbegrenztheit der eigenen produktiven Eingriffe in das Gefüge erkennbar zu machen. Greens Modellbauten bilden verschiedene, zueinander asynchrone Zeitebenen ab, die auf verschiedene Gebrauchsfunktionen des scheinbar ein und desselben Gefüges verweisen und auch mit ihrer Materialität (Holz, Pappe, Metall, Papier) Zeitlichkeit abbilden, die von Diskontinuitäten, Brüchen, Unvereinbarkeit geprägt ist und doch eine Gleichzeitigkeit der Orientierungsbewegung erlauben. Damit ist erklärt, mit welchem Interesse Green genau anders als Adorno Verkehrswege und Aufenthaltsräume mit darstellendem Interesse betrachtet. Als Umgebungsräume, die eingeschrieben sind in sich stetig ändernde Ökonomien, auch solcher der Aufmerksamkeit. Denn meist werden Umgebungen als solche übersehen. Dem arbeitet Green entgegen – temporär –, wenn er das Konkrete und Abstrakte von Parkhausarchitektur und Schienennetzplan zugleich in Verhältnisse zueinander bringt und dreidimensional formt. An einer bestimmten Stelle diesmal, in der Mitte, gleichermaßen weit entfernt von der Mitte Berlins mit den Macht- und Geldbauten, die sich in Zeitenthobenheit gefallen, und der Mitte Berlins mit der markierten Vergangenheit des einstmals jüdischen Scheunenviertels und der Mitte Berlins des neuen Wohnens wie der Mitte Berlins der Zitate aus Alfred Döblins von Rainer Werner Fassbinder verfilmten Roman *Berlin-Alexanderplatz*. Berlin, ein dem Künstler fremdes Territorium, ein historisches Terrain mit ihm ferner Geschichte, dessen gegenwärtige und im weiter im Wandel befindliche Formierungen von Leerstellenverdrängen und Verdichtungen des Stadtraumes an den vielfach verfranzten Außengrenzen in ein unbestimmtes Grün münden, kann einen neuen Bezug nur erzeugen, weil es eben die Arbeit am anderen Ort – dem abwesend anwesenden Los Angeles – ist, die hier anders weitergeht. Wenn man so will, wird die Erfahrung Berlins eingearbeitet in eine eigene Bildsprache, die weltumspannende Dislokationen auszumachen sucht; eine, in der sich natürlich – und das heißt: immer als Ergebnis von Austauschprozessen, und somit nie natürlich – die Arbeit in und zur Zeit

verbirgt und offenbart. Nicht die Konfrontation mit der kritischen Rekonstruktion des architektonischen Stadtraumes wird daher gesucht, nicht ein archäologisches Projekt der Wiederbegegnung mit verschütteten oder ausradierten Vergangenheiten in Taft Greens Berliner Arbeiten unternommen. Was seine zusammengesetzten Rauminstallationen sichtbar werden lassen, wobei sie weder Gebrauchsvorgaben machen noch sich als re-entry-bereite Gegenkunstwerke sehen lassen wollen, sind Standpunkte, die in gleichzeitiger und doch asynchroner Beziehung zueinander Ansichten generieren und an denen sich niemand der vielen Namenlosen einrichten kann, die als Transportwesen das Hier und das Gewesen weiter flüchtig bevölkern.

Praterstraße 48 Berlin – Settings – Taft Green

Text: Nils Plath, Berlin
Translation by: Allison Moseley (Ormond Beach, Florida), plainenglisch@web.de

Photos by: Taft Green, Laura Riboli

Thanks to Leslie Weißgerber, Max Frey and Parkhaus Projects

Exhibition 1.10.10 – 14.10.10

COPY CLARA
scharfe Drucke. scharfe Preise!