

JENNIFER BOLANDE

Kunsthalle Palazzo

JENNIFER BOLANDE

2. - 24. September 1995

Kunsthalle Palazzo

Dank:

Unser Dank gilt allen, die das Zustandekommen dieser Ausstellung ermöglicht haben, vor allem Jennifer Bolande. Harm Lux, Zürich, sei für die Leihgabe von «The Rounding of Corners» und Justin Hoffmann / Kunstraum München, für seinen Text gedankt. Die Ausstellung wurde ermöglicht dank der finanziellen Unterstützung der Erziehungs- und Kulturdirektion, Kulturelles, des Kanton Basel-Landschaft und des Bundesamtes für Kultur, Bern.

Impressum:

Herausgeber: Kunsthalle Palazzo, Poststrasse 2, CH-4410 Liestal
Konzept der Ausstellung: Hedy Graber, Philip Ursprung, Niggi Messerli
Redaktion und Gestaltung des Katalogs: Hedy Graber
Übersetzung: Lynnette Widder, Berlin
Fotos: Jennifer Bolande, New York
Druck: Schwabe & Co. AG, Muttenz/Basel
ISBN 3-9520528-7-6
Copyright by: Kunsthalle Palazzo und Autoren
September 1995

Inhaltsverzeichnis

Hedy Graber	
Einführung	5
Philip Ursprung	
Tornados – Zu den Arbeiten von Jennifer Bolande	7
Tornados – On the Work of Jennifer Bolande	11
Illustrationen/Illustrations	15
Justin Hoffmann	
Jennifer Bolande (deutsch)	27
Jennifer Bolande (englisch)	33
Biographie/Bibliographie	39

Zur Ausstellung von Jennifer Bolande in der Kunsthalle Palazzo

Das Team der Kunsthalle Palazzo freut sich, die erste Einzelausstellung in der Schweiz der New Yorker Künstlerin Jennifer Bolande präsentieren zu können. Eine erste Begegnung mit Bolandes Werk 1988 in der Ausstellung «Reprises de vues» im Ausstellungsraum Halle Sud in Genf hatte mich zuerst befremdet durch die vielen Interpretationsmöglichkeiten, die ihre Photographien boten, und deshalb auch bewogen, ihr Werk in den letzten Jahren weiterzuverfolgen. In der Schweiz zu sehen waren ihre Arbeiten im weiteren 1992 in der Shedhalle in Zürich im Zusammenhang mit vier anderen zeitgenössischen Künstlerinnen (Sylvia Gertsch, Marie-Theres Huber, Pipilotti Rist und Mio Shirai) Jennifer Bolandes «The Rounding of Corners», damals auch in der Shedhalle zu sehen, ist die älteste in der Kunsthalle Palazzo ausgestellte Arbeit. Weniger von ihrer Form als von ihrem Inhalt her verweist sie auf die in der jetzigen Ausstellung zu sehenden Werke.

Spärlich bespielt die Künstlerin die Ausstellungsräume mit zum grössten Teil photographischen Installationen, denen eine grosse materielle Leichtigkeit, zuweilen auch Zerbrechlichkeit, anhaftet. Photographien, Zeichnungen und Computerausdrucke markieren, mit Klammern an ein Drahtseil befestigt, ihre Anwesenheit im Raum und bilden gleichzeitig für den Betrachter eine Abschränkung. Die Serie «The Road Movie» verweist nicht nur auf das Filmgenre des Road Movie, in dem riesige Lastwagen durch die amerikanische Landschaft um die Wette donnern, sondern auch auf das damit verbundene Lebensgefühl einer rastlosen Freiheit gepaart mit aggressivem Machogehabe. Jennifer Bolande unterwandert bewusst und mit weiblich-ironischem Blick das in den Road Movies gängige Machtspiel.

Jennifer Bolandes Arbeiten beziehen sich stark auf die räumlichen Begebenheiten, Installationen sind somit veränder- und erweiterbar, ohne dass sie sich inhaltlich verändern. Die in der Kunsthalle Palazzo zu sehende Ausstellung ist in Zusammenarbeit mit dem Kunstraum München entstanden. Von dort aus «on the road» gesandt, machen Bolandes Arbeiten einen kurzen Zwischenhalt, bevor sie zu weiteren, noch unbekanntem Destinationen weiterreisen.

Hedy Graber

Tornados – Zu den Arbeiten von Jennifer Bolande

Wer erinnert sich nicht an den weissen Wirbelwind, der jahrelang in der Fernsehwerbung die wunderbare Waschkraft eines amerikanischen Scheuerpulvers symbolisierte? Als Kinder schätzten wir besonders diejenige Episode, in welcher eine Polizeistreife den rätselhaften Tornado bemerkt, beherzt in das Vorstadthaus stürmt, durch dessen Küche der Sturm gerade fegt, und dort auf die lachende Hausfrau trifft, die inmitten spiegelnder Oberflächen triumphiert. Was uns am stärksten anzog und uns mit Genuss die kurze Geschichte immer wieder neu verfolgen liess, weiss ich nicht mehr. Aber besser als die verdutzten Gesichter der biederen Polizisten und die Reinheit des Küchenbodens hat uns sicherlich die gekonnte Trickdarstellung des Tornados mit seinen Blitzen und seinem märchenhaften Sternenschweif gefallen, diese Mischung aus potentieller Zerstörung und völliger Harmlosigkeit, die, aus dem Reich des Phantastischen herabgestiegen, durch die Normalität der Nachbarschaft sauste. Wir wussten damals nichts – und die Hersteller des Spots ahnten es wohl ebensowenig – vom tragischen Ende des griechischen Helden Ajax. Jenem nur von Achilleus überragten Kämpfer, der, vom Wahnsinn geblendet, inmitten seiner eigenen Herde zu wüten begann und sich in sein eigenes Schwert stürzte, nachdem er begriffen hatte, dass er unschuldige Schafe abgeschlachtet hatte. Aber das Bild vom Wirbelwind als reinigender und zugleich chaotischer Kraft ist geblieben. Und wieder aufgetaucht vor den Tornadozeichnungen Jennifer Bolandes.

Tatsächlich kann der Tornado als eine Art Leitmotiv in Bolandes Œuvre verstanden werden¹. Sie selbst betont, dass sie als Künstlerin wie ein Tornado agiere, der «Fragmente von einer Stelle zur anderen trägt»². Das Übertragen (griechisch. *meta-pherein*) von Bedeutungen, das Aneinanderreihen von Assoziationen, gehört zu ihren zentralen künstlerischen Methoden. Und in diesem Zusammenhang funktioniert der Tornado nicht etwa als ästhetisches, erhabenes Objekt, sondern als Bild einer künstlerischen

¹ Vgl. zu den verschiedenen Leitmotiven bei Bolande den Artikel von Paula Marincola, something to do with jennifer bolande, in: Artforum, Nr. 27, Januar 1989, S. 70-73.

² Wahrnehmen ist das Abtragen von Schichten. Ein Interview mit Jennifer Bolande von Justin Hoffmann, in: Artis, März 1991, S. 53.

Vorgehensweise. Er interessiert Bolande wegen seiner Dynamik als Träger, der die Dinge aufhebt, durcheinanderwirbelt und in einer neuen Ordnung wieder absetzt. Wegen der Fähigkeit, seine Form und Grösse unvermittelt zu ändern. Wegen seinem faszinierenden, leeren, stillstehenden Zentrum, um das herum sich alles rasend schnell dreht. Wegen der paradox anmutenden Tatsache, dass Wirbel auf der Süd- und Nordhalbkugel der Erde in unterschiedlicher Richtung verlaufen. Wegen seiner Spannweite zwischen todbringendem Spektakel und gemütlichem Sturm im Wasserglas des Aquarellmalers. Und nicht zuletzt wegen seiner langen kulturellen Kodierung – vom Nabel der Welt über Duchamps rotierende Scheiben bis zu Naumans ironischem Satz über den Künstler, welcher der Welt durch Aufdecken verdeckter mystischer Wahrheiten helfe

Auch in der jetzigen Ausstellung taucht die Spiralform – neben weiteren Leitmotiven wie Kegeln und Drähten – in immer neuen Variationen auf, als Gegenstand von Zeichnungen und Skizzen einerseits, als kompositorische Grundlage von Photographien und Installationen andererseits, beispielsweise verkörpert in einer langsam rotierenden Schallplatte. So finden sich eine Reihe von spiralförmig mit Seilen verbundenen Miniaturplastikkegeln, die in einer Installation zur Abschränkung eines Flugzeugmodells dienen, auf den Photographien wieder, welche den Lieferwagen einer Telefongesellschaft vor einem offenen Kabelschacht zeigen. Der dunkle Schacht wiederum verweist auf die geöffneten Container von fünf Sattelschleppern, die, im Halbkreis parkiert, auf ihre Ladung warten. Verkleinert auf die Grösse von Spielzeug, ergeben genau diese Sattelschlepper auf einer weiteren Photographie eine Art Handschuh, in welchen die fünf Finger der Hand hineinpassen.

Das Bild der offenen Lkw-Container und der in sie hineingreifenden Hand gehört zu den eindrucksvollen Beispielen von Bolandes Behandlung des Themas Erotik. Auf den ersten Blick leuchten die Konnotationen der Finger, die in Höhlen gesteckt werden, ein. Die Assoziation vom menschlichen Körper mit einer Maschine, die Loslösung von ethischen Normen und die Reduktion auf libertines, rein mechanisches Funktionieren bedingen bekanntlich seit Sade die moderne Erotik. Beim zweiten Hinsehen erschliesst sich dann eine ganze Palette weiterer Zusammenhänge. Die Welt der Trucks ist traditionell ein Ort für Projektionen ungezügelter Auslebens von Trieben. Mit ihren rauchenden Schornsteinen, ihren enormen

Kühlerhauben, ihren Scheinwerferbatterien und ihren wie Höhlen ausgeschmückten Fahrerinnen gehören sie zu den Bollwerken einer vordergründig anarchischen, abenteuerlichen Männerwelt. Zugleich sind sie als Transportmittel ganz alltägliche Bestandteile einer modernen Infrastruktur, die sich von Telephonnetzen oder Abwasserkanalen im Grunde nur graduell unterscheidet. Die spielerische Manipulation gleich mehrerer solcher männlichen Trucks durch die weibliche Hand hat deshalb etwas Provokierendes. Zugleich spiegelt sie sich seitenverkehrt in der (männlichen) Geste der Penetration in den (weiblichen) Hohlraum. Die einzelnen Finger können die harmlosen Miniaturlastwagen nach Lust und Laune tanzen lassen und sind im selben Moment den verschiedenen Trägern ausgeliefert, die potentiell jederzeit in verschiedene Richtungen losfahren könnten. Eine den Truckbildern nahe verwandte Photographie zeigt zwei Fäuste, deren Knöchel genau in die Noppen in einem etwas altmodischen Steuerrad passen. Auch hier wird die formale Ähnlichkeit zwischen der Hand und dem anthropomorphen Teil der Maschine betont und zugleich auf die zahllosen erotischen Verknüpfungen zwischen Fahrer und Auto, zwischen aktiver Kontrolle und passivem Transportiertwerden verwiesen. Dem Steuerrad wiederum gleicht strukturell die «Milkcrown» (1987/88), jene aus Keramik geformte Plastik, welche Bolande der berühmten Photographie von Edgerton von einem in Milch fallenden Tropfen nachgebildet hatte und deren Assoziation zu einem «Ring von Miniaturphalli»³ die Künstlerin hervorhebt.

Während Erotik den inhaltlichen Schwerpunkt in Bolandes Œuvre bildet, um den sich Themen wie Macht, Unterdrückung, Konsum und Begierde gruppieren, so bildet die Photographie das materielle Zentrum ihrer Arbeit. Nicht, dass es etwa darum ginge, die längst obsolete Frage zu klären, ob Photographie Kunst sei. Auch nicht im Sinne einer spätmodernistischen Reduktion auf spezifische Qualitäten dieses Mediums. Und gewiss nicht wegen seiner möglichen neopositivistischen, «objektiven» Qualitäten – nichts interessiert Bolande weniger als die Erstellung von Inventaren. Vielmehr ist für sie – wie für diverse andere Künstler ihrer Generation, von Koons bis Prince – Photographie zu einem derart selbstverständlichen und

³ Ebenda, S. 50

jederzeit verfügbaren Medium der Reproduktion geworden, dass sie, wie die Sprache in den 70er Jahren oder die Konsumgüter in den 60er Jahren, bereits zu einem Teil der verdrängten, alltäglichen Infrastruktur verwandelt wurde, die neu entdeckt werden kann. Oder, mit anderen Worten, zu einer neuen Natur, die aus Distanz betrachtet werden will.

Schon in der zweiten Hälfte der 80er Jahre hat Bolande mit der Betonung der Materialität von Photographien Aufsehen erregt, etwa mit grossformatigen Papierabzügen, die zerknittert von der Wand hängen und sich am Boden in Falten legen. Inzwischen hebt die Künstlerin diese Materialität nur noch andeutungsweise hervor, indem sie beispielsweise Photos an Klammern wie Wäschestücke an eine Leine nebeneinanderreicht. Zugleich gelingt es ihr, die verschiedenen Medien derart miteinander zu verknüpfen, dass sie als gleichwertige Elemente eines grosseren erzählerischen Zusammenhangs gelesen werden können. Die Geschichten spielen sich nicht mehr innerhalb des Rahmens von einzelnen Photographien ab, sondern entwickeln sich im Kontext der ganzen Ausstellung. Eine Hierarchie von Medien besteht dabei nicht. Es ist nicht wichtig, ob die Einzelteile Photographien, Zeichnungen oder Plastiken sind. Ja, das im Medium der Photographie sozusagen aufgehobene Bewusstsein, dass die Dinge zeitlich und räumlich entfremdet sind und dass jede Realität nur vermittelt durch Apparate erfahren werden kann, dieses Bewusstsein bestimmt die Ansätze Bolandes so sehr, dass auch die anderen Medien beginnen, wie Photographien zu funktionieren. Alle, ob vorgefundene Modelle, «selbstgemachte» Skulpturen oder Zeichnungen, scheinen plötzlich jenen Schimmer auszustrahlen, jene spiegelnde Oberfläche zu besitzen, welche die Photographien auszeichnet, seit sie ihre verlorene Aura in der Postmoderne wieder zurückerhalten haben.

Und so nahe Bolandes künstlerische Arbeit auch den Strukturen von trivial-künstlerischen Formen wie Film, Werbung und Comics steht – der Betrachter wird durch ihre Zusammenstellung von Bildern nicht gezwungen, eine bestimmte Lesart zu verfolgen. Die einzelnen Arbeiten funktionieren wie versetzbare Kegel, welche für eine gewisse Zeitspanne einen möglichen Weg suggerieren. Jedes Bild kann den Beginn einer Szene und einer eigenen Geschichte markieren. Der weitere Verlauf bleibt offen. Ein Ende ist nicht vorgegeben, sondern allenfalls andgedeutet in den immer wieder sichtbaren offenen Schächten. Und keine Angst: Wenn man sich einmal

dennoch alles zurechtgelegt haben sollte, wenn man meinen sollte, die Ordnung zu sehen, und sich zufrieden zurücklehnen möchte, dann braust bestimmt der Tornado heran. Und alles kann von vorne beginnen.

Philip Ursprung

Tornados – On the Work of Jennifer Bolande

by Philip Ursprung

Who doesn't remember the white tornado which for years symbolized the cleaning power of a particular detergent in television commercials? As children, we were especially fond of the episode in which the mysterious tornado was sighted by a police patrol which stormed into the suburban house whose kitchen was being swept by the storm. There, in the middle of the shiny floor, they found the triumphant housewife. I don't know anymore what we liked most about the short story, or why we followed it repeatedly with such a sense of pleasure. In any case, the reason had less to do with the astonished expression on the pedantic policemen's faces or the cleanliness of the kitchen floor than with the special effects of the tornado, with its gleam and its fairy-tale-like train of stars. We liked most this mixture of potential destruction and complete harmlessness which descended from the realm of the fantastic to breeze through the normalcy of the neighborhood. We knew as little as the commercial's producers must have about the Greek hero Ajax's, second only to Achilles, tragic end: he began in a blind rage to devastate his own herds, only to fall on his own sword once he recognized that he had slaughtered innocent sheep. Nonetheless, the image of a tornado as a cleansing and simultaneously a chaotic force remains. It reappears in Jennifer Bolande's tornado drawings.

The Tornado can in fact be understood as a leitmotiv in Bolande's work.¹ She herself emphasizes that as an artist, she functions as does a tornado which 'carries fragments from one place to another'.² The

¹ See Paula Marincola: something to do with jennifer bolande, in: Artforum, Nr. 27, Januar 1989, S. 70–73.

² Wahrnehmen ist das Abtragen von Schichten. An interview with Jennifer Bolande by Justin Hoffmann, in: Artis, März 1991, S. 53

transposition (Greek: *'meta-pherein'*) of meaning, the concatenation of associations, belong among her central artistic methods. In this regard, the tornado does not represent an aesthetically sublime motif, but rather the icon of an artistic methodology. The tornado interests Bolande by virtue of its dynamics, as a carrier which lifts things, whirls them indiscriminately and sets them down in a new order. By virtue of its capacity immediately to change size. By virtue of the contrast between velocity and standstill. By virtue of its fascinatingly empty center about which everything spins. By virtue of the apparently paradox truism that tornados in the Northern and Southern Hemispheres move in opposite directions. By virtue of its range, from life-threatening spectacle to impotent tempest in a teapot. And not least of all, by virtue of its long cultural coding – from the navel of the universe via Duchamp's girodiscs to Nauman's ironic comment on the true artist who helps the world by revealing mystic truths.

In the current exhibition, the spiral form appears in various guises, along with other such leitmotifs as cones and wires, as the object of sketches and drawings on one hand, and as the compositional basis for photographs and installations on the other, even as a rotating record. Thus, a series of spiral-shaped miniature plastic cones, connected to each other with string, reappear, roping off a photograph which shows a telephone company delivery truck in front of an open cable shaft. The open shaft refers to the open trailers of the trucks which stand parked in a semicircle waiting for their cargo. Reduced to the size of toys in another photograph, these same 18-wheelers become a glove into which the five fingers of a hand fit.

The image of open trailers and the fingers stuck into them is one of the most impressive examples of Bolande's treatment of eroticism as a theme. The connotations of the fingers stuck into cavities is clear at first glance. Since Sade, an association of the human body with a machine, a release from ethical norms and a reduction to purely mechanical functioning has determined modern eroticism. On second glance, a whole palette of other meanings becomes clear. The playful manipulation of the masculine trucks by the female hand is reflected in reverse by the masculine gesture of penetration into the female cavity. Each individual finger could fling the miniature trucks about to its heart's desire, but each is nonetheless at the mercy of the respective carriers which could potentially drive

off in any direction at any moment. A directly-related photograph shows two fists whose knuckles fit directly into the depressions of a somewhat old-fashioned steering wheel. Here, too, the formal similarity between the hand and the anthropomorphic component of the machine is emphasized. At the same time, the countless erotic bonds between driver and automobile, between active control and passive transportation, are invoked. Similar to the steering wheel is the 'Milkcrown' (1987/88), the ceramic sculpture which Bolande based upon the famous Edgerton photograph of a drop falling into milk. The artist's replication points up the association to a 'ring of miniature phalli'.¹

While eroticism and its accompanying themes of power, repression, consumption and lust comprise the emphasis of the content of Bolande's work, the photograph represents its formal center. This means neither an interest in clarifying the long-obsolete issue of photography's art status, nor a late-Modernist reduction to the medium's specific qualities, nor is it related to photography's potentially neopositivist, 'objective' qualities. For her, as for various artists of her generation, from Koons to Prince, photography has become an uncontested and easily accessible means of reproduction which, as a component of the repressed culture of daily life, much like language in the seventies or consumer goods in the sixties, can be rediscovered. Stated differently, it has become a kind of new nature which demands that it be perceived from a distance.

As early as the second half of the eighties, Bolande had attracted attention by emphasizing the materiality of photographs. Her work then involved large-format prints on paper which hang crinkled on the walls and spill onto the floor in creases. The artist now emphasizes this materiality only through suggestion, for example, by hanging photographs from a line like laundry, with clothes pins. At the same time, she succeeds in combining different materials in such a way that they can be read as equally important elements in a larger coherent narrative. The stories are no longer related within the frames of individual photographs, but rather develop in the context of the entire exhibition. No hierarchy of media arises in the process. It is immaterial that the individual pieces are photographs, drawings or sculptures. In fact, the consciousness of the temporal and spatial

¹ *ibid.*, S. 50.

alienation from things, which is sublated in the medium of photography, and the conveying of reality through the camera determine Bolande's approach to such a degree that even the other media begin to function like photographs. All the pieces, whether prefabricated models, 'hand-made' sculptures or drawings seem suddenly to exude that gleam, that shiny surface which has characterized photographs since they have regained their lost aura in Post-Modernism.

Unlike in a film, the viewer amidst a collection of Bolande's images is not compelled to follow a particular reading. The individual pieces function like traffic cones which can suggest a path for a certain period of time. Every image can mark the beginning of a scene and of its own story. Its further development is left open. The end is not predetermined. Never fear: as soon as one thinks that he has everything in its proper place, as soon as one thinks he has perceived order and is satisfied enough to want to relax, then the tornado is sure to blow in, and the entire process can start all over again.

Orange threshold. Cibachrome print, laminiert, mit speziellem Rahmen, 55×50 cm
Cibachrome print, laminated and with special frame, 22×20"
Edition of 2, 1994



Vehicles on Horizon, C-Print auf Aluminium, 48,75×48,75 cm
Type C-print, mounted on aluminium, Edition of 2, 19.5×19.5", 1994



Knuckles and Steering Wheel, C-Print auf Aluminium, 48,75×48,75 cm
Type C-print, mounted on aluminium, Edition of 2, 19.5×19.5", 1994



Glove, C-Print auf Aluminium, 48,75×48,75 cm
Type C-print, mounted on aluminium, Edition of 2, 19 5×19.5", 1994



Ground Crew, C-Print auf Aluminium, 48,75×48,75 cm
Type C-print, mounted on aluminium, Edition of 2, 19 5×19 5"





Holding Pattern, C-Print auf Aluminium, 48,75×48,75 cm
Type C-print on aluminium, Edition of 2, 19.5×19.5", 1994

Jennifer Bolande

Obgleich auf den Werken von Jennifer Bolande die gewöhnlichsten Dinge erscheinen, wirken die Situationen, die sie mit ihnen konstruiert, keineswegs alltäglich. Nicht nur, dass die Künstlerin die Gegenstände auf eine bisher kaum gekannte Weise arrangiert und diese als Elemente eines ihr eigenen Vokabulars gebraucht, sondern auch, wie sie die Dinge interpretiert, ist höchst ungewöhnlich. Einerseits sieht sie in ihnen im Sinne der Abstraktion die klare geometrische Grundform, andererseits nützt sie als interaktiven Prozess ihr symbolisches Potential, ihre metaphorische Rhetorik. Ihre Szenerien regen zu Assoziationen geradezu an.

Trucks und Flugzeuge

Fahrzeuge sind Behälter, die sich bewegen. Sie transportieren Personen und Güter. Eine dünne, aber möglichst stabile Hülle umgibt ihr leeres Inneres. Die Karosserie grenzt aussen und innen voneinander ab. An Trucks und Flugzeugen interessiert Jennifer Bolande ihre Struktur, Funktion und Mobilität.

Der hintere Teil eines amerikanischen Trucks erscheint als grosse Kiste, die einem Container gleicht. Bolande liess für die Aufnahme «Holding Pattern» die Heckklappen von fünf Trucks entfernen. Sie ordnete die Fahrzeuge in einem Kreisbogen an, mit den offenen Rückseiten nach innen. Die Trucks versperren die Sicht des Betrachters. Sie sind so aufgestellt, dass sie die dahinterliegenden Häuser verbergen. Nur mehr karge Hügel in der Ferne bleiben erkennbar. Diese lassen an die Weite und Grösse der nordamerikanischen Landschaft denken. Der Blick wird gefangengenommen durch die dunklen, quadratischen Öffnungen der Truckrückseiten. Sie erinnern ihrer erhöhten Position wegen an leere Bühnen. Aber auch die ganze abgelichtete Situation gleicht einer Inszenierung auf einem leeren Platz. Die Szene ist offensichtlich gestellt. Schon im nächsten Moment können die Motoren angelassen werden, und die Trucks fahren in alle Richtungen davon. Die Anordnung ist somit temporär und artifiziell. Sie steht nicht für die Realität, sondern für die Kunst der Inszenierung.

«Holding Pattern» gehört zur funfteiligen Serie mit dem Titel «The Road

Movie». Der Road Movie ist derzeit eines der beliebtesten und das vielleicht amerikanischste Filmgenre, das den Western weitgehend ablösen konnte. Deswegen rollen auf den Filmleinwänden heute nicht mehr die Planwagen der Pioniere, sondern achtzylindrige Schlitten durch die Prärie. Strassen wie die Route 66 umgibt ein eigener Mythos. Ohne Automobile ist man in den USA ausserhalb der Millionenstädte einfach aufgeschmissen. In den Vorstädten gibt es kaum Fussgängerwege, und der Führerschein zählt soviel wie der Personalausweis. Auch die Künstlerin Jennifer Bolande kann sich dieser Mobilisierung nicht vollkommen entziehen. So hat sie in den letzten Jahren zahlreiche Photographien von Trucks hergestellt. Einige ihrer Aufnahmen zeigen ungestellte Situationen, Aufnahmen von Lastwagen in New York, die ihr aus bestimmten Gründen aufgefallen sind. Aber auch diese Photos wirken irgendwie inszeniert. Denn, wenn sie nicht selbst die menschenleeren Situationen arrangierte, dann sind es «Akteure der Strasse», die beispielsweise in der Nähe eines Stassenbaufahrzeugs als Vorsichtsmassnahme um einen Kanaldeckel eine Absperrung aus Verkehrshütchen errichteten. Diese Bildanordnung wirkt genauso temporär wie die oben geschilderte mit den fünf Trucks.

Begrenzungen

Das Herstellen einer Skulptur ist im Grunde nichts anderes als das Abstecken eines Raums. Der bildnerische Prozess erscheint als versierte Form der Grenzziehung. Auch das Umkränzen des offenen Kanaldeckels mit Verkehrshütchen kann als eine solche Grenzziehung gesehen werden. In einer neuen Assemblage stellt Jennifer Bolande das Photo der beschriebenen Situation, wie sie grösser auch innerhalb der fünfteiligen Serie «The Road Movie» auftaucht, auf eine Metallplatte am Boden. Auf diesem Plateau konnte die Künstlerin das Abstecken eines Territoriums ausserhalb des Bildes weiterführen. Selbsthergestellte Verkehrshütchen verbunden mit Miniaturseilen bilden Ring um Ring, bis sie fast ein Labyrinth ergeben. Zusätzlich konfrontiert Bolande in dieser Installation das Photo des Bauwagens mit dem Modell eines Passagierflugzeuges. Das Thema der Abgrenzung kann nach aussen hin noch massivere Formen annehmen. Der Raum, in dem sich diese Assemblage im Kunstraum in München befand,

war für den Besucher an zwei Türen mit Kordeln abgesperrt. Zentrifugal transformiert sich das Abgrenzungsmotiv vom zweidimensionalen Bild über die dreidimensionale Miniatur bis zur Absperrung in realer Grösse. Das Territorialisieren könnte man als ein traditionell amerikanisches Phänomen ansehen. In den letzten Jahrhunderten hatten Pioniere Landstrich für Landstrich erobert und anschliessend besiedelt. Das Abstecken von Territorien spielt auch im Sport dieser Nation eine zentrale Rolle. Stets scheint sich alles um mehr oder weniger Yards zu drehen. Der amerikanische Football unterscheidet sich vom europäischen Fussball vor allem dadurch, dass er weitgehend aus der Gewinnung von Gebieten und Grenzziehungen besteht. Fussball wirkt dagegen wie ein chaotisches Kombinieren über das ganze Spielfeld.

Das Thema der Grenzziehung kommt auch in einer Installation zur Geltung, in der sich Stahlseile durch den Raum spannen. Wie zum Trocknen hängen auf den Seilen zahlreiche gleichgrosse Blätter. Aber auch das, was diese Zeichnungen und Computerausdrucke wiedergeben, erinnert an eine Laborsituation. Unter ihnen findet man Zeichnungen von Flugzeugen, Skizzen über die Anordnung der Werke am Ausstellungsort, aber auch Fake Contact Sheets, Fake deshalb, weil Bolande die einzelnen Negative mit Hilfe des Computers kombinierte. Das Authentische der Kontaktkopie geht bewusst verloren. Im Zentrum ihres Interesses steht hier dagegen die Vorstellung ihres spezifischen Vokabulars. Unter den abgebildeten Objekten findet man Trucks, Fallschirmspringer, Spielzeugautos und andere bereits bekannte Motive in den verschiedensten Variationen, so dass die ausgestellten, grösseren Abzüge als einige von vielen Möglichkeiten erscheinen. Weitere Kombinationen wären denkbar. Auch andere Sujets, die in ihren Arbeiten vielfach auftauchen, z. B. Lautsprecher, findet man unter dieser Reihe von Blättern. Lautsprecher besitzen die Kegelform, welche die Künstlerin besonders interessiert. Auch der Sehkegel des Auges und der Wirbelsturm haben diese Gestalt. An Lautsprechern wie den «Marshall Boxen» fasziniert sie etwas anderes, die Rundung der Ecken, die sie an verschiedenen Objekten, etwa Negativen, ebenfalls entdeckt hat.

Auch Schulterpolster könnte man im weitesten Sinne als Mittel zur Rundung von Ecken verstehen, obwohl sie in erster Linie die Aufgabe besitzen, den Träger eines Kleidungsstücks stattlicher als normal erscheinen zu

lassen. Heute sind Schulterpolster mittlerweile etwas aus der Mode geraten. Nur mehr billige Pullover für ältere Damen oder traditionelle Sakkos und Mäntel weisen noch jene weichen Teile auf, welche die Körpergrenze künstlich verändern. Die Arbeit «The Rounding of Corners» hat sowohl mit der Rundung von Ecken als auch mit dem Abstecken von Raum, mit Grenzziehung zu tun. Wieder findet in dieser Arbeit eine Konfrontation zwischen realen und abgebildeten Teilen statt. Echte Schulterpolster befinden sich in den hohlen Eckpartien eines Rahmens aus Karton, während auf dem Photo, den er umgibt, eine Frau zu erkennen ist, die auf ihren Schultern und in ihren Armen Polster trägt, so dass diese wieder vier gerundete Ecken einer Fläche ergeben:

Tornado

Bert Brechts frühe Oper «Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny» handelt, wie schon der Name sagt, von der Gründung einer Siedlung in Nordamerika und ihrem Ende in einer grossen Feuersbrunst. Den dramatischen Höhepunkt dieses Stückes aber bildet der Wirbelsturm, der in Richtung Mahagonny, einer Stadt der Freuden, zieht. Die Bedrohung durch den Wirbelsturm versetzt die lebenslustigen, teils verkommenen Einwohner des Ortes in Panik oder Melancholie. Jenny singt ihr «Oh, moon in Alabama (...)». Der angekündigte Wirbelsturm erscheint hier als Richter und Herold des Neuen zugleich. Als in letzter Minute wie durch ein Wunder der Wirbelsturm an der Stadt vorbeizieht, ist in ihr trotzdem nichts mehr, wie es war. Das Gesicht der Stadt hat sich grundlegend verändert. Sie ist gleichsam von selbst durcheinandergewirbelt.

Der Künstler sollte wie ein Tornado sein, behauptet Jennifer Bolande. Sie meint damit seine Eigenschaft, sich mit schnellem Drehmoment und in der Form eines Kegels auf eine Stelle hinzubewegen, sich auf einen Punkt zu konzentrieren, zu fokussieren wie eine Kamera, die Disposition dann aufzugreifen, sie durcheinanderzuwirbeln und abzuheben (manche würden von Zerstörung sprechen), um die Dinge neu zu ordnen und zu plazieren, ja abzulegen in einer Form, die uns in Erstaunen versetzt.

In der Arbeit «Stack of Shims» von 1987 spielt bereits ein Wirbelsturm eine besondere Rolle. Oberhalb gestapelter Holzscheite hängt ein

gerahmtes Zeitungsphoto. Es zeigt drei von einem Tornado niedergedrissene Bäume und ein Gebäude, dessen Dach abgedeckt ist. Man sieht diese Szenerie aus der Vogelperspektive. Bolande hob das Zeitungsbild längere Zeit auf, bis es schliesslich vergilbte. Später registrierte sie die Urheberschaft U.P.I., was bedeutet, dass es sich hier um ein über Leitungen übertragenes Photo handeln muss. Auf der Photographie sieht man dagegen die vom Tornado zerrissenen Leitungen am Boden liegen. Dieser scheinbare Widerspruch gibt der Aufnahme etwas Rätselhaftes. Bolande wollte sich mit dieser Arbeit der Wirkungsweise eines Tornados annähern und gefundene Fragmente neu anordnen.

Ebenfalls an einen Wirbelsturm muss der Rezipient denken, wenn er ihren «Aerial Phonograph» betrachtet. Auf der Oberseite eines hochgestellten, schwarz lackierten Quaders entdeckt er eine sich drehende Schallplatte, deren Rillen ungewöhnlich gleichmässig über das Vinyl verteilt sind. Als Logo registriert er das Farbphoto einer Fallschirmgruppe, die sich zu Kreisen formiert. Das Sich-Drehen, das Über-der-Erde-Schweben und das In-hoher-Geschwindigkeit-nach-unten-Fallen lässt die Truppe zu einem «menschlichen Wirbelsturm» werden.

Hände

Jennifer Bolande unternimmt den paradox anmutenden Versuch, den haptischen Sinn mit visuellen Mitteln darzustellen. Zu diesem Zweck greift sie zu ungewöhnlichen Mitteln. Sie wird handgreiflich. Die Künstlerin fotografiert, wie sie Aufnahmen von ihren Händen in den Händen hält. Dieses Bild-in-Bild-Thema lässt sich unendlich fortsetzbar denken und erzeugt einen Sog in die Tiefe des Bildraums. Durch das Bild-in-Bild-Schema taucht ihre Hand zweifach auf. Unwillkürlich ergeben die «doppelten» Handlungen bestimmte Gesten. Bisweilen scheint die Hand auf dem abphotografierten Photo aus der grösseren, die es hält, herauszuwachsen, als wenn ein Ast aus einem Baum spriessen würde – eine offensichtlich optische Täuschung. Bolande traut dem visuellen Sinn nicht, zu leicht lässt er sich durch Illusionen beirren. Dem Tastsinn kann das nicht so einfach passieren. Eine Konfrontation von haptischem und visuellem Sinn erzeugt die Künstlerin ausserdem in ihrer Werkgruppe «The Road Movie», wenn sie

der oben beschriebenen Arbeit «Holding Pattern» eine Photographie zuordnet, die ebenfalls fünf Trucks im Kreisbogen zeigt. Aber anstatt unseres Blicks dringen die fünf Finger einer Hand durch die offenen Heckklappen ins Wageninnere. Und die Trucks stellen keine realen Fahrzeuge dar, sondern Spielzeuge.

Eine direkte Gegenüberstellung zeigt das Photo «Knuckles and Steering Wheel» derselben Gruppe. Hier vergleicht sie die Knöchel ihrer Hände mit der aus ergonomischen Gründen gerippten Form des Rades. Denn erstaunlicherweise sind es nicht die Finger, die das Lenkrad halten, die dessen Gestalt gleichen, sondern die Reihung der Knöchel der Hände.

Rad und Hände werden auf dieser Arbeit wie in einer Versuchsanordnung isoliert dargestellt. Sie bilden zwei Elemente einer visuellen Sprache, die die Künstlerin entworfen hat und spielerisch, aber präzise verwendet. Bolandes Bildalphabet stellt Verbindungen, ja ganze «Sätze» her. Aber trotz dieser Kodierung verlieren die Objekte nichts an ihrer Aussagekraft. Jennifer Bolande führt vor, dass sich poetisches und strukturelles Denken durchaus verbinden lassen.

Justin Hoffmann

Jennifer Bolande

by Justin Hoffmann

Even if the most quotidian things appear in Jennifer Bolande's work, the situations she constructs with them are by no means pedestrian. It is not only that the artist arranges the objects in a manner hardly known until now and thus uses them as elements of her own particular vocabulary. She also interprets these objects in a highly unusual way. On one hand, she perceives in them clear, fundamental geometric forms, which she understands abstractly; on the other, she uses their symbolic potential, their metaphorical rhetoric to effect an interactive process. Her tableaus are no less than the impetus to abstraction.

Trucks and Airplanes

Vehicles are moving containers. They transport people and goods. A thin shell, as stable as possible, surrounds their empty interiors. Their bodies divide interior and exterior from each other. The structure, function and mobility of trucks and planes interest Jennifer Bolande. The back of an American truck looks like a huge box, like a container. Bolande opened the backs of five trucks for the photograph 'Holding Pattern'. She arranged the trucks in a circle, their rear sides facing inwards. The trucks block the viewer's line of vision. They stand such that they conceal the houses behind them. Only barren hills remain visible in the distance; they evoke the breadth and size of the North American landscape. The gaze is held captive by the dark, square openings in the truck's tail ends, whose relative heights recall so many empty stages. But in fact the entire situation as photographed is close to an event staged on an empty plaza. The scene is apparently set. In the next moment, the motors could be turned on, and the trucks drive off in all possible directions. The arrangement is thus temporary and artificial. It does not represent reality but rather, the art of staging. 'Holding Pattern' belongs to a five-part series entitled 'The Road Movie'. The Road Movie, successor to the Western in this respect, is now one of the most popular and perhaps most American of film genres. It is thus no longer the Conestoga Wagon that rolls across the movie screen

through the prairie, but eight cylinder cars. Roads such as Route 66 are veiled in a myth of their own. Outside of the large cities in the US, one is lost without a car. There are hardly any pedestrian routes in the suburbs, a driver's license is the equivalent of an identity card. Even the artist Jennifer Bolande is not able to escape entirely from the mobile imperative. For this reason, she has made countless photographs of trucks over the last few years. Some of the images show unstaged situations: trucks which appealed to her for particular reasons on the New York streets. Even some of these photos seem nonetheless stages. Even if she herself has not orchestrated these unpeopled scenes, the 'actors of the street' are framed, which, for example, form a ring of traffic cones around a manhole cover near a truck used for street building. The composition of these images seems as temporary as that of the trucks mentioned above.

Bounding

The production of a sculpture is in essence nothing more than the metering of space. The sculptural process seems nothing more than a well-versed form of drawing boundaries. Even traffic cones ringing a manhole can be perceived as such a bounding. In a new assemblage, Jennifer Bolande places the photograph of this particular situation, which also appears in large form within the five-part 'The Road Movie' series, onto a metal plate on the ground. On this plateau, the artist was able to continue to bound territory outside of the picture's limits. Traffic cones, produced by the artist, are bound with miniature cables to form concentric rings which practically form a labyrinth. In this installation, Bolande also confronts the photograph of a construction truck with a model passenger airplane. The theme of bounding can assume a more massive form as it moves outwards. The space in which this assemblage was located, in the Kunstraum in Munich, was closed to visitors by cordons across two doors. The bounding theme transforms centrifugally from a two-dimensional image via a three-dimensional miniature to a barrier, actual size. One could perceive territorialization as a traditional American phenomenon. During the last two centuries, pioneers conquered one piece of land after another, and settled it thereafter. The bounding of territory is also of central signif-

icance in this nation's sports. It constantly seems to be a matter of more or less yardage. American football's significant difference from European soccer arises from the fact that the former consists of gaining territory and drawing borders. In contrast, soccer seems to be a series of chaotic combinations scattered across the playing field.

The thesis of bounding is again significant in this exhibition with regard to the cables which span the space. Numerous uniformly sized papers hang like laundry from these cables. But at the same time, that which these drawings and computer print-outs conveys recalls a laboratory situation. One finds amongst them drawings of airplanes, sketches of the exhibited objects' positions, as well as fake contact sheets – fake because Bolande, with the help of a computer, recombined single negatives. The authentic quality of the contact sheet is consciously lost. Rather, the precept of her own specific vocabulary is her central interest. One finds trucks, parachutists, toy cars and other well-known motifs in the most varied combinations among the images so that the larger photographs on exhibition seem to be only few of many possibilities. Further combinations are as easily imaginable. Other subjects which appear frequently in her work, for example hi-fi speakers, can also be found amongst these pictures. The speakers are conical, a form which especially interests the artist. The eye's cone of vision and the eye of a tornado have this form. 'Marshall Boxes', also speakers, captured her interest with their rounded corners, which she had also discovered, like negatives, on other objects.

Shoulder pads could also be understood in the widest sense as a means with which to understand the rounding of a corner, even if they are primarily meant to make the wearer of particular clothing appear more stately than usual. Today, shoulder pads are somewhat out of fashion. Only cheap sweaters for older women or traditional blazers and coats make use of these soft elements which artificially transform the body's boundaries. The piece 'The Rounding of Corners' has as much to do with the rounding of corners as with the bounding of space, the drawing of boundaries. Real shoulder pads appear in the empty corners of a cardboard frame which surrounds a photograph of a woman who wears pads on her shoulders and arms in a way that gives again four rounded corners on a surface.

Tornado

Bertold Brecht's early opera, 'The Rise and Fall of the City of Mahagonny' deals, as the name suggests, with the founding of a settlement in North America and its fiery end. The piece's dramatic apex is a tornado which is moving towards Mahagonny, the city of pleasures. The threat of the approaching tornado sends the city's happy-go-lucky, if not decadent, inhabitants into fits of panic or melancholy. Jenny sings 'Oh, moon in Alabama (...)'. The approaching storm seems here both a judge and a herald of the new. When the tornado passes by the city in the last minute, as if by miracle, nothing is the same as it had been. The face of the city has been fundamentally transformed. It has been twisted and turned by itself. The artist should be like a tornado, claims Jennifer Bolande. She means thereby the quality of moving with the fastest torsional velocity like a cone, headed towards one location; of concentrating on one point; of focusing like a camera, of capturing the state of things, twisting, them about, elevating them (some might say, destroying them), in order to reorder things, to place them in a manner that leaves us astonished.

In the piece 'Stack of Shims' from 1987, a tornado already plays a particular role. A framed newspaper photograph hangs above a pile of wood. The picture shows three trees, uprooted by a tornado, and a building whose roof is missing. One sees this scene in bird's eye view. Bolande saved the photo until it finally yellowed. She later noted the copyright initials UPI, which indicated that the photo must have been distributed by a wire service. On the other hand, one sees downed wires in the photo. This apparent contradiction lends the photograph a sense of mystery. In this piece, Bolande wanted to approach a tornado methodically by recording found fragments.

The viewer is likewise compelled to think of a tornado when regarding the artist's 'Aerial Photograph'. On the upper side of an upright black lacquered cube, one finds a revolving record, whose grooves are distributed with unusual regularity and registers a logo-like photograph of a group of parachutists in circle formation. The acts of turning oneself, of floating above the earth, of falling downwards at a rapid rate transform the group into a 'human tornado'.

Hands

Jennifer Bolande attempts the seemingly paradox, to represent haptic sensibility through visual means. To this end, she avails herself of unusual means: quite literally, that which she can hold in her hands. The artist photographs her hands holding photographs of themselves. By means of this image-within-the-image tactic, her hands appear twice. The action of 'doubling' brings forth definitely non-arbitrary gestures. Often, the hands in the smaller photographed photo seem to grow from the larger ones which hold the photo, like a forking branch – an obvious optical illusion. Bolande does not trust her sense of sight; it is too easily tricked by illusions. It is not so simple to get by the sense of touch. The artist enacts a confrontation between the senses of touch and sight in her cycle 'The Road Movie' by augmenting the piece 'Holding Pattern' described earlier with a photo of five trucks parked in a circle. It is, however, not our gaze, but the five fingers of a hand which penetrate through the open tailgates into the trucks' interiors. The trucks are no longer real vehicles but toys.

The photograph 'Knuckles and Steering Wheel' from the same series depicts a direct juxtaposition. Here, she compares the knuckles of her hands to the ergonomically-grooved form of the wheel. Strangely enough, the wheel's form is not analogous to the fingers which grip it but to the rows of knuckles on the hands.

In this piece, wheel and hands are represented separately, as if isolated steps in an experiment. They become two elements of a visual language which the artist has invented and used playfully but precisely. Bolande's pictorial alphabet produces coherent relationships, even sentences. Despite this coding, the objects do not lose their expressive power. Jennifer Bolande demonstrates that political and structural thought can, absolutely, be combined.

JENNIFER BOLANDE

Born in 1957 in Cleveland, Ohio
Nova Scotia College of Art & Design, BFA

One- and Two-person exhibitions:

- 1982 The Kitchen, New York
- 1983 Artists Space, New York
- 1986 Nature Morte, New York
- 1987 Robbin Lockett Gallery, Chicago
- 1988 Metro Pictures, New York
Beaver College Art Gallery, Glenside PA
Gallery 121, Antwerp, Belgium (two-person show with Tim Maul)
- Galerie Sophie Ungers, Cologne (two-person exhibition with John Miller)
- 1989 Margo Leavin Gallery, Los Angeles
Metro Pictures, New York
- 1990 Urbi et Orbi, Paris
Galleri Nordanstad-Skarstent, Stockholm
Galerie Brenda Wallace, Montreal (two-person exhibition with Tim Maul)
- 1991 Robbin Lockett Gallery, Chicago
- 1992 Metro Pictures, New York
- 1993 Lipton/Owens Company (two-person exhibition with Tim Maul)
- 1994 Richard Telles Fine Art, Los Angeles, California
- 1995 John Gibson Gallery, New York
Kunstraum Munchen, Munich, Germany
Kunsthalle Palazzo, Liestal, Switzer and

Selected group exhibitions:

- 1982 "Resource Material Appropriation in Current Photography," Proctor Art Center
Bard College, Annandale-on-Hudson, New York
"Public Vision," White Columns, New York
"Real Life Magazine Presents," White Columns, New York
- 1983 "Hundreds of Drawings," Artists Space, New York
The Kitchen, New York
- 1984 "(Some Places East of Eden)," The Kitchen, New York
"Motives," Hallwalls, Buffalo, New York
- 1985 Michael Bennett Gallery, New York
Nature Morte, New York (With Clegg & Guttman, David Robbins)
Christminster Gallery, New York
"Infotainment," Texas Gallery, Houston, Exhibition traveled to Rhona Hoffman Gallery, Chicago; Vanguard Gallery, Philadelphia; The Aspen Art Museum, Aspen, Colorado, Galerie Montenay, Paris (catalog)
"World View," CEPA Galleries, Buffalo, New York

- 1986 "When Attitude Becomes Form," Bess Cutler Gallery, New York
 "Cinemaobject," City Gallery, New York
 "Liberty and Justice," (Group Material) The Alternative Museum, New York
 "Photography," 303 Gallery, New York
 Metro Pictures, New York
- 1987 "Bolande, Dryer, Lemieux," Lawrence Oliver Gallery, Philadelphia
 "Payback," Galerie Hubert Winter, Vienna
 "Photomaterials," Lawrence Oliver Gallery, Philadelphia
 "Material Fictions," 49th Parallel, New York
 Robbin Lockett Gallery, Chicago
 Metro Pictures, New York
 Annina Nosei Gallery, New York
 "Atlantic Sculpture," Art Center College of Design, Pasadena, California (catalog)
 "Beyond the Image," First Street Forum, St. Louis, Missouri
- 1988 "Reprises de vues," Halles Sud, Geneva
 "Presi per Incantamento," Paogione d'Arte Contemporanea, Milan (catalog)
 Galerie Barbara Farber, Amsterdam
 "Hover Culture," curated by Ronald Jones, Metro Pictures, New York
 Metro Pictures, New York
 "The Pop Project," The Clocktower, New York (catalog)
 "The Dog Within," Galerie Hubert Winter, Vienna
 "Graz 1988," Stadtmuseum Graz, Austria (catalog)
 "Made in Camera," curated by Peter Anderson, Galerie Sten Eriksson, Stockholm (catalog)
 Metro Pictures, New York
 "Works Concepts Processes Situations Information," curated by Robert Nickas, Hans Mayer, Dusseldorf (catalog)
 "Detail in the Cottage," curated by Mitchell Kane, Rancolph Street Gallery, Chicago
- 1989 "A Climate of Site," curated by Robert Nickas, Galerie Barbara Farber, Amsterdam (catalog)
 "Avant 1989," organized by Haim Steinbach, Villa Gillet-Frac Rhône-Alpes, Lyon (catalog)
 "Painting/Object/Photography," Barbara Krakow Gallery, Boston
 "A Good Read The Book as Metaphor," Barbara Tol, New York
 "Pathétique," organized by Ronald Jones, Galerie Schmela, Dusseldorf
 Galerie Contur, Stockholm
 Metro Pictures, New York
 "Dream Reality," curated by Peter Nagy, The School of Visual Arts Gallery, New York
 "Jennifer Bolande, Tim Ebner, Mike Keiley, Ken Lum," Robbin Lockett Gallery, Chicago
 Galerie Brenda Wallace, Montreal
 "Moscow-Vienna-New York," The Vienna Festival, Vienna
 "The Experience of Landscape: Three Decades of Sculpture," The Whitney Museum of American Art Downtown at Federal Reserve Plaza, New York
- 1990 "Information," curated by Robert Nickas, Terrain, San Francisco
 "Disconnections," Galleri Nordanstad-Skarstedt, Stockholm

- "Status of Sculpture," L'Espace Lyonnais d'Art Contemporain, Lyon, ICA, London, Lowen-Palais, Berlin (catalog)
- "The Readymade Boomerang," Eighth Biennale of Sydney, Sydney (catalog)
- "The Koin Show," Cologne
- "Sculpture," Margo Leavin, Los Angeles
- "Stendahl Syndrome: The Cure," Andrea Rosen Gallery, New York
- "Age of Information," Andrea Ruggieri Gallery, Washington, D.C.
- "Viewpoints Towards the 90's: Three Artists from Metro Pictures" (Bolande, Kelley, Miller), Seibu Contemporary Art Gallery, Japan (catalog)
- "Das Sibyllinische Auge," (The Sibylline Eye) Barbara Gross Galerie, Munich (catalog)
- 1991 "American Art Today: New Directions," The Art Museum at Florida International University, Miami
- "Stuttering," curated by Vik Muniz, Stux Gallery, New York
- Simon Watson Gallery, New York
- "Anni Novanta," Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna, Italy
- 1992 "Sculpturen-Fragmente," Wiener Secession, Vienna (catalog)
- "Jennifer Bolande, Sylvia Gertsch, Marie-Therese Huber, Pipilotti Rist, Mio Shirai," Shedhalle, Zurich, Switzerland (catalog)
- 1993 "Bolande, Dopitova, Rist, Shirai," Municipal Gallery of the City of Prague, Prague
- "Contacts/Proofs," curated by Gary Sangster, Jersey City Museum
- "The Return of the Cadavre Exquis," Darwin Center, New York
- "Jennifer Bolande, Sophie Calle, Vic Muniz & Mike Scott," Wooster Gardens, New York
- 1994 "Lessons in Life," The Art Institute of Chicago, Illinois
- "Synesthesia, Sound and Vision in Contemporary Art," The San Antonio Museum of Art, San Antonio, Texas (catalog)
- "The Music Box Project" The Equitable Gallery, New York, curated by Claudia Gould (catalog)
- "Sequential Photographs," Baron/Bo-santé, New York

Selected bibliography

- 1982 Colin Westerbeck, *Artforum*, Summer
- Kate Linker, *Artforum*, November
- Andy Grundberg, "In Today's Photography, Imitation Isn't Always Flattery," *The New York Times*, 14 Nov
- After Image*, Volume 10, #5, December
- 1983 Thomas Lawson, "Victor Alzamora and Jennifer Bolande," *Artforum*, March, p. 76
- 1984 *Motives* (exhibition catalog), Hallwalls, Buffalo, New York
- Elizabeth L. Catta, "Artists Explore the Art of Making Statements," *The Spectrum Prodigal Sun*, Buffalo, New York, 6 March
- Anthony Bannon, "Review: Art," *The Buffalo Evening News*, 6 March
- 1985 George Sax, "World View Explores Aesthetics of Photographs," *Buffalo News*, 5 March
- Howard Halle, "The Anticipated Ruin," *Spectacle* #3, Los Angeles

- 1986 *Infotainment* (exhibition catalog), essays by Thomas Lawson, David Robbins and George W. S. Trow, J. Berg Press, New York
David Robbins, "(Untitled)," *Arts*, March pp. 22–23
Gary Indiana, "Talking Back," *The Village Voice*, 11 February, p. 84
- 1986 Andy Grundberg, "New Perspectives in Photography," *The New York Times*, 12 September
Maurice Poirier, "When Attitude Becomes Form: Bess Cutler Gallery," *Artnews*, December, p. 163
K. m. Levin, *The Village Voice*, 7 October
- 1987 *Atlantic Sculpture* (exhibition catalog), Art Center College of Design, Pasadena, California
Andy Grundberg, *The New York Times*, 9 August
Jack Bankowsky, *Flash Art*, Summer p. 94
Klaus Ottman, "Jennifer Bolande, Moira Dryer, Annette Lemieux," *Flash Art*, April
Material Fictions (exhibition brochure), essay by Ronald Jones, 49th Parallel, New York and University Art Gallery, State University of New York, Binghamton
- 1988 Paula Marincola, "Photo-Mannerisms: Lawrence Oliver Gallery," *Artforum*, February, p. 151
Ronald Jones, "Jennifer Bolande: Robbin Lockett," *Artscribe*, March/April, p. 89
Jennifer Bolande: Une Conversation entre Jack Bankowsky et Robert Nickas," Halle Sud, Geneva, No. 18 (originally published in English in *Flash Art*, May/June)
Miranda McClintic, "Sculpture Today," *Art & Auction*, May p. 161
Isabelle Graw, "Still-Life," *Voikenkratzer Art Journal*, Stuttgart, January/February, p. 54–56
"Jennifer Bolande. A Salient Point (Detail): A Conversation Between Jack Bankowsky and Robert Nickas," *Flash Art*, May/June, pp. 78–79
Reprises de Vues (exhibition catalog), Halle Sud, Geneva
Ronald Jones, "Hover Culture," *Artscribe* London, Summer, pp. 46–51
Graz 1988 (Exhibition catalog), Stadtmuseum Graz, Austria
Presi X Incantamento (exhibition catalog), Padiglione d'Arte Contemporanea, Giancarlo Piretti Editore
Ken Johnson, "Jennifer Bolande at Metro Pictures," *Art in America*, October, pp. 193–194
Made in Camera (exhibition catalog), VAVD Editions, Gallerie Sten Eriksson, Stockholm
Edward J. Sozanski, "19 Works Making A Lot Out of Little," Daily Magazine, *The Philadelphia Enquirer*, 3 November
Matthew A. Weinstein, "Jennifer Bolande, Metro Pictures," *Artforum*, November, p. 142
Norbert Messler, "Group Exhibition. Barbara Farber," *Artscribe*, May, p. 90
Thomas Lawson, "Nostalgia as Resistance," *Modern Dreams* (exhibition catalog), The Institute for Contemporary Art, New York
N.B., "Reprises de Vues; Halle Sud," *New Art International*, Paris, October, pp. 78–79
- 1989 Paula Marincola, "Something to Do with Jennifer Bolande," *Artforum*, January, pp. 70–73 and cover illustration

- Avant 1989* (exhibition catalog), essay by Ronald Jones, Villa Gillet-Frac Rhône-Alpes, Lyon
- Robert Nickas, *A Climate of Site* (exhibition catalog), Galerie Barbara Farber, Amsterdam
- Gregorio Magnani, "This Is Not Conceptual," *Flash Art*, March/April, p. 107
- Carolyn Christov-Bakargiev, "Avant 1989," Villa Gillet-Frac, Rhône-Alpes, *Flash Art*, March/April, p. 124
- 1989 Gregorio Magnani, "Köln Letter," *Art Issues*, Los Angeles, May, p. 29
- Norbert Messler, "Jennifer Bolande, John Miller, Sophia Ungers." *Artscribe*, May, p. 89
- Christian Gargerie, "Graz 1988, Kunstverein," *Artscribe*, May, p. 91-92
- Sophia Willems, "Pathos des kleinen Formats," *Düsseldorfer Nachrichten*, Düsseldorf
- Works Concepts Processes Situations Information* (exhibition catalog), interviews by Robert Nickas, Galerie Hans Mayer, Düsseldorf
- Sewan Geer, "The Galleries," *The Los Angeles Times*, June 23, pp. 14-15
- Jane Rubin, "Haim Steinbach and Dennis Adams, Alan Belcher, Jennifer Bolande," *Art Issues*, no. 6, September/October, p. 23
- Roberta Smith, "Jennifer Bolande," *The New York Times*, Friday, 20 Oct., p. C28
- "The Galleries," *The New Yorker*, 30 October, p. 16
- Edward Ball, *7 Days*, 8 November, p. 70
- Walter Robinson, "Vagrant Objects," *Elle*, October, p. 90
- Dan Cameron, "Pop n'Rock," *Art Issues*, Los Angeles, November, p. 9-12
- Katie O'Looney, "Letter from New York," *Apex*, Cologne, No. 7, pp. 46-49
- Moscow-Vienna-New York* (exhibition catalog), Vienna Festival, Vienna, Essays by Hubert Winter, Oliver Wasow and Viktor Misiano
- The Experience of Landscape. Three Decades of Sculpture* (exhibition brochure), The Whitney Museum of American Art Downtown at Federal Reserve Plaza, New York. Essay by Karl Willets
- 1990 Peggy Cyphers, "New York Review: Jennifer Bolande," *Arts*, January, p. 96
- Jennifer Bolande* (exhibition catalog), *Urbi et Orbi*, essay by Jérôme Sans, Paris
- Joshua Decker, "Jennifer Bolande," *Flash Art*, January/February, p. 129-130
- New Art*, Harry N. Abrams, Publisher, New York
- Piero Balma, "New York: A Kaleidoscope from Outside," *Segno*, Umberto Sala Ed.
- Nachschub*, The Köln Show (exhibition catalog), edited by Isabelle Graw
- Maria Campitelli, "Jennifer Bolande," *Juliet Art Magazine*, Trieste, April
- Claire Gravel, "Les objets orphelins de Jennifer Bolande, les photographies de 'Invisible de Tim Maul,'" *BT Magazine* (Bijutsu Techo) Vol. 42, No. 627, August 1990
- Stendahl Syndrome: The Cure* (exhibition catalog), Andrea Rosen Gallery, Essays by Rhonda Lieberman and Catherine Liu
- Readymade Boomerang*, Exhibition catalog, Sydney Biennial
- Viewpoints Towards the 90s. Three Artists from Metro Pictures*, exhibition catalog, Siebu Contemporary Art Gallery, Japan
- Das Sibyllinische Auge*, exhibition catalogue, Barbara Gross Galerie, Munich
- 1991 Andrew Rentor, "Status of Sculpture, ICA London," January/February, p. 137-138

- Justin Hoffmann, "Wahrnehmen ist das Abtragen von Schichten," an interview with Jennifer Bolande, *Artis*, Bern, Switzerland, March, pp. 48–53 (in German)
- Rhonda Leiberman, "Stuttering, Stux Gallery," *Flash Art*, March/April, p. 137
- Mary Ann Marger, "Latest in Smart Art," *St. Petersburg Times*, December 31, 1991
- 1992 *Jennifer Bolande*, catalog with essays by Daniela Salvoni and Gertrude Sandqvist
- Holland Cotter, "Jennifer Bolande," *The New York Times*, Friday, June 5, 1992
- Catherine Maciay, "Twice Captured Images" *San Jose Mercury News*, Magazine section, July 10, 1992, p. 45
- David Bonetti, "Art," *San Francisco Examiner*, C2, August 28, 1992
- Kenneth Baker, "Art," *San Francisco Chronicle*, magazine section, August 23, 1992
- John Connelly, "Jennifer Bolande," *Flash Art*, Oct./Nov., p. 98
- Eric de Bruyn, "Jennifer Bolande," *Forum International*, #14, Sept./Oct., p. 104
- Geoffrey Batchen, "On Post-Photography, Constructing Images: Synapse Between Photography and Sculpture," *Afterimage*, (volume 20, number 3) October 1992, p. 17
- 1994 Tom Folland, "Jennifer Folland," *Art Issues* #36, Jan./Feb. 1995, p. 40
- 1995 Holland Cotter, "Jennifer Bolande," *The New York Times*, Friday, March 17, 1995.
- Dan Cameron, "Jennifer Bolande," *Artforum*, June 1995
- Anastasia Aukerman, "Jennifer Bolande," *Art in America*, June 1995
- Kunsthalle Palazzo, "Jennifer Bolande," September 1995 (texts by Philip Ursprung, Hedy Graber, Justin Hoffmann)

Written works

- 1980 "A Mood on the Rise," *Real Life Magazine*, Issue 34, Summer film issue
- 1981 "Elk grazed as if nothing had happened," *Real Life Magazine*, Issue #7, Autumn
- 1985 "Art and Poetry," *LAICA Journal*, Vol 5, #41 Spring
- 1985 "***½," *Picture This. Films Chosen By Artists*, Halfwalls Contemporary
- 1988 *Journal of Contemporary Art*, New York, Fall–Winter, pp. 56–61

