

Zonen im Zwielflicht: Bemerkungen zu Michael Ashkins Werk

Anthony Graves

Twilight Zones: Notes on the work of Michael Ashkin

Zonen

Michael Ashkins Atelier befindet sich in einer alten Gießerei zwischen einem tief eingeschnittenen Tal, auf dessen Grund ein Wasserkraftwerk aus dem späten 19. Jahrhundert steht, und der Baustelle für Rem Koolhaas' Erweiterungsbau für die Abteilungen Architektur und Raumplanung an der Cornell University, wo Ashkin lehrt. Ein Stück von seinem Atelier die Straße hinunter liegen die Trümmer der ehemaligen Ithaca Gun Company, von der die Polizeien von New York und Los Angeles sowie andere Kunden im zivilen und Militärbereich mit der M3 (wegen ihrer Ähnlichkeit mit einer Fettpresse auch „Greasegun“ genannt) beliefert wurden. Das Gelände ist nach 120 Jahren Munitionsproduktion nicht nur mit Blei verseucht; an ihm klebt auch seine fragwürdige Rolle in der Geschichte des internationalen Waffenhandels. Diese Bauten – das von OMA geplante Glasgebäude, das Kraftwerk und die Waffenfabrik – bilden eine Signifikantenkette, die, könnte man sie zu einem Bild verdichten, leicht das Szenario in einem von Ashkins frühen Architekturmodellen auf Tischen darstellen könnte.

Ashkins Praxis beginnt stets mit solchen Erwägungen zu einem konkreten Ort; seine Arbeiten spiegeln seine Versuche wider, den Blick länger auf solche Zonen zu richten, als es seine Aufmerksamkeitsspanne vielleicht zuließe. Stillstand, Schweigen und Zögern werden gegen Formen der Entsubjektivierung in Stellung gebracht, die mehr und mehr Lärm und Zubehör erforderlich machen, um uns in ihren Bann zu schlagen und ihren Regeln zu unterwerfen.

Zones

Michael Ashkin's studio is located in an old foundry between a deep gorge, at the bottom of which lies a late-nineteenth-century hydroelectric plant, and a construction site for Rem Koolhaas's addition to the Departments of Architecture and Planning at Cornell University, where Ashkin teaches. Down the road from his studio lies the rubble of the former Ithaca Gun Company, builders of the M3 Greasegun and former suppliers to the Los Angeles and New York Police Departments, among other civilian and military clients. Not only is the site thoroughly contaminated with lead from the 120 years of munitions manufacturing that took place there, it is contaminated by its dubious history of participation in the international arms trade. These structures—OMA's projected glass building, the power plant, and the weapons factory—form a chain of significances, which, if condensed into an image, might constitute the scene of one of Ashkin's early tabletop maquettes.

Ashkin's practice invariably begins with such considerations of place, and his works reflect his attempts to sustain a look at these zones for longer than his attention might allow. Stasis, silence, and hesitation are deployed against forms of de-subjectivization that require increasing amounts of noise and accessories to enthrall and regulate.

In Ashkins nachhaltiger Lektüre der postindustriellen Landschaft werden so die zwei Fluchtpunkte sichtbar, auf die hin die Erzählungen utopischen Versprechens gespannt sind – der eine verknüpft die Herrschaft über die Natur im Prozess der Industrialisierung mit ihrer totalen Ausbeutung inmitten selbstgemachten Schutts, der andere bindet die postfordistische Traumwelt aus immaterieller Arbeit und Transparenz an ihren Gipfelpunkt, eine Fabrik zur Produktion einer neuen kreativen Klasse von ProblemlöserInnen. Welche Formen aus deren Verfall erwachsen werden, bleibt abzuwarten. Allerorten deuten Zeichen auf die unmittelbar bevorstehende Erschöpfung des postfordistischen Modells hin und seine Verwicklung in die fortwährende ökologische und militärische Verwüstung der treffend so genannten „Entwicklungsländer“. Ashkins Arbeiten machen diese Nebenprodukte des Spätkapitalismus zu ihrem Gegenstand, Produkte, deren Auswirkungen sich entlang der Randzonen des globalen Kapitals in Form scheinbar unendlicher Gefechte gegen abstrakte Feinde manifestieren.

Michael Ashkins Skulpturen, Fotografien, Videos und Schriften befassen sich zweifellos mit den räumlich-politischen Aspekten von Globalisierung, Krieg und Umweltverwüstung. In der Vergangenheit haben sich KritikerInnen auf seine frühen Modelle auf Tischen konzentriert, sie als anti-bukolische Landschaften gelesen, deren miniaturhafte Maßstäbe dem/der BetrachterIn einen gottgleichen Blick (oder vielleicht den Blick der „Live-Nachrichten“) auf eine Romantik erlaubten, die bis zu den Knien im Industrieschlamm stand. Genauere Lektüren stellen seine Verfahrensweisen dar – die Exkursionen, das unbefugte Eindringen in privatisierte Zonen und von der Regierung betriebene Superfund-Gelände – und bringen Ashkins Praxis mit Robert Smithson und Tony Smith in Verbindung. Man ist versucht, diese Diskussion weiterzuführen und so das Hauptaugenmerk auf die alarmierenden Zustände zu lenken, die Ashkins Thema sind. Doch diese Herangehensweise ist reichlich durchgespielt worden und droht sich in Raumfragen zu verwickeln, die in erster Linie die Inhalte von Ashkins Arbeiten zum Thema haben, statt sich den Subjektivitätsmodellen zuzuwenden, die sie zur Diskussion stellen. Ironischerweise ist Ashkin selbst der Vorwurf gemacht worden, er habe sich in sich wiederholenden Gesten verfangen – von eben den AutorInnen, die ihrerseits diesen im Kreis verlaufenden Dialog weiterführen. Nur zu leicht ergibt man sich in eine Haltung, in der die übermäßige Identifikation mit der Katastrophe zu ihrer Fetischisierung führt, zu einer Art Kondensmilch irrationalen Konsums. Manche KritikerInnen scheinen es mit der Gesinnung der ImmobilienmaklerInnen zu halten – die Lage ist wirklich alles, was zählt.

Seit den frühen Modellen der 1990er Jahre, bei denen er vorgefertigte Modelleisenbahnbausätze verwendete, um kleinformatige und fragmentarische Welten zu konstruieren, hat Ashkin die begrifflichen Rahmenbedingungen, in denen man sich seinem Werk nähern kann, erheblich komplexer gestaltet: durch die Einführung von zeitbasierten Medien, den Übergang zur monochromen Skulptur und einen zunehmend komplexen Einsatz von Sprache, der zwischen den Registern des Poetischen, Aphoristischen und Tagebuchhaften wechselt. Dieser Einsatz von Sprache hat eine außergewöhnlich reichhaltige und umfassende Darstellung einer Subjektivität ermöglicht, die sich ange-

What becomes visible in Ashkin's sustained reading of the post-industrial landscape are the two vanishing points in the narratives of utopian promise—one links the mastery of nature in the industrialization process to its exhaustion amid the rubble of its own making, the other attaches the post-Fordist dreamworld of immaterial labor, and transparency, to its culmination in a factory for the production of a new creative class of problem solvers. What forms the latter's decay will result in remains to be seen. Everywhere signs point to the imminent exhaustion of the post-Fordist model and to its complicity with continuing environmental and military devastation in the aptly dubbed “developing” world. Ashkin's works take as their subject these by-products of late capitalism whose effects are manifested along the peripheries of global capital in the form of seemingly infinite skirmishes against abstract foes.

Michael Ashkin's sculptures, photographs, videos, and writings undoubtedly deal with the spatio-political aspects of globalization, war, and environmental devastation. Past reviews have concentrated on his early tabletop models as anti-pastoral landscapes, their miniature scales offering a god's-eye (or perhaps “action-news”) view of a romanticism up to its knees in industrial sludge. Closer readings relate his methods of excursion and trespass into privatized zones and government-run Superfund sites, linking Ashkin's practice to Robert Smithson and Tony Smith. It is tempting to add to this discussion, privileging the alarming state of affairs Ashkin takes as his subject matter. Yet this approach has been well rehearsed, and threatens to bog down in questions of space that deal primarily with topical issues rather than the models of subjectivity his works propose. Ironically, Ashkin too has been accused of being caught in repetitive gestures by the very writers who add to this cyclical dialog. It is easy to succumb to a state in which an over-identification with catastrophe leads to its fetishization in a kind of condensed cream of irrational consumption. The ethos of real estate agents seems to be that of some critics as well—location is everything.

Since the early models of the 1990s, for which he used ready-made model train sets to construct small-scale, fragmentary worlds, Ashkin has vastly complicated the terms under which his work can be approached, by introducing time-based media, a shift to monochromatic sculpture, and an increasingly complex use of language that adopts at turns a poetic, aphoristic, or diaristic voice. This voice has led to an extraordinarily rich elaboration of a subjectivity constituted by the threats posed by abstract and interminable global conflicts between highly technological societies and their, by com-

sichts der Bedrohung durch abstrakte und unabschließbare globale Konflikte zwischen hochtechnologisierten Gesellschaften und ihren vergleichsweise technologisch primitiven Widersachern herausgebildet hat. Ashkins jüngste Praxis betreibt, so würde ich behaupten, die Theorie eines Modus von Subjektivität, der als Kritik der Kultur der Paranoia nach dem 11. September nach wie vor bemerkenswert ist. In seinen ergreifendsten Augenblicken arbeitet Ashkins Werk die Erfahrung von Zeit in einer Welt heraus, in der Paranoia für den Gehalt von Subjektivität grundlegend geworden ist.

Indem er seine Praxis an einer Scharnierstelle zwischen Skulptur und Dokument platziert, schafft Ashkin die Bedingungen, unter denen Spuren und Objekte als Grundbestandteile verschiedener Inszenierungen von Subjektivität angesichts des ständigen Drucks zur Entsubjektivierung dienen können. Für Ashkin wird dieser Druck aus der Ferne und auf abstrakte Weise ausgeübt, als Folge von Rationalisierung und Mechanisierung, von von Menschenhand geschaffenen Strukturen, die sich der Kontrolle durch den Menschen entwunden haben. Ich würde noch die Zerstreuung des seelischen Lebens auf verschiedene Formen technologischer Apparaturen und Anhängsel, von Mobiltelefonen bis hin zu unbemannten Aufklärungsflugzeugen, hinzunehmen, dazu die Standardisierung von Identitäten in bürokratischen und elektronischen Netzwerken. Ashkin geht es darum, in den Zwischenräumen zwischen diesen technischen und ideologischen Besetzungszonen der Subjektivität Augenblicke zu schaffen, in denen sich die Hoffnung auf eine Auflehnung im Ausdruck eines Sprachsubjekts zu manifestieren vermöchte. Doch macht sich Ashkin diesbezüglich keine große Hoffnung – Arbeiten wie *Garden State* (1999), *Untitled* (Sayreville, NJ) (2003) und *Here* (2009) sind zugleich Warnungen vor der stets drohenden Gefahr, in der einen oder anderen Position zum völligen Stillstand zu kommen. Innerhalb einer pathologisch paranoiden gesellschaftlichen Ordnung – dem Ergebnis scheinbar unendlicher Bedrohungen durch Luftangriffe, durch die Farbe Orange kodierte Gefährdungslagen, Lauschangriffe, Folter und andere Formen von Terror – eine Position einzunehmen, macht einen zum möglichen Opfer gezielter Vernichtung.

Seit 1999 tauchen nach und nach vermehrt Kommentare, Gedichte und lange Titel in Ashkins Werk auf, die den Bedeutungsprozess von Bildern wie Objekten lenken. Diese Texte spielen den umherschweifenden Diskurs eines Bewusstseins durch, das Anschluss sucht in einer Welt, in der alle Verbindungen entweder gekappt sind oder einer Quarantäne unterliegen. *Garden State*, ein Buch, das zusammen mit einer Dreikanalvideoinstallation mit dem Titel *Proof Range* im Jahr 2000 in der Andrea Rosen Gallery zu sehen war, allegorisiert die New Jersey Meadowlands – ein ausgedehntes Feuchtgebiet vor den Toren New Yorks – als einen Ort und Zustand psychischer Labilität, in dem die Spuren anderer Menschen indirekt bezeichnet werden durch Graffiti-Tags zwischen vor sich hinrostenden Überresten von Industrie. In den Fotografien sehen wir, dass das Feuchtgebiet im Zentrum New Jerseys kreuz und quer von Eingrenzungen und Zäunen durchzogen ist. Diese Stacheldrahtbarrieren mögen menschliche Eindringlinge eine Zeitlang aufhalten, aber die verschiedenen Abschnitte der Meadowlands sind durchlässig für das Einsickern anderer

parision, technologically primitive opponents. I would argue that Ashkin's recent practice theorizes a mode of subjectivity that remains striking in its critique of the post-9/11 culture of paranoia. In its most affective moments Ashkin's work draws forth the experience of time in a world in which paranoia is constitutive of what it means to be a subject.

By locating his practice at a hinge between sculpture and document, Ashkin creates the conditions in which traces and objects can serve as the grounds for various stagings of subjectivity in the face of the constant pressures of de-subjectivization. For Ashkin, these pressures exerted are distant and abstract, the result of rationalization and mechanization, of man-made structures that have become untethered from human control. I would extend this to include the dispersal of the psyche into various forms of technological apparatuses and appendages, from cell phones to unmanned drones, along with the standardization of identities in bureaucratic and electronic networks. Ashkin is intent on creating in the interstices between these technical and ideological occupations of subjectivity moments in which the hope of insurrection might manifest itself through the language of a speaking subject. Yet the hope Ashkin holds out for this is slim—works such as *Garden State* (1999), *Untitled* (Sayreville, NJ) (2003), and *Here* (2009) are at the same time warnings of the ever-present threat of grinding to a halt in one position or another. Within a pathologically paranoid social order—the result of seemingly infinite threats of air strikes, orange alerts, wire-tapping, torture, and other terrors—staking out a position makes one vulnerable to targeted annihilation.

Since 1999, commentaries, poems, and long titles have crept in to Ashkin's works, conditioning the significations of both image and object. These texts act out the roving discourse of a consciousness in search of a connection to a world in which all connections seem to have been either severed or quarantined. *Garden State*, a book exhibited alongside a three-channel video installation, *Proof Range*, at Andrea Rosen Gallery in 2000, allegorizes the New Jersey Meadowlands as a state of psychic instability, where the traces of other humans are indirectly indicated through graffitied tags among rusting industrial castoffs. In the photographs we see that the wetlands of central Jersey are crisscrossed with boundaries and fences. The enclosures of barbed wire may delay human incursion, but the various zones of the Meadowlands are porous to the seepage of other life forms; decaying matter and the passage of time eat away

Lebensformen; verwesendes Material und das Vergehen der Zeit nagen an diesen Zeugen einer vergangenen industriellen Epoche. Das Eindringen pflanzlichen Lebens in die gebaute Landschaft vertritt den Fortschrittsgeschichten den Weg, die durch die Sicht auf eine Autobahnbrücke oder eine stahlbewehrte Betonplatte, die sich bis in einen Fluchtpunkt hinziehen, bezeichnet werden. Den linearen Traum vom Fortschritt negiert eine andere Zeitordnung, die der Entropie, die weder vorwärts noch rückwärts verläuft, sondern von der Information zum weißen Rauschen. Eine stabile Position zu bestimmen ist unter diesen Umständen ein, um es vorsichtig zu sagen, heikles Vorhaben.

Ashkins Meadowlands sind als dichte Schichtungen von Zeit dargestellt, die sein Buch, *Garden State*, unter die Lupe nimmt und die dennoch undurchschaubar bleiben. Fotografien auf den Vorderseiten der Blätter stehen einem Archiv von Erläuterungen auf den Rückseiten gegenüber, eine Anordnung, die ein Verhältnis von Bild und Bildlegende nahelegt. Die Erläuterungen sind nummeriert, wobei die Nummern eine Reihe von Daten zu bezeichnen scheinen (in amerikanischer Schreibung: 9.20, 9.29, 10.6), und bilden so eine Art Tagebuch. Die Fotografien sind schwarzweiß, eine genau komponierte Serie von Schuss- und Gegenschuss-Aufnahmen, von denen einige durch Hilfsmittel wie Barrieren, Zweige und abgeflachte Perspektiven den Blick versperren, während andere vermittelt eines Fluchtpunktes, um den verrostende Strukturen auf einen – selbst durch Gebüsch oder Schutt verborgenen – Horizont verweisen, begrenzt Einlass gewähren. Die Zentralperspektive mit einem Fluchtpunkt, seit der Renaissance Figuration des wachsamem Auges Gottes, wird durch die abgetragenen Träume der amerikanischen manifest destiny verdrängt, der gottgewollten Ausbreitung der europäischstämmigen AmerikanerInnen über den Kontinent, für die der Reichtum immer gerade jenseits des verweltlichten Horizonts wartete. *Garden State* verortet den Niedergang der manifest destiny nicht an ihren äußeren Rändern, sondern an ihrer sumpfigen Quelle, einem Knotenpunkt von Industrie und Verkehrsnetzen, aus dem jede menschliche Anwesenheit sich zurückgezogen hat.

Die von Ashkin besuchten Zonen sind überall durch rechtsförmige Vorschriften (Betreten-verboten-Schilder, Stacheldraht) bezeichnet und enthalten dennoch unzählige Spuren derer, die vor ihm hier waren. Ashkins Kamera liest die Spuren auf, die andere BewohnerInnen hinterlassen haben, die offenbar in keiner Weise die Art von Vorhaben im Sinn hatten, als deren Ergebnis erscheint, was Ashkin „die Vitruvianischen architektonischen Ideale“ nennt, „in der die menschliche Gestalt zur Einheit mit der reinen linearen Geometrie gelangt“. Sie improvisieren Unterkünfte in diesen durch Einzäunung und Privatisierung geschaffenen und nun verlassenen Räumen und hinterlassen Nachrichten für Fremde. Diese Zonen sind letzte Ruhestätte dessen, was von den Strukturkrisen aus Boom und Zusammenbruch übrig ist, die den zyklischen Kalender des Kapitals bilden. Manche Besucher scheinen zu dem einzigen Zweck hierherzukommen, die letzten Überreste industrieller Infrastruktur zu zerstören; Ashkins Fotografien dokumentieren die Spuren des masochistischen Vergnügens daran, den entropischen Kollaps der Idee vom Fortschritt noch voranzutreiben.

Während manche so ihre Rachefantasien an diesen Überre-

at these monuments to an earlier industrial era. The incursions of plant life into the constructed landscape counter the histories of progress signified in the perspective of an overpass or slab of concrete and rebar that extend off to a vanishing point. The linear dream of progress is negated by another temporal order, that of entropy, which runs neither forward nor backward, but from information to noise. The location of a stable position under these terms is precarious, to say the least.

Ashkin's Meadowlands are represented as dense layerings of time that his book, *Garden State*, scrutinizes, and that nonetheless remain inscrutable. Photographs on the recto face an archive of commentary on the verso, which implies a relationship of image to caption. The commentary is numbered in what appear to be a succession of dates (9.20, 9.29, 10.6) that mark it as a kind of diary. The photographs are black-and-white, a highly composed series of shots and counter-shots, some barring vision through the devices of barriers, branches, and flattened perspectives; others offering limited entry by way of a vanishing point, where rusting structures point to a horizon, itself barred by bush or debris. One-point perspective, a figure of the watchful eye of God since the Renaissance, is displaced by the worn-out dreams of American manifest destiny, for which prosperity was always just over the secularized horizon. *Garden State* locates the demise of manifest destiny not at its outer edges, but in its swampy origins, a crossroads of industry and transportation networks vacated by human presence.

The zones Ashkin visits are marked everywhere by legal injunction (no-trespassing signs, barbed wire) and yet contain innumerable traces of those who came before. Ashkin's camera picks up the traces left by other inhabitants who seem to have had none of the plans and designs that result in what Ashkin refers to as "the Vitruvian architectural ideals wherein the human form achieves unity with pure linear geometry." They improvise shelters and leave messages for strangers in those abandoned spaces created by enclosure and privatization. These zones are resting places for the remnants of the structural crises—of boom and bust—that form the cyclical calendar of capital. Some visitors seem to come merely to wreak devastation on the last vestiges of industrial infrastructure; Ashkin's photographs document the traces of masochistic pleasure taken in aiding the entropic collapse of the idea of progress.

While some act out revenge fantasies on these remainders, others seek shelter from the rationalizing and instrumentalizing logic of capital. The photographs and

sten ausleben, suchen andere hier Schutz vor der rationalisierenden und instrumentalisierenden Logik des Kapitals. Angesichts der Fotografien und Erläuterungen in Garden State kommt der/die BetrachterIn/LeserIn nicht umhin, Michael Ashkin zu diesen Gestalten zu zählen. Die Subjektposition, die Ashkins Fotografien aus den New Jersey Meadowlands zur Darstellung bringen, ähnelt einer Figur aus einer 1959 entstandenen Folge von Twilight Zone, Henry Bemis, einem „Gründungsmitglied der Bruderschaft der Träumer“, das dazu verdammt ist, seine letzten Tage inmitten der Restposten der Gesellschaft zuzubringen:

Sekunden, Minuten, Stunden, sie kriechen dahin auf Händen und Knien für Mr. Henry Bemis, der in der Asche einer toten Welt nach einem Funken sucht. Ein Telefon, dessen Leitung ins Nichts führt. Eine Nachbarschaftskneipe, ein Kino, ein Baseballfeld, der Briefkasten vor dem, was einmal sein Haus war und jetzt nur noch Schutt ist. Sie liegen zu seinen Füßen als ramponierte Mahnmale dessen, was einst war und nicht mehr ist. Mr. Henry Bemis auf einem achtstündigen Spaziergang über einen Friedhof.

Wie die Dinge, die nach der apokalyptischen Katastrophe bleiben, die die Gesellschaft auslöscht, ist Henry Bemis selbst ein romantischer Überrest. In der Tat: Das Fehlen menschlicher Gegenwart (mit Ausnahme des sprechenden Subjekts) in Garden State spiegelt Fantasievorstellungen vom letzten Menschen auf Erden, wie sie in der Science-Fiction-Literatur häufig vorkommen. Als einziger Überlebender eines Atomkriegs ist Bemis, der beinahe blind ist, mit seinen heißgeliebten Büchern allein und hat nun alle Zeit der Welt, ohne Unterbrechung zu lesen – bis er aus Versehen seine Brille zerbricht.

Verbleiben diese Interpretationen innerhalb der spezifischen Eigenschaften der von Ashkin gewählten Orte, so liegt das – meiner Auffassung nach – an der allgemeinen Bahn, auf der sich Ashkins frühes Werk bewegt. Garden State und die frühen Architekturmodelle werden Opfer eines ortsspezifischen Diskurses von Trauma und Elegik, von Fragmentierung und Erhabenem, der zu immergleichen Darstellungen einer entfremdeten Subjektivität in einer bedeutungslosen Welt führt. „Von hier aus“, schreibt Ashkin, „sehe ich nur Oberflächen, nicht einmal Objekte [...] Ich sehe nur eine ausschnittshafte Welt, und eine ausschnittshafte Welt enthüllt keine Wahrheit. Ich bleibe isoliert, fern von Gottes unendlicher Ruhe.“ Die frühen Arbeiten laden zu dieser Form von Befragung ein, einer Befragung, die das Subjekt als gegeben annimmt.

Mit Untitled (Sayreville, NJ) hat Michael Ashkin eine Arbeit geschaffen, die, wie er sagte, an Garden State eine Korrektur vornimmt. Die Arbeit, die Texte und Fotografien gegenüberstellt, erschien als Teil eines Buches, in dem Ashkin in Gesellschaft anderer mehr oder minder elegischer HistorikerInnen und SammlerInnen auftritt – neben Matthew Buckingham, Tacita Dean und Anita Witek.

In Sayreville wird das tagebuchhafte und autobiografische Subjekt von Garden State zugunsten einer Form von Subjektivität aufgegeben, die man als archivarisch bezeichnen könnte. Der Anschein, dass der Text den Schwarzweißfotografien – die Szenen industriellen Verfalls, aber zuweilen auch improvisierter Nutzung zu neuen Zwecken zeigen – als Bildlegende dient, wird durch ihre

commentary of Garden State compel the viewer/reader to count Michael Ashkin among these figures. The subject position Ashkin presents in his photographs of the New Jersey Meadowlands is not unlike that of the 1959 Twilight Zone character, Henry Bemis, “charter member of the fraternity of dreamers,” who is condemned to spend his final days alone among the remainders of society:

Seconds, minutes, hours, they crawl by on hands and knees for Mr. Henry Bemis, who looks for a spark in the ashes of a dead world. A telephone connected to nothingness. A neighborhood bar, a movie, a baseball diamond, a hardware store, the mailbox at what was once his house and is now rubble. They lie at his feet as battered monuments to what was but is no more. Mr. Henry Bemis, on an eight-hour tour of a graveyard.

Like the objects left behind after the apocalyptic catastrophe that levels society, the character of Henry Bemis is himself a romantic remainder. Indeed, the lack of human presence in Garden State (the speaking subject excepted) mirrors the last-man-on-earth fantasy common in science fiction. The only survivor of a nuclear holocaust, the nearly-blind Bemis is alone with his precious books and with all the time in the world to read without interruption—until he accidentally breaks his glasses.

If these interpretations remain within the specificities of the sites Ashkin chooses, it is because of what I consider to be the general trajectory of Ashkin’s earlier work. Garden State and the earlier maquettes fall prey to a localized discourse of trauma and elegy, of fragmentation and the sublime, that results in rehearsals of alienated subjectivity in a world without meaning. “From here,” Ashkin writes, “I see only surfaces, not even objects [...] I see only a partial world, and a partial world reveals no truth. I remain isolated, distant from God’s infinite quiet.” These early works elicit this mode of inquiry, one that takes the subject as given.

Michael Ashkin produced what he refers to as a corrective to Garden State in his Untitled (Sayreville, NJ). This juxtaposition of texts and photographs appeared as part of a book, which places Ashkin in the company of other somewhat elegiac historians and collectors—Matthew Buckingham, Tacita Dean, and Anita Witek.

In Sayreville, Garden State’s diaristic, autobiographical subject is abandoned for what might be called an archival subject. The black-and-white photographs, which depict scenes of industrial ruin, but also of occasional

bloße Nähe zueinander hervorgerufen; es besteht keine begriffliche Beziehung zwischen beiden. Im Gegensatz dazu führen die Erläuterungen in Garden State ein weiteres System wie auch weitere Inhalte der Repräsentation ein. Die Absätze sind durch fortlaufende Daten nummeriert, mit Unterbrechungen, die auf nachträgliche Kürzungen zurückgehen mögen oder darauf, dass Ashkin von seinen aufwändigen Expeditionen tageweise Pause machte. Die tagebuchartigen Einträge erheben den Anspruch auf eine innerliche Subjektivität, zu deren wichtigsten Eigenschaften noch immer das Machen von Erfahrungen zählt. Ashkins archivari-scher Kommentar dagegen ist beliebig nummeriert, was ein vorausliegendes Magazin impliziert, dem diese Absätze entnommen sind. Die Idee steht hier der Struktur der Montage gemäß unverbunden neben dem Bild. Diskontinuität, De- und Rekombination sind die Strukturprinzipien, auf deren Grundlage die Lücken und Leerstellen, die durch Auslassungen im Text und eine nicht-chronologische Reihung entstehen, das Subjekt, das hier spricht, dezentrieren.

Der Schritt, der dabei von entscheidender Bedeutung ist, ist die Aufgabe eines stimmigen Subjekts zugunsten einer zeitlichen Struktur, durch die hindurch die Möglichkeit eines Subjekts erscheint. Untitled (Sayreville, NJ) ersetzt die Reihe von Kalenderdaten durch ein abstraktes Nummerierungssystem, das an Softwareversionsnummern oder eine bruchstückhafte Analytik denken lässt. Das innerliche und sich ausdrückende Subjekt ist hier veräußert an ein diskontinuierliches System aus philosophischen Spekulationen, Zitaten und Gesellschaftskritik. Dennoch bleibt ein fragmentiertes Sprechersubjekt zurück, das die Formen von Entsubjektivierung verurteilt und beklagt, die sich in den warenförmigen Träumen, die wir heute träumen, manifestieren:

(113.1) Da die Anatomie des Subjekts sich in den Konsum von Gesichtspunkten auflöst, wird der Raum (einschließlich des Erhabenen) zu seinem Spielplatz.

Wir erkennen das in den vorgefertigten Tagträumen und der falschen Katharsis digital nachbearbeiteter Actionfilme, Videospiele und Autowerbungen. Hier wird dem blockierten Subjekt eine Befreiung von den Schranken des Raums des Üblichen versprochen, als läge in diesem seine Beschränktheit.

Tatsächlich kann man sich schon die Models vorstellen, die angewiesen werden, sich vor dem abgewrackten alten Kleinbus in einem von Ashkins Bildern aufzustellen, sich auf den Ruinen von Betonwasserrohren zu reckeln oder sich den zerbrochenen Tragbalken eines aus verkohltem Holz improvisierten Unterstands anzuschmiegen. Der Eindruck stellt sich ein, dass diese Orte einer wirtschaftlichen und ökologischen Katastrophe von Szenenbildnern erfunden und als Hintergründe ausstaffiert wurden, vor denen sich ihre Produkte umso vorteilhafter abheben sollen. An entrealisierten Orten wie diesen ist die Vorstellung vom stimmigen Subjekt nicht mehr selbstverständlich; die verzerrende Identifikation mit dem Raum verbiegt jede Garantie einer solchen Grundstruktur.

improvised re-purposing, appear to be captioned only by their proximity to the text without bearing any representational relation to it. By contrast, the commentary in Garden State presents another representational system and another content. The paragraphs are numbered in consecutive dates, interrupted with what may be editorial omissions or real days off from Ashkin's demanding expeditions. The diaristic entries lay claim to an interior subjectivity for which experience is still a salient property. Ashkin's archival commentary, on the other hand, is arbitrarily numbered, implying a prior repository from which the paragraphs have been extracted. Here thought is dissociated from image by the structure of montage. Discontinuity, de- and re-composition are the structuring principles with which the gaps and absences created by textual omissions and by a nonchronological succession decenter the subject of enunciation.

The crucial shift here is in the abandonment of a coherent subject for a temporal structure through which the possibility of a subject arises. Untitled (Sayreville, NJ) exchanges the progression of dates for an abstract numbering system resembling software upgrades or a fractured analytic. Here the interior expressive subject is externalized in a discontinuous system of philosophical speculations, quotations, and social criticism. Yet a fragmented speaking subject remains to condemn and lament the modes of de-subjectification manifest in our contemporary commodified dreams:

(113.1) As the subject's anatomy dissolves into the consumption of vantage points, space (including the sublime) becomes its playground.

We see this in the manufactured daydreams and false catharsis of digitally enhanced action movies, video games, and car ads. Here the thwarted subject is promised release from the confines of conventional space, as if that were what confined it.

Indeed, one can already imagine fashion models directed to line up in front of the wreckage of an old van in Ashkin's image, draping themselves over the ruins of concrete water pipes, or mimicking the broken spine of a shelter improvised from burnt lumber. One gets the sense that these sites of economic and ecological catastrophe were invented by production designers as backdrops to make their products pop. In derealized sites such as these the notion of a coherent subject is no longer self-evident, the distorting identification with space warps any guarantee of such a constitution.

Endlich genug Zeit

Verweise auf die Schriften Walter Benjamins sind in Besprechungen von Kunst, die sich auf die eine oder andere Weise mit dem Thema Erinnerung und historische Spur auseinandersetzt, mittlerweile zur Routine geworden. Wenn ich dennoch hier Benjamin anrufe, so nicht nur, um ihm einen pflichtgemäßen Gruß zu entbieten. Die Fragen von historischer und theologischer Zeit bilden, so könnte man behaupten, das zentrale Problem in Benjamins Schriften; auch für Ashkins Arbeiten sind sie von wesentlicher Bedeutung. Wo sich die weltliche Zeit in der Vorstellung einer Utopie verwirklicht – sei es im als Ergebnis eines revolutionären Bruchs verstandenen Kairos, sei es als Kronos, als technologisches Voranschreiten der Gesellschaft –, erwartet der religiöse Messianismus nicht ein Jüngstes Gericht, sondern das Ereignis einer Wiedererstehung, in der alles errettet ist in einer Vergangenheit, die „in jedem ihrer Momente zitierbar geworden“ ist. Diese parallelen intellektuellen Traditionen, die eine säkular, die andere in der jüdischen Mystik verwurzelt, kommen einander in Benjamins Über den Begriff der Geschichte am nächsten.

Als Scharnier zwischen diesen zwei komplementären Perspektiven dient in Benjamins Schriften ein Bild oder eine Redefigur. Benjamins Bild von der Puppe und dem Zwerg kristallisiert seinen Versuch, eine Philosophie des historischen Materialismus und eine Theologie der jüdischen Mystik ineinzudenken, in eine einzige Figur, wobei diese Mystik sich in der leeren Hülle des materialistischen Automaten verbirgt. In einer anderen These erscheint ein Bild des Glücks in „der Luft, die wir geatmet haben, [...] Frauen, die sich uns hätten geben können. Es schwingt, mit andern Worten, in der Vorstellung des Glücks unveräußerlich die der Erlösung mit.“ Die Wendung mit anderen Worten ist an dieser Stelle das Scharnier, das das weltliche Register vom religiösen trennt. Das Theologische und das Weltliche sind parallele Zeitordnungen, die einander niemals schneiden, sondern in einer inkommensurablen Dialektik nebeneinander herlaufen.

Anders als weite Teile der heutigen Kunst, die ihren Benjamin ohne die Religion haben möchten, beruft sich Ashkin auf das radikal andere, um das Verhältnis zwischen Geschichte, Erlösung und Subjektivität zu erörtern. Mehr noch: Seine Texte, die die parallelen Linien von Materialismus und Theologie aufrechterhalten, stellen die Möglichkeit einer Menschheit infrage angesichts einer gegenwärtigen Lage, in der, was für menschlich gilt, reduziert ist auf den Stand eines Dinges, einer biologischen Maschine, oder auf das Reiz-Reaktions-Schema eines Insekts. Ashkins Szenenwechsel von den Meadowlands zu einer ungenannten Wüste in Here ermöglicht es ihm, diesen Fragenkomplex vor dem Paranoia einflößenden Hintergrund eines globalen Kriegszustands zu verhandeln. Das Video zeigt ein leeres und völlig neutrales Zimmer. Es könnte sich um ein ungenutztes Büro handeln oder ein Verhörzimmer. Aus dem Off erklingt eine Stimme, die eine Wüste beschreibt mitsamt ihren BewohnerInnen, die im verstörenden Zustand einer durch Krieg hervorgerufenen Paranoia leben: „Hier wird man aus der Ferne gejagt; hier wird man aus der Ferne ausgelöscht werden. [...] Hier leben der Jäger und sein Wild in einer Zeit, die nicht mehr die ihre ist.“ Innerhalb der Szene wirft Ashkins ungenannte Wüste ihr

Time Enough at Last

References to the writings of Walter Benjamin have become routine in discussions of art that deals in some way with the subject of memory and the historical trace, but an invocation of Benjamin here is not merely salutatory. The subjects of historical and theological time arguably form the crux of Benjamin's writings, and are integral to Ashkin's works. Where secular time realizes itself in the notion of utopia, whether as Kairos, understood as the result of revolutionary rupture, or as Kronos, the technically progressive march of society, religious messianism awaits not a Last Judgment, but an apocatastatic event in which all is redeemed in a "past become citable in all its moments." These parallel strands of thought, one secular and the other with origins in Jewish mysticism, come the closest to meeting in Benjamin's On the Concept of History.

These twin perspectives hinge on an image or figure of speech in Benjamin's writings. Benjamin's image of the puppet and the dwarf crystallizes into a single figure his attempt to simultaneously think both a philosophy of historical materialism and a theology of Jewish mysticism, the latter concealed in the empty shell of the materialist automaton. In another thesis, an image of happiness appears in "the air we have breathed [...] the women who could have given themselves to us. In other words, the idea of happiness is indissolubly bound up with the idea of redemption." The turn of phrase in other words is in this instance the hinge that separates the secular from the religious. The theological and the secular are parallel orders of time that never cross, but run alongside one another in an incommensurable dialectic.

Unlike much art today that takes its Benjamin without the religion, Ashkin invokes radical alterity to address the relation between history, redemption, and subjectivity. Indeed, his texts, which sustain the parallel strands of materialism and theology, put into question the possibility of humanity in the face of a contemporary condition in which what counts as human has been reduced to the status of a thing, a biological machine, or the stimulus-response reactions of an insect. Ashkin's shift of scene from the Meadowlands to an unnamed desert in Here allows him to address this complex of issues against the paranoia-inducing backdrop of global warfare. The video depicts an empty, nondescript room. It could be an unused office, or an interrogation room. A voice speaks over the image, describing a desert, its inhabitants, and an eerie state of war-time paranoia: "Here, one is stalked from afar and will be extinguished from afar. [...] Here, both target and stalker live in a time no longer their

Licht auf Boden und Wand eines Innenraums durch eine nicht sichtbare Tür. Here erzeugt so bei dem/der BetrachterIn den Eindruck, die Wüste liege nicht nur unmittelbar jenseits der Wände dieses dunklen Raumes, sondern auch jenseits der Wände des Ausstellungsraums selbst.

Offen bleibt die Frage, ob die Subjekte der Gegenwart noch die Fähigkeit besitzen, an so monumentale Register von Zeitlichkeit zu glauben wie die messianische oder die utopische Zeit, und dies so, dass sie deren zynischer Instrumentalisierung als politische Waffen zu widerstehen vermöchten. Sind Menschen auf das nackte Überleben reduziert, wird der Luxus solcher Glaubensinhalte zu einem gefährlichen Ballast. Ashkins scheinbar unbeteiligte Stimme reflektiert auf diese Aporie: „In der Wüste bedeutet Glauben den zukünftigen Verrat.“ Das wahllose Gewimmel digitaler Artefakte, die das statische Bild in Here bedecken – Ergebnis der Versuche der Videoapparatur, das Fehlen von Information zu ersetzen –, wirkt auf unheimliche Weise, als seien sie das einzige Lebendige im Raum. Gegen diese trostlose Unerbittlichkeit der Information kann „der Rebell, der Flüchtling, der Eindringling“ nur leeren Auges, „ausdruckslos“ anstarren. Wie die Stimme aus dem Off nahelegt, negiert das regulierte Vergehen des Alltags sogar Optimismus wie Pessimismus.

In den früheren Arbeiten, in denen die Stimme des Textes eine so zentrale Rolle spielt, war Ashkins Sprechersubjekt in einem bestimmten Zeitpunkt und an einem bestimmten Ort verwurzelt. Seine jüngsten skulpturalen und Videoarbeiten verorten dieses Subjekt auf ganz andere Weise – auf heikle Weise außerhalb der Zeit und ohne einen spezifischen Ort. Genau darin liegt der Weg, auf dem Ashkin den Dokumentarismus, der in seinen früheren Arbeiten latent am Werk war, hinter sich lässt. Wie die unbestimmten Schauplätze in Franz Kafkas Schloss oder Amerika, die es dem Autor ermöglichen, die irrationale Rationalisierung im Europa des frühen 20. Jahrhunderts zu thematisieren, repräsentiert das Fehlen geschichtlicher und räumlicher Koordinaten in Ashkins jüngsten Arbeiten den gegenwärtigen Stand deterritorialisierter und abstrakter Räume eines ferngesteuerten Kriegs weitaus wirksamer als diejenigen Arbeiten, die einen bestimmten Schauplatz als zu erforschendes und zu re-präsentierendes Material identifizieren. Diese neuen Räume existieren nicht außerhalb oder unabhängig von einem Subjekt, sondern sind unausweichlich verinnerlicht; sie begründen, was ich ein stateless subject – zustandsloses oder staatenloses Subjekt – nennen würde. Obwohl das Video Here auf einem stillgelegten Armeedepot im nördlichen Staat New York aufgenommen wurde, könnte es an jedem anderen Ort spielen. Mit anderen Worten: Here ist beinahe überall.

Ashkins skulpturale Praxis entfaltet die Konsequenzen dieser Ideen in einem bescheidenen Material: Recyclingkarton. Während Claire Fontaines Kunstwerke (Generalschlüssel, Ziegelsteine, Messer) die Vorstellung nahelegen (für manche BetrachterInnen: mit ihr drohen), sie wieder in Gebrauch zu nehmen, und so die Möglichkeit einer ganz realen und nicht unter Kontrolle zu bringenden kritischen Situation im Ausstellungsraum einführen, hüllen Ashkins monochrome Objekte sich in rätselhaftes Schweigen. Seine Skulpturen sind in der Tat „real“, bleiben aber ihrer Struktur nach Fiktionen – Revolutionary Corner ist entweder eine

own.“ Within the scene, Ashkin’s unnamed desert casts light onto the floor and wall of an interior through an unseen doorway. Here creates the sense that the desert lies not just beyond the walls of the dark room, but beyond the walls of the exhibition space itself.

It is an open question whether contemporary subjects still have the capacity to believe in such monumental temporal modes as the messianic or the utopian in ways that might resist their cynical instrumentalization as political weapons. When humans are reduced to bare survival, the luxury of such beliefs becomes a dangerous liability. Ashkin’s affectless voice reflects this impasse: “In the desert, belief means future betrayal.” The random swarms of digital artifacts that cover the static image in Here—the result of the video apparatus’s attempts to fill in for lack of information—have the uncanny appearance of being the only living things in the space. Against this bleak implacability of information the “rebel, refugee, or trespasser” can only gaze blankly, “without expression.” As the voice-over suggests, even optimism and pessimism are negated in the regulated passing of the everyday.

In the earlier works where the voice of the text plays such a crucial role, Ashkin’s speaking subject was rooted to a particular time and place. His most recent works in sculpture and video situate this subject quite differently—precariously outside of time, without a specific location. This is precisely the mode by which Ashkin abandons the documentary realism latent in his earlier works. Like the indeterminate settings in Franz Kafka’s *The Castle* or *Amerika*, which enable that author to address the irrational rationalization of early-twentieth century Europe, the lack of historical and spatial coordinates in Ashkin’s recent works represents our present moment of deterritorialized, abstract spaces of remote-controlled war far more effectively than those works that identify a specific locale as research material to be re-presented. These new spaces do not exist outside of or independently from a subject, but are inescapably internalized, constitutive of what I would call a stateless subject. The video *Here*, though filmed at a decommissioned military depot in upstate New York, could very well be anywhere. In other words, *Here* is nearly everywhere.

Ashkin’s sculptural practice develops the consequences of these ideas in the humble material of recycled cardboard. Where the artworks of Claire Fontaine (skeleton keys, bricks, and shivs) indicate (or for some threaten) a potential return to use, introducing the possibility of an actual and ungovernable situation within the site of exhibition, Ashkin’s monochromatic objects remain enigmatically silent. His sculptures are indeed “real,” yet

Erinnerung an Kämpfe der Vergangenheit oder das schlummernde Versprechen zukünftiger; Flag (misplaced) steht da, als ob man sie nehmen und hissen könnte; die großen Plätze sind Modelle öffentlicher Räume, die eine Zukunft vorhersehen, die von Geschichten des Totalitarismus umgetrieben werden wird; die Gefängnisse der zukünftige Bestimmungsort derer, die sich über die Vorschriften des Gesetzes oder die Grenzen eines Staates hinwegsetzen.

Sind die Gefängnis-Skulpturen auch im wesentlichen Abstraktionen der Baupläne amerikanischer Gefängnisse, kann man ihnen doch ebenso wenig wie Here eine spezifische raumzeitliche Identität zuordnen. Die großen Plätze verweisen nicht auf tatsächliche Orte, sondern sind dreidimensionale Extrapolierungen, die lose auf den suprematistischen Kompositionen El Lissitzkys basieren. Revolutionary Corner ist ortlos, wenn auch nicht weit entfernt von den Requisiten, mit denen sich die jungen RevolutionärInnen in Jean-Luc Godards *La Chinoise* oder *Made in USA* umgeben – tatsächlich stand Ashkins Erinnerung an eine Szene in Godards *Pierrot le fou* bei der Herstellung der *Assemblage* aus Karton im Hintergrund. Ich fühle mich auch an Marcel Broodthaers' späte Arbeit *Décor: A Conquest* erinnert, die die Besetzung eines Museums mit nachgeahmten Utensilien inszenierte. Vielleicht warnt Ashkin uns, dass die Plätze und Gefängnisse, die er entwirft, nicht die zukünftigen Modelle repressiver Kontrolle durch bestehende neoliberale Mächte sind, sondern ebenso gut als die zukünftigen Institutionen einer nachrevolutionären Gesellschaft dienen könnten. Im Gegensatz zum Vitruvianischen Ideal gesellschaftlicher Harmonie auf der Grundlage gelungener formaler Planung und Anordnung, von dem Ashkin andernorts schreibt, bieten diese Objekte keine Garantien.

Ashkins monochrome Skulpturen operieren im Modus der Projektion, wie man ihn von Architekturmodellen und Wunschbildern kennt. Denn falls die paranoide Form von Subjektivität, für die beispielhaft das stateless subject steht, zur Norm wird, können wir uns in naher Zukunft auf immer mehr Gefängnisse, faschistoide Plätze und Ensembles wie Revolutionary Corner gefasst machen. Wir sind außerstande, Revolutionary Corner oder Flag (misplaced) ohne weiteres einem Ort zuzuordnen – bei der maoistischen Jugend von 1968 oder bei der Roten Armee Fraktion oder bei al-Qaida; der monochrome Karton und die Recyclingmaterialien deuten an, dass sie für jede militärische Identität, die das geschichtliche Geschehen oder die Mode ihnen zuschreiben mögen, stets zur Verfügung stehen. Man fragt sich, ob die nachlässige revolutionäre Geste umso wirksamer ist, als sie sich des jetzt Wirklichen enthält und zugleich ein reales, wenn auch vielleicht schwaches Potenzial zurückbehält. Auf das Drängen darauf, „jetzt zu handeln“, antworten Ashkins Arbeiten mit Schweigen; sie scheinen sich im Imaginären eingerichtet zu haben, indem sie dessen kritische Energien in der Form abstrakter und absichtlich verdinglichter monochromer Objekte aufgespeichert haben, die einem zukünftigen Entscheidungsmoment aufbewahrt sind. Auch wenn Marcel Broodthaers' Bemerkung zum Thema Verdinglichung meilenweit von der Affektlage von Ashkins Arbeiten entfernt ist, kann man sie sich sehr gut in der einsamen Stimme von Ashkins *Here* vorstellen: „Hier spielt man jeden Tag bis zum Weltuntergang.“

they retain the structure of fictions—Revolutionary Corner is either a reminder of past struggles, or a dormant promise of future ones; Flag (misplaced) is there as if it might be picked up and flown; the plazas are models of public spaces that forecast futures haunted by histories of totalitarianism; the prisons, the future destination of those who trespass the injunctions of the law or the boundaries of a state.

While the prison sculptures are essentially abstractions of American prison plans, as in *Here* one cannot assign them a specific identity in place or time. The plazas, rather than referring to actual sites, are three-dimensional extrapolations based loosely on the Suprematist compositions of El Lissitzky. Revolutionary Corner is placeless, thought not far from the props that surround the young revolutionaries in Jean-Luc Godard's *La Chinoise* or *Made in USA*—in fact, the cardboard assembly was influenced by the memory of a scene in Godard's *Pierrot le Fou*. I am also reminded of Marcel Broodthaers's late work *Décor: A Conquest*, which staged in mock fashion the takeover of a museum. Perhaps Ashkin is warning us that the plazas and the prisons he constructs are not the future models of repressive control by existing neoliberal powers, but could equally serve as the future institutions of a postrevolutionary society. Contrary to the Vitruvian ideal of social harmony through proper formal planning and arrangement, of which Ashkin writes elsewhere, these objects offer no guarantees.

Ashkin's monochromatic sculptures function in the projective mode of architectural models and wish images. For if the paranoid state of subjectivity, exemplified in the stateless subject, is becoming the norm, we can expect to see more and more prisons, fascist plazas, and assemblies like Revolutionary Corner in the near future. We cannot immediately assign Revolutionary Corner or Flag (misplaced) a place among the Maoist youth of '68, or to the Red Army Faction, or to Al Qaeda—the monochromatic cardboard and recycled materials suggest a perennial availability to any militant identity that history or fashion might assign. One wonders if a perfunctory revolutionary gesture is the more effective in that it withdraws from the actual while retaining a real though perhaps weak potential. Ashkin's work responds to the urgent demand to “act now” with silence; it seems to reside in the imaginary by storing up its critical energies in the form of abstracted and deliberately reified monochromatic objects, withheld for some future decisive moment. Though miles apart from the affect of Ashkin's works, Marcel Broodthaers's comment on reification might very well be reiterated in the desolate voice of Ashkin's *Here*: “One plays here daily until the end of the world.”

Siehe die Kritiken von Roy Exley, *FlashArt*, 2000; Frances Richard, *Art Forum*, 2000; Nancy Princenthal, *Art on Paper*, 2000. Aber siehe auch Jeff Rians Interview mit Michael Ashkin, *Scenic New Jersey*, in: *Purple*, Frühjahr 2001.

Der Hazardous Substance Superfund (Gefahrstoffe-Entschädigungsfonds) ist eine durch den amerikanischen Gesetzgeber 1980 geschaffene Treuhandgesellschaft, die Gelder für die Beseitigung industrieller Abfälle bereitstellt (siehe CERCLA, P.L. 96-510, 11. Dezember 1980).

Michael Ashkin, *Garden State*, Workroom G Editions, New York, 2000, [9.20], S. 10.

Gesprächsweise erwähnte Ashkin eine Gruppe von Männern, die, während er fotografierte, aus Kleinlastwagen ausstiegen; sie waren bis an die Zähne bewaffnet und eröffneten das Feuer auf einen Betonbau. Ashkin versteckte sich über eine Stunde lang zwischen den Trümmern, während die Männer aus automatischen Waffen auf das Gebäude schossen.

Henry Bemis ist eine von Burgess Meredith gespielte Figur in *Time Enough at Last*, einer 1959 entstandenen Folge von *Twilight Zone*. Rod Serlings Erzählerkommentar könnte gut Michael Ashkin beschreiben, wie er in den Meadowlands von New Jersey seine Überlegungen notiert und die menschenleeren Landschaften fotografiert:

Sehen Sie hier Mr. Henry Bemis, ein Gründungsmitglied der Bruderschaft der Träumer. Ein Bücherwurm, ein Männlein, dessen Leidenschaft das gedruckte Wort ist; aber ein Bankpräsident und eine Gattin und eine Welt voller Spötter und die unnachgiebigen Zeiger einer Uhr haben sich gegen ihn verschworen. Gleich aber wird Mr. Bemis eine Welt ohne Bankpräsidenten oder Gattinnen oder Uhren oder sonst irgendetwas betreten. Er wird eine Welt ganz für sich haben, ohne irgendetwas anderen. (*Twilight Zone*, 1. Staffel, 8. Folge, Drehbuch Rod Serling)

Ebd.

Ashkin, *Garden State*, a. a. O., [8.18], S. 4.

Im Gespräch mit dem Autor.

Michael Ashkin, *Untitled* (Sayreville, NJ), in: Gregor Neuerer (Hg.), *Untitled* (Experience of Place), Koenig Books, London, 2003.

Ebd., S. 44.

Walter Benjamin, Über den Begriff der Geschichte, in: Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser (Hg.), *Walter Benjamin, Abhandlungen. Gesammelte Schriften*, Bd. I-2, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1974, S. 694.

Ebd., S. 693.

Here, 2009; siehe im vorliegenden Katalog S. ##.

Ebd., S. ##.

Siehe auch Arbeiten wie *Adjnabistan* (2005) und *Hiding places are many, escape only one* (2007–08); beide sind Abstraktionen und beziehen sich nur indirekt auf bestimmte Orte.

Zitiert in Benjamin H. D. Buchloh, *Open Letters, Industrial Poems*, in: *October* 42: Marcel Broodthaers: Writings, Interviews, Photographs, MIT Press, Cambridge/MA, Herbst 1987.

See reviews by Roy Exley, *FlashArt*, 2000; Frances Richard, *Art Forum*, 2000; Nancy Princenthal, *Art On Paper*, 2000. But also see Jeff Rian's interview with Michael Ashkin, "Scenic New Jersey," *Purple*, Spring 2001.

The Hazardous Substance Superfund is a trust established by US law in 1980 to provide funding for environmental cleanup of industrial waste (see CERCLA, P.L. 96-510, December 11, 1980).

Michael Ashkin, *Garden State*, Workroom G Editions New York, 2000, [9.20], p. 10.

In conversation, Ashkin has referred to a group of men who emerged from pickup trucks while he was photographing. They stepped out armed to the teeth and opened fire on a concrete building. Ashkin hid amid the debris for over an hour as the men fired their automatic weapons into the structure.

Henry Bemis is a character played by Burgess Meredith in the 1959 *Twilight Zone* episode *Time Enough at Last*. Rod Serling's commentary might very well describe the figure of Michael Ashkin recording both his thoughts and the unpeopled landscapes of the New Jersey Meadowlands:

Witness Mr. Henry Bemis, a charter member in the fraternity of dreamers. A bookish little man whose passion is the printed page but who is conspired against by a bank president and a wife and a world full of tongue-cluckers and the unrelenting hands of a clock. But in just a moment Mr. Bemis will enter a world without bank presidents or wives or clocks or anything else. He'll have a world all to himself, without anyone. (*Twilight Zone*, Season 1, Episode 8, 1959, teleplay by Rod Serling)

Ibid.

Garden State, [8.18], p. 4.

Conversation with the artist.

Michael Ashkin, *Untitled* (Sayreville, NJ), in *Untitled* (Experience of Place), ed. Gregor Neuerer, London: Koenig Books 2003.

Ibid, p. 44.

Walter Benjamin, "On the Concept of History," *Selected Writings*, vol. 4, Cambridge: Harvard/Belknap 2006, p. 390.

Ibid., pp. 389–390.

Here, 2009; see in the present volume, p. ##.

Ibid., p. ##.

See also works such as *Adjnabistan* (2005) and *Hiding places are many, escape only one* (2007–08), both of which are abstractions and bear only indirect relation to specific locales.

Quoted in Benjamin H. D. Buchloh, "Open Letters, Industrial Poems," *October* 42: Marcel Broodthaers: Writings, Interviews, Photographs (Autumn 1987).

