

frieze

ZEITGENÖSSISCHE KUNST UND KULTUR
IN DEUTSCHLAND, ÖSTERREICH UND DER SCHWEIZ

CONTEMPORARY ART AND CULTURE
IN GERMANY, AUSTRIA AND SWITZERLAND

FRIEZE D/E NO. 23
FRÜHJAHR / SPRING 2016

THE ABJECT

*with essays by Ed Atkins,
Kirsty Bell & Hannah Black*

THEA DJORDJADZE
YNGVE HOLEN
JOCHEN LEMPERT
VEIT LAURENT KURZ

Die dehn- und wandelbaren Skulpturen von
Thea Djordjadze

WANDERND FORMEN

Matthew McLean

The migrating forms of Thea Djordjadze

SHAPE SHIFTING



1
Spoons are different, 2012
Installation view
Sprüth Magers London



2

Angesichts des Oeuvres von Thea Djordjadze muss ich oft an das Spätwerk der Surrealistin Dorothea Tanning denken, die ihre Heimatstadt Galesburg in Illinois als einen Ort bezeichnete, „wo nichts passierte außer der Tapete.“ Der Satz evokiert und verspottet zwar die Einförmigkeit dieser Stadt in der Öde des amerikanischen Mittleren Westen, doch gleichzeitig etabliert er die Tapete als einen Ort der Aktivität – und damit als ein Objekt von Interesse, Ereignis, ja sogar Hoffnung. *Lost Promise in a Room* – also: verlorenes Versprechen in einem Zimmer – war tatsächlich der Titel einer Ausstellung Djordjadzes, 2011 war das, bei Common Guild in Glasgow. Und jenes Gefühl der Fremdartigkeit, das in der totalen Monotonie einer ruhigen und stillen Landschaft lauert, ist auch in Djordjadzes Installationen zu spüren: ein „Hauch des Häuslichen“ durchweht sie, weniger still jedoch. Sicher, es wäre übertrieben, diese Quasi-Räume als heimgesuchte Häuser zu bezeichnen; aber unheimlich, das sind sie trotzdem. Und sie kommen auch selten zur Ruhe.

Oft hinterlassen Djordjadzes Objekte und Installationen ein Gefühl gespenstischer Betriebsamkeit, von beunruhigender „Lebendigkeit“.

Djordjadzes Objekte und Installationen hinterlassen ein Gefühl von gespenstischer Betriebsamkeit, von beunruhigender „Lebendigkeit“, selbst wenn das nicht das zutreffendste Wort ist, um ihre skulpturalen Gebilde zu beschreiben. Das Wörtchen „quick“ wäre da schon geeigneter: Der alte, teils sanskritische, teils germanische, teils lateinische Begriff unterscheidet die Lebenden von den Toten. Und mit „quickening“ bezeichnet man die erste Bewegung eines

Fötus, mit „the quick“ wiederum den empfindlichen Übergang zwischen Fingernagel und Fingerspitze. Und genau derart sperriger Anstöße und intimer Belebungen bedient sich Djordjadze in ihren Installationen. So zeigte sie in ihrer Ausstellung *Ma Sa i a l y e a s e – de* (2015) in der South London Gallery ein 20 Meter langes, an einer Wand verlaufendes niedriges Holzpodest. An dessen Ende, dort, wo das Podest auf die Wand traf, befand sich ein langgezogenes rohrförmiges Kissen, zu dünn und zu niedrig, um sich anzulehnen – zumindest für alles, was größer ist als eine Maus.

Es war auch nicht unbedingt nötig zu wissen, dass diese Konstruktion auf alte georgische Cottage-Häuser anspielt. Das Scheunenhofmäßige der knarrenden Struktur war auch so zu spüren. In einer Ecke der Wand oberhalb des Podests hingen fünf einigermassen quadratische geometrische Kompositionen aus flachen Regalbrettern oder Latten, wie eine Kiste, die auseinander- und wiederzusammengebaut worden war. Die Höhe, in der die Collagen installiert waren,

erinnerte vage an die aufgereihten Ikonen in einer Ostkirche; als wäre Malewitschs Übersetzung orthodoxer Spiritualität in Suprematismus wieder rückgängig gemacht worden, als gehe es wieder zurück zu rustikalem Handwerk. Und im Produktionsprozess ist dabei eine ganz neue Sprache entstanden, eine, die ebenso neu wie sehr alt anmutet.

Solche Übertragungsvorgänge finden sich überall in Djordjadzes Werk. Unter den Installationen von Sitzbänken aus

When considering Thea Djordjadze's oeuvre, I am reminded of the late Surrealist Dorothea Tanning's description of her hometown of Galesburg, Illinois, as a place 'where nothing happens but the wallpaper'. Even while evoking and ridiculing the monotony of this bleak midwestern US town, Tanning establishes the wallpaper as a site of activity, interest, event or even promise. *Lost Promise in a Room* was indeed the title of Djordjadze's 2011 exhibition at the Common Guild, Glasgow. This sense of strangeness lurking amidst the stark blankness of a quiet landscape is present in Djordjadze's installations: an air of the domestic blows through them, but unquietly. It would be an exaggeration to call these quasi-spaces haunted houses, but the works of the Georgian-born, Berlin-based sculptor are often *unheimlich*, and very rarely at rest.

Instead, her objects and installations have a feeling of eerie activity, of being unsettlingly 'alive', though this too is not quite the right word to describe her sculptural constructs. The word 'quick' might be better: the old, part-Sanskrit, part-Germanic, part-Latin term distinguishes living from dead – and gives its names in English to the first movement of a foetus ('quickening'), and to the membrane over the sensitive join between the fingernail and the fingertip (the 'quick'). It is these kinds of awkward, intimate abutments and vivifications that Djordjadze frequently attends to in her installations. Her 2015 exhibition *Ma Sa i a l y e a s e – de* at the South London Gallery, for example, displayed a low wooden platform that ran 20 some metres along one wall: at one end, where the platform met the wall, an elongated narrow tubular cushion was laid between the platform and the wall – too thin and low to provide lumbar support to any creature taller than a mouse.

You didn't have to know that the structure was based on the raised, balcony-like area which is a feature of a traditional west Georgian style of cottage to detect something

gepflegtem Drahtgitter, die den Hauptteil der Ausstellung *Oxymoron Grey* 2013 bei Kaufmann Repetto in Mailand ausmachten, befanden sich große Keilstücke aus blassgelbem Schaumstoff, die wie die dreieckigen Fetthaufen auf Joseph Beuys' *Fettstuhl* (1963) aussahen, an denen ein Anhänger von De Stijl neues Interesse gefunden hätte – noch so eine unmögliche Polsterung, welche die ganze Tiefe des Sitzes einnahm und gemütliches Sitzen unbequem, wenn nicht sogar schlicht unmöglich macht. Die skulpturale Installation *that is the last item on this list: a glass of anger* (2015) im Arsenale bei der Venedig-Biennale 2015 zeigt ein breites schräg abfallendes Gebilde, eine Art Keil – allerdings konstruiert aus transparenten Plexiglas-Platten. Diese Beispiele verweisen auf Djordjadzes nicht unkomplizierten Dialog mit den Tropen und dem „Look“ des Modernismus, sei es in der heroisch-künstlerischen Manier eines Malewitsch oder Beuys oder im Design-Jargon des „International Style“. Für die Installation *Deaf and Dumb Universe* (*Regis*) (2008), Djordjadzes Beitrag zur 5. Berlin Biennale, die in der Erdgeschoss-Lobby der Neuen Nationalgalerie zu sehen war, überzog sie eine Fensterscheibe der Vorhangfassade des Mies-van-der-Rohe-Gebäudes mit grauer und schwarzer Tinte (Djordjadze machte in Tbilisi eine Ausbildung als Malerin). In dieser Geste (auf den ersten Blick sah das Fenster einfach verdeckt aus) findet sich Transgression, sogar gedämpfte Aggression. Es geht aber weder darum, den männlichen Kanon des Modernismus aufzumischen, noch darum, einfach nur in der Rolle der bloßen Zeugin zu verharren. Wichtiger ist eher eine Art Ausgleich, die gegenseitige Abhängigkeit von Rationalem und Rohem, eine erlesene Eleganz und eine insgesamt „chthonische“, also irdische, erdige Textur. In der Kunsthalle Basel präsentierte Djordjadze 2009 vom Bauhaus-Produktdesign inspirierte geometrische Skulpturen, von denen einige auf alten grünen und beige Teppichen präsentiert wurden.

Während bei Installationen dieser Art die Dualität aus der Verbindung *zwischen* den Objekten hervorgeht, hat sie sich mit der Zeit zunehmend als eine Spannung *innerhalb* der Formen an sich manifestiert. Djordjadzes straffe Skulpturen ähneln oft vertrauten Objekten und Designelementen, Hauseinrichtungen, Baumaterialien, Bauhaus-Produkten, die verzogen, verzerrt oder verstümmelt wurden. Man könnte auch sagen, sie wurden „aus der Form gebogen“, als wären sie angegriffen oder verletzt worden. Vielleicht findet sich in dieser leisen Andeutung von Gewalt bzw. im opferhaften „Repurposing“, dem das Bild-Objekt in Djordjadzes Skulpturen ausgesetzt war und

2
Olinka Or Where the Movement is Created
 2012
 Installation view
 Museo Tamayo, Mexico City

3
Untitled (detail)
 2014
 Mixed media
 240 × 400 × 70 cm



3

barnyard-like in the creaky structure. On the wall in a corner above the platform hung five, roughly square geometric compositions of shallow wooden shelves or slats, like a crate that had been dis- and re-assembled. Something about the height at which Djordjadze installed these collages vaguely suggested a parade of icons in an Eastern church. It was as if Malevich's translation of Orthodox spirituality into Suprematism had been converted back again into rustic craft, and, in the process, produced a different language altogether – one simultaneously new and ancient.

Such acts of translation dot Djordjadze's oeuvre. Among the installation of neat, wire grid benches that formed the main part of her exhibition *Oxymoron Grey* (2013) at Milan's Kaufmann Repetto sat large wedges of pale yellow cushioning foam. Another bit of improbable upholstery – occupying the whole depth of the seat, they would have made sitting uncomfortable if not impossible – each wedge looked like the triangular slab of fat that sits atop Joseph Beuys's *Fettstuhl* (1963) as though re-inserted by a devotee of De Stijl. The sculptural installation *that is the last item on this list: a glass of anger* (2015) in the Arsenale at the 2015 Biennale di Venezia, featured a wide slanting shape,

a wedge of sorts composed of a sheet of transparent Perspex. As these examples might suggest, Djordjadze's work has figured a not uncomplicated dialogue with the tropes and 'look' of modernism – whether in the heroic artistic mode of Malevich and Beuys or in the design vernacular of the International Style. One striking element of *Deaf and Dumb Universe* (*Regis*) (2008), an installation in the ground-floor lobby of the Neue Nationalgalerie which was the artist's contribution to the 5th Berlin Biennale, was her smearing a single pane of the building's glass curtain wall with streaks of grey and black inks (Djordjadze trained in Tbilisi as a painter). There is a note of transgression – even a muted aggression – in this gesture (at a glance, the window simply looked unwashed). Yet neither does Djordjadze want to rough up the masculine canon of modernism any more than she simply wants to merely bear witness to it. It is instead a question of balance – of mutual dependence between the rationalist and the raw, of a recherché elegance and an altogether more chthonic texture. At the Kunsthalle Basel in 2009, for instance, the artist presented geometric sculptures that appeared drawn from elements of Bauhaus product design, some of them presented on earthy green and beige rugs.



4

die es überlebt, ja sogar in sich aufgenommen hat, vielleicht selbst eine Spur von Djordjadzes Studium bei Rosemarie Trockel an der Kunstakademie Düsseldorf. Als die beiden Künstlerinnen 2008 zusammen an einer Ausstellung für Monika Sprüth Philomene Magers in München arbeiteten, bastelten und verbrannten sie eine Reihe humanoider Skulpturen am Rheinufer und stellten die verbliebene Asche in Urnen als Teil der Ausstellung in der Galerie aus, nachdem sie die Überreste in Kassel begraben hatten.

Der Titel jener Ausstellung, *Un soir, j'ai assis la beauté sur mes genoux. And I found her bitter. And I hurt her*, halb-übersetzt aus Arthur Rimbauds *Une saison en enfer* (1873) erlaubt die Lektüre des Kunstwerkes als Ersatz für ein menschliches Subjekt, als (vielleicht gerade weibliches) Opfer, ein Status, der eventuell mit der Verbindung von idealisierter Abstraktion und einer Art dumpfer Konkretheit im Zitat zusammenhängt: eine Schönheit, die man sich – laut Rimbaud – „aufs Knie setzen“ kann. Aber wenn wir schon dabei sind: Djordjadzes Beschäftigung mit den Missgeschicken des Lebens ist meist alles andere als rührselig. Der Titel einer Skulptur von 2012, zu sehen letztes Jahr am MIT List Visual Arts Center, ist ein repräsentativeres Manifest: *She didn't have friends, children, sex, religion, marriage, success, a salary or a fear of death. She worked.* Die Skulptur besteht aus einer großen, grünen Schaumstoffraute an einem engen, schwarzen Stahlgestell auf vier spindeldünnen Beinen; das Gestell gleitet an einer Ecke die Schaumstoffraute hinauf wie eine Ameise, die sich an ein Blatt krallt. Die

anthropo- und zoomorphe Qualität vieler Skulpturen Djordjadzes ist nur schwer zu übersehen, vor allem der jüngeren, die aus vier Stützen oder Extremitäten bestehen, bzw. aus zwei Armen und zwei Beinen. Das merkwürdige Polsterkissen in der South London Gallery lässt an die schlaffe Fleischlichkeit des menschlichen Körpers denken (in Vietnam werden Kopfkissen „goi om“ genannt, was soviel wie „Umarmungskissen“ bedeutet, weil sie ihrem Besitzer nachts Gesellschaft leisten), auch wenn ihre bizarren Proportionen jede greifbare Nutzung vereiteln. Auf dem Boden des Arsenalle in Venedig erstreckte sich ein langes Rechteck auf vier Stummelbeinen, bedeckt mit drei Schichten pfirsichfarbener und gelber Möbelpolsterung: ein Objekt, das darum bettelte, als Bahre oder Bett gedeutet zu werden, aber auch hier wieder, in seiner Dehnung, eher für einen Wurm zugeschnitten schien (in dieser Hinsicht ein Widerhall des niedrigen Podests in London). Jeglichen Kontexts beraubt forderte das drastisch leereräumte Podest zu keiner bestimmten Tätigkeit heraus, wie eine noch leere Bühne, die besetzt werden will. Wie bei vielen Werken Djordjadzes gelingt es auch diesem hier, seine Umgebung zu hinterfragen – und dabei altbekannten Zeilen neue Relevanz zu verleihen: „Was ist das für ein Ort?“ „Was ist hier los?“

Das Gefühl, das etwas „los ist“, etwas also ein Ort ist wie Tannings Tapete, an dem etwas passiert, ist eine Grundqualität von Djordjadzes vibrierenden und lebendigen Installationen. Diese Qualität wird durch eine Syntax des Rests erzeugt, durch

While the duality in installations such as these is in the conjunction *among* objects, over time it has come to manifest itself more as a tension within forms themselves. Djordjadze's taut sculptures often resemble familiar objects and design elements – domestic furnishings, construction materials, Bauhaus products – that have been warped, distorted, crippled. You might say they had been 'bent out of shape', as if insulted or injured. Indeed, the faint suggestion of violence, or sacrificial repurposing, which the image-object has been subjected to and survives, even absorbs, is perhaps one trace of Djordjadze's study under Rosemarie Trockel at the Kunstakademie Dusseldorf. When the two artists collaborated on an exhibition for Monika Sprüth Philomene Magers, Munich, in 2008, they fabricated and then burned a series of humanoid sculptures on the banks of the Rhine, exhibiting some of the resultant ashes in urns as part of the display in the gallery after burying the remainder in Kassel.

The title of that exhibition, *Un soir, j'ai assis la beauté sur mes genoux. And I found her bitter and I hurt her*, half-translated from Arthur Rimbaud's *Une saison en enfer* (1873), allows for a reading of the artwork as a stand-in for a human subject – as victim (and perhaps a specifically female one), a status not unrelated to the quotation's merging of idealized abstraction and a kind of dumb concreteness (a beauty, in Rimbaud's words, which can be sat on the knees). That said, Djordjadze's attendance to life's slings and arrows is rarely maudlin: the title of a 2012 sculpture, displayed last year at MIT List Visual Arts

4
 Untitled
 2013
 Steel, foam
 (14 benches)
 Dimensions variable
 Installation view,
 kaufmann repetto,
 Milan

5
 Untitled
 2013
 Steel, paint,
 magnets
 180 × 62 × 46 cm

Djordjadze's sculptures resemble familiar objects that have been warped, distorted, even 'bent out of shape'.



5

die Andeutung einer tatsächlich stattfindenden rituellen Handlung (im Londoner Studio Voltaire streute die Künstlerin für *Possibility Nansen* 2007 Salz auf dem Boden aus), oder auch durch rhythmische Verbindungen zwischen Elementen oder den Einsatz einer subtilen Sequenz: eine Wand in der South London Gallery beispielsweise bestand aus Holzplanken, die wie Regale in Stufen arrangiert waren und allmählich in Richtung Boden abfielen. Meist geht es um Verlängerung und Verzerrung einzelner Elemente, die den Skulpturen sowieso schon inhärent sind: Ein eigentlich normaler eleganter Tisch aus der Ausstellung am MIT List, *Untitled* (2013), prahlt mit einer Menge zusätzlicher Beine und einem langen dünnen Haken an der Spitze, der aussieht, als sei er gerade ausgeschlagen; dagegen brachte das oben genannte Regal in der South London Gallery nur ein einzelnes, gekrümmtes Bein hervor, eingequetscht zwischen der Planke und dem Boden, Krücke und Ranke zugleich.

Im Onlinesprech gibt es eine Formulierung für den Umstand, wenn jemand eine Interpretation ohne faktische Grundlage forciert, um Bedeutung zu fabrizieren, wo keine ist: „You’re reaching“, „du dehnt die Wahrheit“, heißt es dann. Auch Djordjadzes Skulpturen scheinen sich, oft ganz buchstäblich, zu dehnen – in die Weite, Tiefe und vorwärts, um nach einem abwesenden Sinn zu greifen: Die dezentrierte Kupferfolie in dem Vitrinen-ähnlichen Doppelnetschrank sieht aus wie etwas, das zeitweilig auf dem Sprung erstarrt war, beim Versuch, dem Titel der Ausstellung bei Meyer Kainer 2014 in Wien zu folgen und taubstumm einen Weg aus dem Universum zu finden: *A guide on wrong path* (andere Titel wie *Ma Sa i a l y e a se – de* oder *As Sagas Sa*, 2012, ihre Installation auf der Documenta 13, kommen einer Bedeutung sehr nahe – aber eben nur beinahe).

Der Ausgangspunkt dieses Verlangens nach Überschreitung, Ausdehnung und Bewegung in Djordjadzes Werk wurde in ihrer Arbeit für die Frieze Projects im Jahr 2015 deutlich, wo ausladende Monstros Deliciosas (diese Pflanzen sind eine Hommage an den späten Matisse, für den die Überschneidung von häuslichem Innenraum und der Kunstszene durch seine körperlichen Behinderung bedingt war) über die geschäftige Kunstmesse verteilt aufgestellt waren, in der Nähe eines Korridors, in einer Ecke bei der Garderobe und als besondere Augenweide in Plastiksäcke gewickelt und von einem Drahtseil zwischen den Bäumen gleich beim Eingang abgehängt. Die Künstlerin wollte, dass die Skulpturen über Nacht verschoben werden, so dass sie am nächsten Morgen leicht deplaziert erschienen, ein paar Meter hier und da, ganz von selbst – ganz zur Freude der Messebesucher und zum Schrecken mancher nicht-sahnender Galeristen.

Über ihre Ausstellung in der Kunsthalle Basel sagte die Künstlerin einmal: „Die Besucher verschoben die Objekte 20 Zentimeter nach links oder rechts“ und grübelten darüber, „wie das Kunstwerk sie wohl dazu veranlasste“.¹ Zwischen dieser Beobachtung und den Pflanzen, die sich wirklich bewegen, liegen kleine, nur schwer wahrnehmbare Zwischenschritte. Portabilität, Migration und Beweglichkeit sind in Djordjadzes Formensprache eingeschlossen



6

Center, comprising a large green foam lozenge adjoined a narrow black steel structure on four slim legs, sliding onto one edge of the foam, like an ant tackling a leaf, is a more representative manifesto: *She didn't have friends, children, sex, religion, marriage, success, a salary or a fear of death. She worked.* Yet the anthropomorphic and zoomorphic quality of many of these sculptures is hard to ignore, not least those in recent years that have four supports or extremities – two arms, two legs. The awkward bolster pillow at the South London Gallery intimates the floppy fleshiness of the human body (in Vietnam, bolster pillows are called 'goi om', meaning 'hugging pillow' – they keep their owners company at night), even as its bizarre propor-

of London's Studio Voltaire for *Possibility Nansen* in 2007); sometimes of rhythmic relations between elements or the use of subtle sequence: one wall at the South London Gallery featured wooden planks arranged like shelves in steps, gradually descending toward the floor. In large part, it's to do with the elongation and distortion of the sculptural elements themselves: an otherwise straightforwardly elegant table from the exhibition at MIT List, *Untitled* (2013), sports a cluster of additional legs, and a long spindly hook atop it, as if it had been sprouting; while one of the aforementioned shelves at South London Gallery sported a single, bent leg propped between the plank and the floor, both crutch and tendril.

Djordjadze's sculptures seem to be 'reaching' – grasping after a sense that isn't there.

tions thwart palpable use. On the floor of the Arsenal, meanwhile, was a long rectangle on four stubby legs, piled with three layers of peach and yellow upholstery: an object that begged to be read as a stretcher or a bed, but, again, in its elongation was more fit for a worm. It was echoed, in this respect, by the low platform in London. In the Georgian cottage the work recalled, such a space would be busy with life; displaced from such context, this drastically bare platform invited no particular activity, like an empty stage. Like much of Djordjadze's work, its achievement was to put its surrounding space into question – eliciting refrains familiar to exhibition-goers for the last 100 years, but no less intractable for all that: 'What is this place?' or 'What's going on here?'

This sense of something 'going on' – of being a site, like Tanning's wallpaper, of something *happening* – is part of Djordjadze's installations' quivering, animated quality. This is yielded from a syntax of remnants of seeming ritual activity (the artist scattered salt across the floor

When someone is accused of trying to force an interpretation unsupported by events, they're told: 'You're reaching'. In moments, Djordjadze's sculptures seem to be reaching too – out, downwards, along, grasping after a sense that isn't there: the sheet of copper positioned off-centre within the vitrine-like mesh cabinets at the artist's 2014 show at Meyer Kainer in Vienna looked like something temporarily frozen mid-scuttle. Following the *A guide on wrong path* of the exhibition's title, it attempted to find a way out of the universe deaf and dumb (the title of *Ma Sa i a l y e a se – de*, like *As Sagas Sa*, 2012, her installation at DOCUMENTA(13), fell just short of sense).

The fundamental urge of Djordjadze's works to traverse, to span, to move was revealed in her commission for Frieze Projects in 2015, in which huge cheese plants (an homage to late Matisse, for whom the overlapping of the domestic interior and the sphere of art was necessitated by his physical incapacity) were installed around the busy art fair – near a corridor, a corner by the



cloakroom and, most beautifully, in patched plastic sacks suspended from wire strung between trees outside the entrance. Overnight, the artist arranged for the sculptures to be moved, so come morning, they seemed to have subtly migrated, shifting a few metres here, a few there, of their own accord; delighting fairgoers and creeping-out some unsuspecting gallerists.

Of her Kunsthalle Basel exhibition, the artist reported 'people were displacing the objects — moving them 20 cm to the left or right' and wondered if 'something in the work made them feel invited to do this'.¹ It's a series of small imperceptible steps, I think, from here to the plants that literally move around. Such portability, migration and agility are embedded in Djordjadze's forms. Just as the word 'translation' itself derives from the Latin term meaning 'to carry over', so that a sense of movement and displacement inheres even in the material transformations (fat into foam, etc) that Djordjadze effects. Djordjadze often brings elements from one installation into another. Indeed Djordjadze's habit of devising installations *in situ*, or, in the case of *Ma Sa i a l y e a s e - d e*, from materials sourced from the site itself, is another way of keeping her practice mobile and transplantable (for all the 'site-specificity' of the ensuing installation).

As long ago as 1903, Rainer Maria Rilke wrote in his essay on Auguste Rodin that, without its places on pedestals in temples and sanctuaries, sculpture had become 'homeless', 'in space', 'abandoned', 'no longer to be held in check by any building'² — indeed, that homelessness was a condition of modernity. 'And we are a wandering people, all of us', he wrote 'not on account of the fact that none of us has a home, where we stay and which we care for, but because we no longer have a common home. Because we also forever have to carry around our greatness with us'. The compression of space and time found in Djordjadze's work (not for nothing have her installations been likened to unfinished archaeological digs) finds articulation in *fin-de-siècle* literature as well as contemporary theory. But the artist doesn't seem to mind what terrain she roams; the only thing is to get going, to continue reaching. To stay, as Rilke says elsewhere, is to be nowhere at all.

Matthew McLean is a writer and editor based in London.

1 Conversation with Sarah Lowndes, quoted in 'Tokens of Sense: The Work of Thea Djordjadze', *Afterall* 23, 2010, p. 73

2 Alex Potts, *The Sculptural Imagination: Figurative, Modernist, Minimalist* (New Haven: Yale University Press, 2003)

bzw. verschlüsselt. Wie das Wort „Übersetzung“ schon sagt, das im Englischen vom lateinischen Begriff „translatare“, also „über-setzen“, abgeleitet ist, geht es um Bewegung und Verlagerung – bei Djordjadze ist das schon in den materiellen Transformationen angelegt (von Fett zu Schaumstoff etc.). Nicht selten übernimmt Djordjadze Elemente von einer Installation in die nächste. Und in ihrer Gewohnheit, Installationen wie *in situ* oder auch *Ma Sa i a l y e a s e - d e* nur aus Materialien zu fertigen, die vom Ort der Ausstellung selbst stammen, kann man eine weitere Möglichkeit sehen, ihre Arbeit (trotz aller Standortspezifika der nachfolgenden Installation) mobil und transplantierbar zu halten.

Bereits im Jahr 1903 schrieb Rilke in seinem Rodin-Essay, dass die Skulptur ohne ihren Platz auf dem Sockel in den Tempeln und Heiligtümern obdachlos geworden, im Raume verwaist, „von keinem Gebäude mehr zu bändigend“ wäre – und dass eben jene Obdachlosigkeit die Bedingung für Modernität sei. „Und wir sind ein Wander-volk, alle“, schrieb er weiter, „nicht deshalb weil keiner ein Zuhause hat, bei dem er bleibt und an dem er baut, sondern weil wir kein

gemeinsames Haus mehr haben. Weil wir auch unser Großes immer mit uns herumtragen müssen [...]“ Es ist genau diese charakteristische Verdichtung von Raum und Zeit in Djordjadzes Werk, die sowohl in der Literatur des *Fin de Siècle* als auch in zeitgenössischer Theorie Resonanz findet; nicht umsonst wurden ihre Installationen mit unabgeschlossenen archäologischen Ausgrabungen verglichen. Doch Djordjadze selbst scheint sich nicht darum zu kümmern, welches Gelände sie gerade durchstreift. Hauptsache in Bewegung bleiben und versuchen auszugreifen, sich zu dehnen. Oder wie Rilke an anderer Stelle sagte: „Denn Bleiben ist nirgends.“
Übersetzt von Christine Richter-Nilsson und Bo Magnus Nilsson

Matthew McLean ist Autor und Lektor. Er lebt in London.

1 Im Gespräch mit Sarah Lowndes, zitiert in: *Tokens of Sense: The Work of Thea Djordjadze*, in: *Afterall*, 23, 2010, S. 73.

2 Zitiert in: Alex Potts, *The Sculptural Imagination: Figurative, Modernist, Minimalist*, Yale University Press, 2009.

6

Ma Sa i a l y e a s e - d e
2015
Installation view
South London Gallery

7

that is the last item on this list: a glass of anger
2015
Installation view
56th Biennale, Venice